

MÉLUSINE

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

Publiés avec le concours du Centre National du Livre

**MÉLUSINE
N° XXV**

L'UNIVERSEL REPORTAGE

Papiers réunis par
Myriam BOUCHARENC

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche
sur le Surréalisme

Directeur : Henri Béhar
Directeur adjoint : Pascaline Mourier-Casile
Secrétaire de rédaction : Emmanuel Rubio

RÉDACTION : Centre de recherche sur le surréalisme
13, rue Santeuil, 75231 PARIS CEDEX 05.

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

Pour des informations complémentaires, voir notre site internet :
http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/index.htm

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

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

© 2005 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

L'UNIVERSEL REPORTAGE

NUL N'ÉCHAPPE DÉCIDÉMENT, AU JOURNALISME

Myriam BOUCHARENC

« Nul n'échappe décidément, au journalisme » : c'est Mallarmé qui le dit. Où ? Dans son avertissement à l'édition en volume de *Divagations*, ce livre « épars et privé d'architecture¹ » qui réunit des articles parus dans diverses revues comme *L'Artiste* ou *La Revue blanche* et même dans des quotidiens comme *Le Journal* ou *Le Temps* ; dans ce livre qui s'achève sur la série des « Grands faits divers » où le scandale de Panama voisine avec les attentats anarchistes, remis « sous le jour propre au rêve² ». C'est dans ce même livre que se trouve la fameuse distinction entre état « brut », « immédiat » et état « essentiel » de la parole, que Mallarmé oppose comme le langage poétique à « l'universel *reportage*³ », auquel ce numéro de *Mélusine* doit son titre et notre modernité l'une de ses grandes lignes de démarcation.

« L'universel *reportage* » : il n'est pas indifférent, sans doute, que ce vocable soit en italiques, à la manière d'une citation ou d'une allusion. C'est que le mot est à la dernière mode. « REPORTAGE », aurait dit Flaubert : « Le dénigrer mais tâcher de le "relever", si l'on peut ». Pour s'être répandu dans l'usage en même temps que le « journal à un sou », il n'en est pas moins encore, quand paraît *Divagations*, en 1897, un néologisme, que les dictionnaires répugnent à lexicaliser. De l'anglais « *to report* » qui signifie « relater, rapporter », il fait une timide entrée dans le supplément de 1877 du *Grand Larousse*. Associé à la presse à scandale et aux bas-fonds du journal, ce racolage de nouvelles se distingue de la chronique ou de l'article de fond comme le futile au sérieux et le tiers-état à la noblesse de la plume :

[...] enregistrer au jour le jour, méthodiquement, les incidents les plus banals, banquiers ruinés, voleurs arrêtés, assassins découverts, procès

1. S. Mallarmé, *Divagations*, *Œuvre complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 82.

2. « Un spectacle interrompu », *Ibid.*, p. 90.

3. « Crise de vers », *Ibid.*, p. 212.

gagnés, procès perdus, filles séduites, liaisons rompues, mariages manqués, amoureux noyés, asphyxiés ou pendus ; servir le tout ensemble [...] agrémenté de spirituelles médisances ou de plaisanteries d'un goût douteux, et parfois relevé, d'une façon tout à fait imprévue, d'un trait de morale pharisaïque ; – Voilà le reportage, et voilà sous quelle forme il est en passe, traîtreusement, de s'introduire, je ne dirai pas seulement dans le roman, je suis obligé de dire dans la littérature contemporaine⁴.

C'est bien ainsi que Mallarmé l'entend lorsqu'il oppose, non pas exactement la littérature au journalisme, mais le poète de l'actualité au reporter, ou encore le « poème critique » au médiocre « narré du fait divers⁵ ». Dans « Un spectacle interrompu », il opère avec netteté la distinction :

Je veux, en vue de moi seul, écrire comme elle frappa mon regard de poète, telle Anecdote, avant que la divulguent des reporters par la foule dressés à assigner à chaque chose son caractère commun⁶.

Le journal idéal qui se profile à l'horizon de ce propos, dans lequel l'insigne « petit reportage » se ferait « Grand fait divers » ou reportage de l'universel, en un mot poésie de journalisme : voilà sans doute le rêve qui, depuis que « le transitoire et le fugitif » ont fait leur entrée en littérature, hante les relations qu'entretiennent les avant-gardes avec la Muse Actualité.

Il y a loin, pourtant, de ce rêve de poète à la réalité médiatique de la presse marchande ; de ce « beau journal enflammé » que Breton aurait voulu tenir entre ses mains à cette *Humanité* « puérile, déclamatoire, inutilement crétinisante⁷ ». Alors que le champ littéraire, dans son ensemble, voit se dessiner des zones d'atténuation du clivage entre « littérature industrielle » et « littérature désintéressée », l'écart se creuse de plus en plus entre les groupes d'avant-garde, qui revendiquent une parole *dressée*, et la presse qui ressortit à la parole *adressée* : adressée « aux cent mille lecteurs imbéciles⁸ » et dominée par des impératifs de lisibilité et

4. F. Brunetière, « Le “reportage” dans le roman » (1881), *Le roman naturaliste*, p. 103-104.

5. « Étalages », *Divagations, op. cit.*, p. 221.

6. S. Mallarmé, « Un spectacle interrompu », *Divagations, op. cit.*, p. 90.

7. A. Breton, « Légitime défense » (1926), *Point du jour, Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 283.

8. R. Desnos, « L'Étoile au front », *Nouvelles Hébrides et autres textes (1922-1930)*, Gallimard, 1978, p. 199.

d'échange, au sens économique du terme. L'art est « chose privée » proclame Tzara dans le « Manifeste dada » de 1918 : « une œuvre compréhensible est produit de journalisme ». Entre « l'écrivain » et « l'écrivant », pour reprendre le couple qu'examine à nouveau Barthes dans son cours du Collège de France (dont l'une des sous-parties s'intitule, d'ailleurs, « L'universel reportage »), le divorce semble consommé.

« Périlleuse », « dévorante », « confusionnelle », « déshonorante » : l'activité journalistique a fait, de la part des surréalistes, l'objet d'attaques rituelles dont la violence ne laisse pas de paraître symptomatique du rapport de fascination conflictuelle qu'ils ont entretenu avec le journal. En témoigne l'emprunt permanent fait à une presse dont ils récuse par ailleurs les « pouvoirs d'énonciation ». Papiers collés, coupures de journaux, dépêches, faits divers, enquêtes : nul doute que le fantôme du journal hante l'œuvre surréaliste.

En témoigne aussi, par-delà l'anathème dont le présent volume s'efforce de réexaminer les fondements et les ambiguïtés, la tentation du journalisme qui a touché plus d'un surréaliste et revêtu des formes diverses : activité parallèle ou véritable carrière professionnelle, simple excursion ou poursuite, sur un autre plan, de l'engagement surréaliste... Redécouvrir ou découvrir, sans prétention à l'exhaustivité, ces articles dispersés et pour nombre d'entre eux inédits, constitue l'une des lignes de force de cet ensemble, auquel ne préside aucune volonté de requalification systématique des *minores* en « œuvres vives ». Son seul dessein étant d'« envisager », enfin, une activité que l'on s'est jusque là contenté de simplement « dévisager », pour emprunter ici à la formule de Cocteau. De l'envisager sous l'éclairage de l'Histoire, que ce soit celle du journalisme comme des idéologies ; de la sociologie qui nous rappelle que les attitudes et les positions du groupe surréaliste ne sont pas étrangères aux stratégies en cours dans le champ littéraire ; de la poétique, enfin.

Surréalisme et journalisme doivent-ils être perçus contradictoirement ? Ne peut-on être surréaliste dans la pratique du journal ? Et réciproquement, passe-t-il quelque chose de l'article à l'œuvre ? N'en serait-il rien, que l'activité journalistique ne saurait être tenue pour « nulle », dans la mesure où elle touche à la notion d'engagement, aux liens du rêve et de l'action, comme à la question du réalisme, aux réseaux de sociabilité hors le groupe, bref, à la vie réelle des acteurs du mouvement. À ces interrogations, on trouvera ici des réponses, en forme de pistes, parfois, qui conforteront mais aussi surprendront à certains

égards les représentations que l'on peut avoir du surréalisme et de ses improbables avatars.

À travers l'ordre de présentation de ce volume, un parcours de lecture, non contraignant, est proposé. Un premier volet de contributions aborde la question sous un angle général, grâce à des études d'ensemble. La seconde partie est consacrée à trois « dossiers » portant sur des organes de presse ayant à un moment ou à un autre, en France et en Belgique, recueilli la participation des surréalistes. Un troisième ensemble présente des parcours singuliers relevant de stratégies et de pratiques d'écriture journalistiques variées : celle de Roussel feuilletoniste, de Vitrac chroniqueur, d'Aragon, de Soupault ou d'Embiricos reporters...

« Une fine main gantée de femme », pour finir, lèvera le rideau sur le miroir : on y apercevra le surréalisme mis à nu par le photo-reportage même.

UNIVERSITÉ DE LIMOGES

SORTIE DES MEDIUMS, ENTRÉE DES MÉDIAS

Daniel BOUGNOUX

Les anathèmes lancés par André Breton contre la *désbonorante* activité de journaliste – qui provoquèrent par exemple les algarades du printemps 1923, autour de la participation d’Aragon à *Paris-Journal*, ou culminèrent lors de la séance du 23 novembre 1926 où furent « examinés », avant exclusion, Artaud ou Philippe Soupault – ne se réduisent pas à des querelles passagères ni superficielles, mais elles dessinent, il me semble, une ligne de clivage fondamentale. La *question* du journalisme, qui agitait déjà Balzac, Flaubert, Barbey d’Aurevilly ou Mallarmé, indique en effet une mutation profonde ou un malaise dans la *graphosphère*. Comment le temps long et les grands récits de la culture vont-ils résister à la fragmentation des dépêches et aux urgences de l’actualité ? Où mènent les nouveaux modes de saisie du réel, les nouveaux rythmes de production de l’histoire ? Comment représenter le présent, et quelles chances a l’écriture d’investir *le bel aujourd’hui* ?

MAUDITS MÉDIAS

Les élites de la culture française au XIX^e siècle avaient édifié un barrage entre les écrivains et la corporation montante des journalistes, cloués au pilori par Théophile Gautier dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin* (1834), ou par Zola dans celle de *La Morasse* (1888) ; menacés par le flot envahissant de l’information, les artistes réagissent au nom de l’art pour l’art, de l’autonomie de l’œuvre ou de la pensée. Avec Mallarmé en particulier, le sacre de l’écrivain aboutit à glorifier une écriture posée au bord du néant : *Rien, cette écume, vierge vers...* Les servants de ce culte insisteront à l’envi sur la pureté, l’impersonnalité, l’intransitivité ou la réflexivité d’une écriture « authentique », qu’on ne saurait confondre avec *l’universel reportage*. Inversement pourtant, il ne serait pas difficile de montrer comment, au fil du XX^e siècle, les frontières entre l’artiste, le penseur et le journaliste s’abaissent, et comment les sciences humaines ou quelques philosophes participent à ce brouillage ou à cette « déconstruction », visible dans les réflexions d’un Barthes, d’un Foucault ou d’un

Derrida. Bien loin de parler le « jargon de l'authenticité¹ », ou de protéger dans une distance arrogante les mondes « purs » de l'académie, de l'art ou de la science, ceux-ci considèrent avec intérêt le journaliste et le commerce, infiniment impur en effet, des *médias*. C'est qu'ils pensent loin de tout accès authentique à l'Être, qu'ils savent que l'autorité se construit médiatiquement et se négocie, et qu'il n'y a pas de ligne directe avec la Vérité.

Quelle fut, dans ce cadre général, la position adoptée par les surréalistes ? Leur haine de l'art pour l'art et de la posture esthète, leur goût du jour éphémère² et d'une vie mêlée, sensible dans l'élection qu'ils font de la rive droite et des grands boulevards où se brasse l'énergie des affaires, l'attrait sur eux des affiches, des faits divers ou des mille et un signes errants d'un désir collectif, anonyme, avaient de quoi favoriser une sympathie entre le groupe de Breton et les productions hétéroclites des médias. Plusieurs raisons de fond disqualifient pourtant le journalisme, dénoncé par Breton comme le plus triste moyen, partant de n'importe où, d'arriver quelque part. Et s'il est toléré comme un pis-aller alimentaire, et passer, à Desnos, Vitrac ou Aragon. Ce dernier se voit reprocher, au moment de sa gestion brillante mais éphémère de *Paris-Journal* (mars-avril 1923), de confondre « ce qui lui sert de raison de vivre avec ce qui lui sert d'idéal ». Bassesse, inculture, conformisme et vénalité demeurent en effet les traits les plus communs de la plume journalistique, toujours prête à s'offrir aux pouvoirs économiques, politiques, culturels...

À ces reproches traditionnels, le surréalisme ajoute un motif de discorde ou de désaccord tiré de sa propre pratique artistique ou philosophique : n'est-il pas, en tous domaines, l'exercice d'une « dictée de la pensée » et d'un automatisme qui met celle-ci en prise directe sur l'inconscient, ou sur des événements assimilés au *vent de l'éventuel* ? Face au monde laborieux et douteux des médias, le surréalisme ne se réclame-t-il pas, dans l'écriture automatique, dans les chocs visuels prodigués par la grande ville ou par la peinture, dans les éclats des rêves, des collages, des cadavres exquis, des rencontres de hasard et par-dessus tout dans le coup de foudre amoureux, d'une pratique et d'une *culture de l'immédiat* ? Fort, par ces expériences, d'épouser magnétiquement une veine aurifère du monde ou d'approcher *la bouche d'ombre*, Breton dédaigne de s'expliquer, et

1. Comme dit T. W. Adorno dans son *Jargon de l'authenticité : de l'idéologie allemande* (1964), trad. E. Escoubas, Payot 1989.

2. « Nana ! m'écriai-je, mais comme te voilà au goût du jour ! – Je suis, dit-elle, le goût même du jour, et par moi tout respire. » (Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), rééd. Gallimard, coll. « Folio », p. 54).

il pose volontiers au mage ; il n'a guère le goût du dialogue, ni de l'espace public hérité des Lumières ; exclamative plus qu'explicative, sa parole n'argumente pas. Péremptoire, elle atteste et fascine ; elle désigne une zone supérieure, un point immobile et transcendant de résolution des contraires qu'indique aussi le préfixe *sur* ; et cette surréalité ou cette *autre scène* ont de quoi dégrader la prose quotidienne et les existences relatives.

Anarchiste plus que militant, on conçoit que Breton demeure rebelle à une discipline extérieure ; très propice à enflammer le désir, son verbe peut bien déclencher en passant une révolte, comme celle des étudiants d'Haïti lors de sa mémorable conférence de 1945 à Port-au-Prince, mais il n'a cure d'organiser durablement une avant-garde, encore moins un parti. Son goût pour l'astrologie ou la magie l'oriente vers une ontologie fixiste, que révèle aussi sa curiosité pour les spectacles de la nature, finalement préférés aux mouvements sociaux, aux événements de l'actualité et à l'histoire. La haine du roman et celle du journalisme d'ailleurs se rejoignent : poète, Breton s'éprouve traversé, voire transi, par le *message automatique*, mais celui-ci n'a pas la patience de tresser longuement un récit, et il ne donne pas non plus naissance à des personnages susceptibles de partager durablement son existence ou de mettre en jeu son identité ; ses flâneries au marché aux puces, les déambulations de *Nadja* ou l'aventure de « la nuit du tournesol », de même, semblent moins déboucher sur des rencontres véritables, ou qu'on dirait de l'ordre du *monde réel*, qu'être d'avance écrites ou secrètement programmées par le principe de plaisir, et par une reconnaissance spéculaire. Car le hasard objectif, quand il opère avec le court-circuit du *Witz* (mot d'esprit) analysé par Freud, tourne dans un cercle : il y a *de l'esprit* (du fantôme) dans ces rencontres, ces objets. L'activité surréaliste aura beau se définir comme l'art des rencontres – « beau comme la rencontre... » –, donc par le choc de l'altérité, elle s'en évade dans une surréalité qui mime plus qu'elle n'affronte le principe de réalité, et les turbulences de l'histoire.

Dans un pareil contexte, et confronté à la suspicion de ses amis, Aragon réagit d'abord par la surenchère : *Le Paysan de Paris* traite les journalistes de « cons, canailles, fientes, cochons³ », et *Traité du style* leur consacre un long morceau de bravoure : « On peut, à la rigueur, serrer la main à un journaliste. [...] Se laver ensuite. Et pas seulement la main contaminée [...] »⁴. Lui-même alla jusqu'à mettre à sac le bureau des *Nouvelles littéraires*, pour un méchant billet de Maurice Martin du Gard. Le

3. Note p. 95 de l'édition Folio.

4. *Traité du style* (1928), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, pp. 18-24.

vrai débat, pourtant, se joue ailleurs que dans ces escarmouches qui font diversion. Les jeunes hégéliens avaient retenu de leur maître que la lecture du journal était la prière réaliste du matin, et on sait par plusieurs témoignages⁵ qu'à leur exemple, Aragon ouvre ses journées par une lecture soigneuse de la presse. Comment un intellectuel, l'homme qui se propose par définition d'influencer ses contemporains, pourrait-il considérer avec indifférence un journal, une radio ? Le moindre projet d'éducation populaire, d'émancipation ou de transmission culturelle passe par la presse, cette « parole faite électricité » selon le mot perspicace de Chateaubriand. Existe-t-il une autre scène que ces *maudits médias* pour servir de médiation – de présentation réciproque et de navette – entre l'individu et la communauté ? Marx lui-même, s'il critiqua durement la presse, ne cessa toute sa vie d'y collaborer. Et dans un texte de 1927, Aragon reconnaît son rôle crucial : « Ce qui permet de se faire une idée de la réalité intellectuelle d'un milieu, d'une époque, ce qui est *objet de critique*, c'est la pensée courante, la pensée qui a cours. La lecture des journaux n'est pas seule à permettre d'apprécier la ligne de flottaison de la bêtise, ou si vous préférez de l'intelligence en un certain lieu⁶ ».

Il y a deux façons traditionnelles d'échapper à la presse, qui représentent les deux modèles avec lesquels les journalistes durent prendre leur distance pour exister comme profession : la posture du savant, ou de l'universitaire, et celle de l'écrivain ou de l'artiste qui édifie une *œuvre*. Mais ce qu'on gagne alors en vérité et en beauté se paye par une moindre vertu de relation ou d'organisation. C'est pourquoi l'intellectuel français s'efforce de rassembler en lui les trois hommes, et l'acharnement avec lequel Aragon s'occupa de journalisme sa vie durant le rattache de plein droit à cette haute figure. Sans doute a-t-il partagé le haut-le-cœur ressenti par Breton devant *L'Humanité* « puéride, déclamatoire, inutilement *crétinisante*, [...] journal illisible, tout à fait indigne du rôle d'éducation prolétarienne qu'il prétend assumer. [...] La vie des idées y est à peu près nulle. [...] *L'Humanité*, fermée comme elle est sur des exclusives de toutes sortes, n'est pas tous les jours le beau journal enflammé que nous voudrions tenir entre les mains⁷ », car le

5. « Aragon n'est jamais très en retard. Le voilà. Il a déjà lu les journaux en marchant de chez lui au café. Il est au courant de la prochaine crise ministérielle, il a dégoté une anecdote bien parisienne qui le fait rire, il en sait plus sur l'affaire Landru que l'assassin lui-même [...] » (J. Baron, *L'An 1 du surréalisme*, Denoël, 1969, p. 50).

6. « Philosophie des paratonnerres », *Œuvre Poétique*, t. IV, Livre-club Diderot, 1974, p. 103.

7. A. Breton, « Légitime défense » (1926), *Point du jour*, Gallimard, coll. « Idées », pp. 33-36.

même reproche s'entend, beaucoup plus tard, dans le récit rétrospectif de *Les Yeux et la Mémoire* : « Quelque chose vers vous me conduit et m'attire/Je ne suis pas vraiment communiste je crois/Je l'avoue et je dois honnêtement vous dire/Qu'à lire vos journaux je m'irrite parfois⁸ ». Mais l'auteur de ces vers, publiés en 1954 alors qu'il dirige *Les Lettres françaises*, aura gravi un à un les échelons de la presse communiste, depuis les « chiens écrasés » par lesquels il débute (et gagne sa vie comme rédacteur) à *L'Humanité* en 1933. La question ou la querelle du journalisme demeure en effet inséparable, à ses yeux, de celle du réalisme qui fraye son chemin et travaille ses textes dès les années vingt ; plutôt que de détester globalement la presse – du haut de quel trône, et pour quelle « autre scène » ? – Aragon choisit assez tôt de la corriger, en travaillant à produire des journaux meilleurs que les autres.

LE FLÂNEUR, LE ROMANCIER RÉALISTE, LE DIRECTEUR DE JOURNAUX

L'auteur du *Paysan de Paris* a toujours aimé sortir pour mieux aller à la rencontre du réel, de ses bizarreries et de ses singularités, parce que seul le réel a du goût, parce qu'il est l'école du goût⁹. Or cette école est aussi celle des médias.

Un détour par l'ouvrage récent de Géraldine Muhlmann, *Du journalisme en démocratie*¹⁰, permettrait de mieux comprendre la connivence entre la figure du journaliste, celle du flâneur selon Baudelaire et la définition d'un espace vraiment public tel que Kant l'a tracé dans son opuscule *Qu'est-ce que les Lumières ?* Le flâneur qu'on croise chez Baudelaire, ou dans *Le Paysan de Paris*, ne programme pas ses rencontres et il accueille chacune sans hiérarchie prématurée ; son goût n'obéit à aucune ontologie fixée d'avance mais il se forme pas à pas, dans un constant va-et-vient entre les étapes de son parcours ; il ne démêle pas l'essentiel de l'inessentiel, son esprit demeure extraverti, ouvert à ce que Kant nomme une « mentalité élargie ». Pour Kant, en effet, l'homme de goût argumente et discute, il porte en lui un virtuel détracteur et il demeure ouvert aux objections et aux choix des autres ; le champ esthétique est par excellence celui d'une culture du débat, où chaque sujet apprend à se traiter « soi-même comme un autre ». Or cette mentalité élargie du goût recoupe celle du roman ; le

8. « On vient de loin », *Œuvre Poétique*, t. XII, *op. cit.*, p. 128.

9. P. Pachet, *Un à un. De l'individualisme en littérature* (Michaux, Naipaul, Rushdie), Le Seuil, 1993, p. 75.

10. G. Muhlmann, *Du journalisme en démocratie*, Payot, 2004.

romancier aussi se considère *comme un autre*, ou sous les espèces de divers personnages auxquels il accorde une chance égale sans leur faire la morale – et en s’abstenant de nous faire la morale par bons ou méchants personnages interposés. De même le journaliste mêle sa parole, et il a soin de partager son énonciation ; il sait qu’il a rarement raison tout seul, il pense à plusieurs ou selon la communauté plus ou moins idéale des récepteurs qu’il projette, et en direction desquels il argumente ; contraint d’avoir à persuader l’autre, il ne s’exempte pas de l’espace public mais il épouse au contraire celui-ci, il parle et il écrit *dans la mêlée*.

« L’ivresse à laquelle le flâneur s’abandonne, c’est celle de la marchandise qui vient battre le flot des clients », note Walter Benjamin dans son essai sur Baudelaire¹¹, pour souligner l’état de réception active, le mélange de veille et de rêve, de maturité et d’enfance chez ce passant passionné, actif-passif, qui marche ainsi de surprise en surprise, qui conduit moins qu’il n’est conduit. Cette analyse s’appliquerait particulièrement au narrateur du « Passage de l’Opéra », et à la figure profondément subversive de celui qui entre partout, au grand dam des petits commerçants affolés par la divulgation de leurs misérables secrets. Dans ces pages à la fois lyriques et scrupuleusement réalistes, Aragon va jusqu’à célébrer la prostitution, renouant avec l’identification de Baudelaire à la fille des rues qui tend un miroir ironique au journaliste, et au romancier : ne font-ils pas tous trois, à des degrés divers, *le trottoir* ?

« Je ne suis plus mon maître tellement j’éprouve ma liberté¹²... » Ce sentiment proprement moderne du flâneur exalté et brassé par la grande ville continue d’animer, douze années plus tard, l’ancien surréaliste placé à la tête du quotidien *Ce soir*. Chez l’auteur des *Beaux Quartiers* que vient de couronner le prix Renaudot, et qui doit au double parrainage de Maurice Thorez et de « Clément » (Eugen Fried) sa promotion à la codirection du nouveau journal, on sent poindre face à l’impensable désordre du monde une jubilation qui renoue avec ses années dadaïstes : « Je ne peux pas penser à tout. Le monde est un habit trop grand pour mes rêves, mes cauchemars... [...] qui on a tué, qui s’est jeté de la Tour Eiffel, ou la corde rompue sous les pieds du danseur au-dessus du Niagara ? Ah, perpétuel pile ou face d’apprendre avant tout le monde, de crier plus haut que le vent l’avion brisé, la chute d’un souverain [...] le déballez-moi ça

11. W. Benjamin, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire » (1938), in *Charles Baudelaire*, « Petite Bibliothèque Payot », 1979, p. 83.

12. Aragon, « Préface à une mythologie moderne », *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 11.

de l'univers¹³ ». Confronté au défi d'avoir à pétrir chaque jour ce chaos, notamment dans sa rubrique « Un jour du monde », Aragon vérifie intimement combien les deux modes d'écriture conjugués par la philosophie des Lumières, et également bannis par Breton, le journalisme et le roman, réalisent une suprême synthèse intellectuelle ; sans doute comprit-il, dans ces années-là, que la vraie « défense de l'infini » passait désormais par la direction de *Ce soir*, puis des *Lettres françaises*. L'esthétique réaliste, mieux que la surréaliste, débouche directement sur cette démesure : le réel n'est-il pas l'impossible ? Et le moindre événement, s'il faut en rendre compte, n'implique-t-il pas de proche en proche l'infinité des connaissances ? Dans le journal *comme* dans le roman : « J'ai le sentiment d'être prisonnier de ce que je dis si je n'en puis dire le contraire. Comment savoir ce qui se passe, sans avoir notion de ce qui ne se passe pas¹⁴ ? »

ARAGON MÉDIOLOGUE

Plutôt que d'opposer un peu vainement Aragon à lui-même, il a semblé intéressant de mettre en relation son goût passionné pour la presse avec la pédagogie traumatique développée par le dadaïsme, avec l'esthétique du choc et avec la « dictée » surréalistes, ou encore avec la disponibilité et la phénoménologie spécifique du flâneur. Il conviendrait d'élargir ces remarques et de prolonger l'enquête en direction d'une curiosité plus tenace et plus vaste, qu'on dira *médiologique*, pour mieux préciser selon quelle ligne de fracture Aragon se sépare de Breton.

Au rebours de l'*immédiateté* qui donne au surréalisme son charme et ses plus beaux effets, on appellera *médiologie* le questionnement porté sur le mode d'existence et d'efficacité de nos médias en général : qu'est-ce qui fait qu'un message – un poème, une peinture, un éditorial, un mouvement en « -isme » – circule, trouve des adeptes ou demeure lettre morte ? À quoi tient la vie des idées, ou de l'esprit ? Comment le monde symbolique (des savoirs, de la mémoire, de l'imaginaire ou de la culture) émerge-t-il d'outils ou de dispositifs techniques qui lui donnent ses formats, ses rythmes et ses chances de transmission et de durée ? Et comment ce sont des hommes aussi, regroupés en corps, en écoles, en mouvements, en partis, qui s'emparent avec ces outils de ces œuvres ou de ces idées pour

13. « L'année terrible », *Œuvres poétiques*, t. VII, *op. cit.*, pp. 276-277.

14. « Le Contraire-dit » (1970), texte repris dans *Le Mentir-vrai*, Gallimard, coll. « Folio », première publication 1980, rééd. « Folio », 1997, p. 617.

en organiser la réception, la transmission ou, inversement, l'abandon et l'oubli ?

Il conviendrait de suivre, dès le surréalisme et le milieu des années vingt, l'effort d'Aragon pour doubler la création artistique d'une réflexion critique, pour discuter de l'intérieur et parfois durement¹⁵ les moyens et les fins du mouvement. Ou pour déjouer le piège spiritualiste en éclaircissant, dans deux articles d'inspiration matérialiste, les conditions d'existence de *l'esprit*¹⁶. Parce qu'il s'interroge plus que Breton sur les moyens effectifs d'action des idées, et sur leur transmission, Aragon comprend plusieurs choses : la nécessité de rallier un grand parti pour ne pas en rester, face aux échéances menaçantes de l'Histoire, au stade d'une parole individualiste qu'il assimile à un *analphabétisme social* ; le passage obligé par le journal, irremplaçable « organisateur » des masses, donc la nécessité de couler une partie de son écriture ou de sa parole aux formats de la presse (écrite ou radiophonique) ; l'organisation non moins inéluctable de l'édition et de la lecture : l'entreprise originale des *Œuvres romanesques croisées*, l'intense appareil critique de notes, d'essais ou de préfaces par lequel Aragon entoure, voire récrit ses textes, mais aussi les campagnes du CNE et les « batailles du livre » seront autant de façons, pour le couple Aragon-Elsa, de promouvoir leurs ouvrages tout en contrôlant le sens... Un recueil comme *Les Yeux d'Elsa* (1942), qui paraît en pleine Occupation encadré d'un traité de la rime et d'une histoire de la Nation, semble caractéristique de ce souci de ne jamais dissocier le poème d'une réflexion technique sur ses conditions de possibilité, et de destination.

En bref, la question du journalisme et des médias conduit à s'interroger sur les vertus de l'espace public, sur l'argumentation et la critique, autant que sur les décentrement d'un sujet que le roman, que la discipline journalistique et celle du Parti (communiste) incitent à se traiter soi-même *comme un autre*. Cet altruisme permettrait d'éclairer la *mentalité élargie* dont Kant fit crédit à l'homme des Lumières ; cette philosophie semble bien avoir inspiré l'action et la réflexion d'Aragon, quelles que soient ses propres zones d'ombre. Dans le couple Aragon-Breton, dont on n'a pas fini de sonder la fécondité pour l'histoire du surréalisme,

15. Notamment dans *Traité du style* (*op. cit.*) où il proteste contre le lâche-tout et les facilités d'une immédiateté (l'écriture automatique, le rêve, l'entrée des médiums...) qui sert d'asile à l'obscurantisme.

16. « Le Proletariat de l'esprit » (1925), « Le Prix de l'esprit » (1926), articles successivement publiés dans *Clarté* et repris aujourd'hui dans *Chroniques 1918-1932*, édition présentée et annotée par B. Leuilliot, Stock, 1998.

l'exigence de démythification, d'explication, d'organisation ou de *critique* (historique, technique, sociologique...) fut incontestablement du côté du premier. Dédaigné par ses anciens amis qui purent le trouver à la fois trop cérébral et trop sentimental, et longtemps suspect dans son propre parti, Aragon est une fête pour celui qui cherche la critique au cœur de la création, et qui ne sépare pas l'exercice de l'intelligence de l'expérience orageuse des passions.

UNIVERSITÉ STENDHAL
GRENOBLE III

Note bibliographique

Plusieurs soubassements de cet article figurent dans :

- CLAIR Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports avec le totalitarisme et les tables tournantes*, Paris, Fayard 2003, coll. « Les Mille et une nuits » ;
- DEBRAY Régis, *L'Honneur des funambules. Réponse à Jean Clair sur le surréalisme*, Paris, L'Échoppe 2003 ;
- MUHLMANN Géraldine, *Du Journalisme en démocratie*, Paris, Payot 2004.

Ajoutons que la thèse d'Yves LAVOINNE, *Aragon journaliste communiste. Les années d'apprentissage (1933-1953)*, soutenue à l'Université des sciences humaines de Strasbourg en 1984 (trois volumes, exemplaire multigraphié), demeure une source inappréciable d'informations et de réflexion pour les questions débattues ici.

LE MÉTIER DE JOURNALISTE EST-IL COMPATIBLE AVEC LE SURREALISME ? QUELQUES HYPOTHÈSES SOCIOLOGIQUES

Norbert BANDIER

Dans la continuité des condamnations exprimées en 1929 dans le « Second Manifeste du surréalisme » contre Desnos (qui a cru « pouvoir se livrer impunément à l'une des activités les plus périlleuses qui soient, l'activité journalistique¹ ») l'attitude des surréalistes à l'égard de la presse est évaluée, en général, à l'aune d'une posture morale individuelle. Cependant le journalisme et la littérature sont deux activités sociales comparables qui peuvent même être conçues comme deux carrières professionnelles. Mais, en exigeant tout de la littérature, y compris « la résolution des principaux problèmes de la vie », le surréalisme pose l'attitude poétique comme absolument incompatible avec une profession « mercenaire » qui consiste à « vendre » sa production écrite. Il ne s'agit pas ici de questionner le genre d'écriture que suppose la rédaction d'articles pour la presse mais de souligner la proximité entre deux activités par les ressources qu'elles mobilisent en amont, les contraintes que leur exercice suppose et l'investissement individuel qu'elles demandent. Si, très rapidement dans le parcours de certains surréalistes, elles apparaissent comme deux activités concurrentes entre lesquelles il faut faire un choix, elles peuvent devenir même incompatibles du fait de la définition implicite du « poète surréaliste » induite par la stratégie du groupe.

À partir de la question du devenir professionnel ouvert à des jeunes gens qui souhaitent entrer dans l'univers des lettres, nous voulons examiner ici le rapport entretenu par certains surréalistes avec « l'activité journalistique » pendant la période 1923-1929 (entre la participation à *Littérature* et le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*) à la lumière des acquis de la sociologie de la littérature².

1. A. Breton, « Second Manifeste du surréalisme », *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 11-12.

2. A. Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque*, Le Seuil, coll. « Liber », 2001 ; P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, 1992 ; P. Dirkx,

On peut toutefois rappeler deux des premières expériences collectives de collaboration à des hebdomadaires qui révèlent la nature de certaines contraintes dans la presse. En 1923, la participation à *La Vie Moderne* et à *Paris-Journal* confronte le groupe « Littérature » à des pratiques qui s'avèrent vite contradictoires avec la liberté d'expression revendiquée par de jeunes écrivains révoltés.

En dehors du rôle de Picabia, nous savons peu de choses sur les circonstances de la collaboration avec *La Vie Moderne*, « organe documentaire de défense sociale³ ». Mais de janvier à mars 1923, Aragon, Breton, Crevel, Desnos, Éluard, Péret et Picabia publient chaque semaine des textes de longueur très variable, signés ou anonymes, dans la page intitulée « Les lettres et les arts » de cet hebdomadaire. Cette collaboration est présentée ainsi par la rédaction :

Conformément à son titre, La Vie Moderne a jugé bon de confier sa page littéraire et artistique à quelques-uns des écrivains de ce temps les plus avancés. La Vie Moderne a été curieuse de leur ouvrir ses colonnes afin de leur permettre de s'exprimer en toute liberté, quitte à réserver son opinion sur le caractère de certains des textes fournis.

Interrompue après quelques semaines, au moment où commence à paraître la nouvelle série de *Paris-Journal*, cette collaboration sollicitée révèle une grande diversité des formes de textes donnés à la presse.

C'est Jacques Hébertot, le directeur du Théâtre des Champs-Élysées, qui confie à Louis Aragon la mission de transformer le bulletin-programme de ses théâtres en hebdomadaire littéraire. Dès mars 1923, Aragon parvient à rassembler dans *Paris-Journal* (Nouvelle série), les collaborations des jeunes écrivains de « Littérature », Éluard, Crevel, Desnos, Gérard et, plus occasionnellement, celles d'autres membres du groupe, pour des comptes rendus de livres, des rubriques « théâtre » ou « cinéma », ou quelques poèmes. Hébertot ayant demandé à Aragon de ne jamais attaquer Maurras ou Cocteau dans ses articles, la participation à ce journal pose immédiatement dans le groupe la question de la compromission avec des pratiques condamnables aux yeux de ces jeunes révoltés. En avril 1923, Jacques Baron reproche à Aragon son activité de réorganisateur à *Paris-Journal* et Max Morise, dans une lettre adressée à

Sociologie de la littérature, Armand Colin, coll. « Cursus », 2000 ; G. Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 1999 ; F. Thumerel, *Le champ littéraire français au XXe siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Armand Colin, coll. « U », 2002.

3. D. Rabourdin, « Benjamin Péret dans *La Vie Moderne* », *Trois cerises et une sardine*, n° 12, avril 2003, p. 1-2.

Picabia, le 20 avril 1923, précise : « vous comprenez, on ne passe pas ce qu'on veut dans un organe comme celui-ci »⁴. Dans une période où le groupe « Littérature » tend à revendiquer une posture d'avant-garde et où à l'intérieur s'affrontent les partisans d'un dadaïsme « pur » et ceux qui cherchent une issue du côté des expériences surréalistes, cette ligne rédactionnelle s'avère difficile à tenir. Elle est même périlleuse car, dans ce conflit, les reproches de compromission sont des arguments efficaces. Les collaborations des futurs surréalistes à cet hebdomadaire, non rémunérées depuis le début, vont se poursuivre jusqu'en 1924. Ainsi Baron écrit à Tzara dans une lettre d'août 1923 : « (En septembre) je vais retourner me faire enculer (c'est une image) par Hébertot⁵ ».

Dans la suite de cet article nous prendrons pour option méthodologique le choix de ne retenir parmi les collaborations à la presse que la seule dimension professionnelle en privilégiant les caractéristiques suivantes : une collaboration régulière et rémunérée à des périodiques procurant l'essentiel des revenus. Pour interpréter la relation entretenue par les surréalistes avec l'écriture d'articles dans la presse, il faut, d'une part, resituer le rôle de la presse littéraire dans le monde des lettres de la France des années vingt et, d'autre part, revenir sur les conditions d'exercice de l'activité poétique, surréaliste en particulier, au cours de cette période.

La presse est alors, en France, l'unique moyen de communication de masse ; sa fonction est donc fondamentale dans la culture et dans la vie sociale. Depuis 1919, cinq quotidiens « d'information » (*Le Petit Parisien*, *Le Journal*, *Le Matin*, *Le Petit Journal*, *L'Echo de Paris*) dominent le marché de la presse. En 1923, *Le Petit Parisien*, *Le Matin*, *Le Journal* représentent ensemble deux millions et demi d'exemplaires imprimés et distribués quotidiennement⁶. Quand en 1924, André Billy, le responsable de la rubrique « Littérature » de *L'Œuvre* et son rédacteur en chef, Jean Piot, dressent un « tableau de la presse française contemporaine⁷ », ils soulignent surtout la grande diversification des supports périodiques imprimés depuis la fin de la guerre et distinguent ainsi différents types de journaux (d'information, d'opinion, de luxe, spécialisés, « du midi et du

4. Correspondance Morise-Picabia, 1923, Fonds Jacques Doucet, A I - (10).

5. Lettre de J. Baron à T. Tzara, août 1923, Fonds J. Doucet, TZR - C 344.

6. C. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral, F. Terrou, *Histoire générale de la presse française*, t. 3, PUF, 1972. P. Albert, G. Feyel, J-F. Picard, *Documents pour l'histoire de la presse nationale*, Centre de documentation des Sciences Humaines, CNRS, 1974, p. 62-63.

7. A. Billy, J. Piot, *Le Monde des journaux. Tableau de la presse française contemporaine*, G. Crès et Cie, 1924, p. 102.

soir»). À ce tableau, il faut ajouter les magazines illustrés (magazines féminins et magazines de cinéma), les « feuilles d'échos » et l'importante presse régionale. Son ampleur et sa diversité font de la presse un vaste secteur d'emploi accessible aux personnes disposant de compétences d'écriture.

La littérature et le monde de la presse sont étroitement liés depuis le milieu du XIX^e siècle, mais après la guerre leurs rapports se modifient. La hausse des taux de scolarisation, très marquée dans l'enseignement « primaire supérieur » et à l'université, se traduit par une augmentation des lectorats potentiels. La place de la littérature dans la presse reste nécessaire pour les grands journaux, mais secondaire au bénéfice de l'information quotidienne ou spécialisée. Depuis la période 1910-1914, la presse semble avoir perdu progressivement son statut principal de support à grande diffusion de littérature pour occuper une position de médiation entre le public et les produits du champ culturel. Comme l'écrit Olivier Rony dans la préface à son « anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres » : « Parmi les grands journaux parisiens (et nationaux), *le Figaro*, *le Temps*, *le Gaulois*, *le Journal des débats*, *l'Oeuvre*, *la Liberté*, *l'Action française*, *l'Écho de Paris* disposaient alors d'une page littéraire ou du moins d'une chronique régulière, en général très suivie, le « feuilleton »⁸ ».

Les cas de *Comœdia* et des *Nouvelles Littéraires* sont significatifs de l'évolution de la presse entre le début du XX^e siècle et la période d'après guerre. De 1907 à 1914, *Comœdia* est un quotidien entièrement consacré à l'art et à la littérature, mais après sa reparution en 1919, il entre dans une phase de déclin. À partir de cette date, il se spécialise davantage dans le théâtre, puis dans le cinéma. En 1924, on estime son tirage à 25 000 exemplaires.

En 1922, la création des *Nouvelles Littéraires*, hebdomadaire « d'information, de critique et de bibliographie » dirigé par Maurice Martin du Gard, constitue une véritable nouveauté dans les domaines de la presse et de la littérature. Soutenu et financé par des éditeurs et en particulier par « La Librairie Larousse », ce journal devient une des instances médiatrices fondamentales du champ littéraire. Le premier numéro se vend très bien et, dès le second, un éditorial explique ainsi le succès et le rôle que le journal se donne :

8. O. Rony, *Les Années roman, 1919-1939. Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, Flammarion, 1997, p. 18.

Il manquait au public un organe qui, par la précision de son information, son impartialité tant politique que littéraire, la largeur de ses directives, pouvait lui permettre de suivre à peu de frais les diverses manifestations de la vie intellectuelle, dans leurs tendances les plus audacieuses ou les plus traditionnelles... les Nouvelles Littéraires offriront des points de repère au lecteur effrayé par l'abondance de la production contemporaine et la multiplicité des périodiques de toute sorte. Grâce à la publication chaque samedi de quelques pages choisies dans un livre particulièrement digne d'intérêt et que l'on pourra trouver en librairie la semaine suivante, le public sera à même de juger du ton de l'ouvrage et de sa nature.

Trente milles exemplaires de ce journal sont vendus régulièrement en 1923, et en mars 1924, l'autre directeur des *Nouvelles Littéraires*, Jacques Guenne, confie à Paul Léautaud que ce journal a 60 000 lecteurs⁹.

Rarement dans l'histoire de la communication littéraire et artistique, les processus de médiation ont été concentrés à un tel degré sur un seul support. En effet cet organe rassemble des collaborations de l'ensemble des agents du champ littéraire (écrivains, critiques, éditeurs, libraires, « techniciens » de l'écrit et du livre, typographes, bibliophiles, universitaires) au-delà des clivages de générations et des clivages politiques.

Les tentatives de concurrence, par la création de journaux de même type, comme *Paris-Journal* en 1923 ou, en 1924, *Le Journal Littéraire* et *Candide*, attestent la présence d'une forte demande. Mais l'échec du *Journal Littéraire* permet de dégager la vocation unificatrice des *Nouvelles Littéraires* comme médiation spécifique du champ littéraire de cette période. L'ambition de viser le même public que les *Nouvelles Littéraires* est évidente dans le projet culturel du *Journal Littéraire* qui semble adopter la même forme. Les premières pages des différents numéros font alterner successivement des contributions de membres de l'Académie française et de l'Académie Goncourt. Les premiers numéros du *Journal Littéraire* sont peu achetés, mais sa publication dure jusqu'en janvier 1926¹⁰. Le tirage de ce journal, qui ne dispose pas des mêmes ressources financières et du même réseau de distribution que son concurrent, oscille autour de 25 000 exemplaires puis décline jusqu'à son dernier numéro. Le lancement et le relatif succès de *Candide* en 1924 correspond à la création d'une presse littéraire, proche de l'Action française, qui se constitue un public sur des

9. P. Léautaud, *Journal Littéraire*, t. 4 (1922/1924), Mercure de France, 1957, p. 289.

10. Cf. Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli, 1923/1926*, Lachenal & Ritter, 1986, p. 108.

options plus politiques. Cependant, bien que financé par les éditions Fayard, *Candide* ne parvient pas, dans ses premières années d'existence, à concurrencer sérieusement *Les Nouvelles Littéraires*, surtout auprès des jeunes générations. Par exemple, la prise de position de *Candide* à l'égard du cinéma manifeste une conception traditionnelle inadaptée à la demande potentielle des jeunes lecteurs. En effet, une note du premier numéro de *Candide* affirme : « Le cinéma n'est pas plus du théâtre que la lithographie de la peinture » pour justifier l'absence de rubrique consacrée au cinéma.

Parallèlement aux feuillets qu'elle continue à publier, la « grande » presse fait une place croissante aux rubriques de critique littéraire ou aux « courriers littéraires ». D'après Billy et Piot, le courrier littéraire correspond à « l'entrée d'une bonne partie de la nouvelle génération littéraire dans le journalisme¹¹ ». Dès lors, l'opposition entre l'écriture littéraire, « au style travaillé » et l'écriture journalistique « hâtive, négligée » doit être abandonnée. Cette opposition est restituée, sous forme de dialogue entre un « littéraire » et un « journaliste », pour rendre compte d'évolutions qui en atténuent la pertinence. Par exemple, le « littéraire » affirme : « Il n'est donc pas exagéré de dire que la littérature et le journalisme disposent d'un personnel commun... En fait la presse n'a jamais été plus littéraire. Jamais les littérateurs n'y ont reçu plus large hospitalité », tandis que le « journaliste » confirme le fait que « la plupart des jeunes reporters ont le manuscrit d'un roman dans leur giberne¹² ».

Le rapport des surréalistes à la presse ne peut être interprété sans tenir compte de ces deux caractéristiques : le « personnel commun » et les ressemblances entre écriture journalistique et écriture romanesque. Si la première explique la part importante que représente la participation à la presse parmi les écrivains du groupe, surtout parmi les plus jeunes, elle est aussi au principe des contradictions vécues par certains d'entre eux, dans la mesure où cette collaboration les place dans un univers culturel régi, du fait de la deuxième caractéristique, par un « réalisme » abhorré. La contradiction est d'autant plus forte que les surréalistes sont conscients du rôle de la presse dans la construction de la notoriété symbolique du surréalisme. Au cours de l'automne 1924, certains surréalistes demandent à des agences spécialisées d'envoyer au « Bureau central de recherches surréalistes » toutes les coupures de presse « renfermant le mot

11. A. Billy, J. Piot, *Le Monde des journaux*, *op. cit.*, p. 102

12. *Id.*, *ibid.*, p. 220-222

surréalisme¹³ ». Les articles des écrivains du groupe collaborant à la presse ont en effet beaucoup contribué à augmenter la visibilité des mouvements dadaïste puis surréaliste, par exemple pour la période 1923-1925, on peut rappeler le rôle des textes de Roger Vitrac dans le *Journal du Peuple* ou dans *Comoedia*, de René Crevel dans *Les Nouvelles littéraires* ou de ceux de Robert Desnos dans *Paris-Soir* et dans *Le Journal littéraire* où écrivaient également Benjamin Péret et Philippe Soupault. Par ailleurs au cours de cette période, Péret a aussi travaillé successivement pour *Le Matin*, *Le Petit Parisien* et *L'Humanité*¹⁴.

Devenu depuis 1920, selon Marc Martin¹⁵, un milieu qui « accepte de se considérer comme une profession salariée », le journalisme accueille en réalité différentes formes d'implication dans le « métier » : journalisme « pur », « second métier » pour des parlementaires, des universitaires ou des écrivains (pour lesquels il s'agit souvent de l'unique source régulière de revenus), étape conçue comme transitoire dans un projet de carrière littéraire, vacation « alimentaire » sous forme de contributions anonymes ou avec pseudonymes. Si l'index de l'*Annuaire de la Presse* en 1921 recense environ 6 750 noms de « journalistes » et permet de mesurer l'importance de cette activité dans le champ culturel, son contenu rend compte d'une extrême diversité de situations. En janvier 1924, dans *Les Nouvelles Littéraires*, un article de Francis de Miomandre, qui s'interroge sur le métier d'écrivain, évoque ainsi l'univers du journalisme : « Un peuple de gens sans désignation précise, depuis le reporter aux interviews sensationnelles jusqu'au pauvre nègre qui bâcle pour les manitous du feuilleton, de la copie à un sou la ligne¹⁶ ».

Le journalisme, le professorat et la littérature représentent donc l'essentiel des carrières sociales possibles pour les jeunes intellectuels ayant du « goût pour les lettres », et l'entrée en littérature est souvent associée à une collaboration à la presse. À titre d'exemples significatifs, on peut citer les projets conçus par deux jeunes lycéens de province qui souhaitent se lancer dans la littérature au cours des années vingt, Roger Vailland et Jean Carrive. Alors au lycée à Reims, Roger Vailland écrit, en janvier 1925, dans une lettre : « J'ai finalement décidé de préparer l'an

13. Bureau de recherches surréalistes. *Cahier de la permanence. Octobre 1924-avril 1925*, Gallimard, « Archives du surréalisme. Actual », t. I, 1988, p. 63.

14. Cf. G. Prévan, *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*, « Les Archipels du surréalisme », éd. Syllepse, 1999, p. 11-13.

15. Cf. M. Martin, *Médias et journalistes de la république*, Odile Jacob, 1997, p. 200 et 207.

16. F. de Miomandre, « Est-ce un métier, je vous le demande ? », *Les Nouvelles Littéraires*, 16 janvier 1924, p. 4.

prochain l'École Normale. Non que je me sente une vive vocation pour le métier de professeur, j'ai procédé par élimination¹⁷ ». Le même auteur évoque ses projets littéraires dans une autre lettre, en août 1926, pour conclure ainsi : « à défaut de tout cela je ferai du journalisme¹⁸ ». Autour de 1926, Jean Carrive, écrit depuis Bordeaux à Desnos : « Ne verriez vous pas quelque chose pour moi dans le journalisme ou ailleurs ; vous me rendriez un fier service » et, en août 1927, il renouvelle ainsi sa demande dans une carte postale : « Le journalisme me semble plus facilement acceptable qu'autre chose¹⁹ ».

La manière dont les écrivains conçoivent alors leur collaboration à la presse varie entre deux conceptions très opposées de l'exercice : la propension à l'information « objective » et la prise de position esthétique. Par exemple, dans la rubrique « Chronique des livres » qu'il écrit pour le mensuel régional *Les Alpes* en septembre 1926, l'écrivain grenoblois, Daniel-Rops, précise : « Le rôle du critique des livres me semble devoir être celui d'un informateur consciencieux et indépendant, et son article avoir pour but d'indiquer au lecteur qui souhaite d'être au courant de la vie littéraire et qui est désorienté par le grand nombre des livres publiés, les ouvrages qui méritent d'être lus et ne déparent point une bibliothèque sérieuse²⁰. » En revanche, pour les surréalistes, il s'agit d'affirmer des choix ou des rejets conformes à leur conception de la littérature.

La position surréaliste en littérature suppose alors un rapport totalement symbolique à la carrière dans la mesure où la pratique d'avant-garde revendiquée par le groupe interdit à ses membres toute compromission avec les rétributions matérielles de l'activité d'écrivain. Par conséquent la conformité des membres du groupe à cette position dépend des ressources économiques dont ils disposent pour concevoir leur activité d'écrivain sur le seul mode du « surinvestissement symbolique ». Les rapports entretenus avec le « métier secondaire » ou avec des subsides familiaux vont ainsi déterminer à l'intérieur du groupe des capacités différentes de fidélité à la voie symbolique postulée par le surréalisme.

Parmi la cinquantaine de participants au groupe « Littérature » ou au groupe surréaliste, si l'on exclut l'investissement militant dans la presse d'information politique, comme pour Maxime Alexandre, Victor Crastre,

17. R. Vailland, *Écrits intimes*, Gallimard-NRF, 1968, p. 28.

18. *Id.*, *ibid.*, p. 35.

19. Lettre de J. Carrive à Desnos, Fonds J. Doucet, DSN-C 343. Carte postale de Jean Carrive à Desnos, 12 août 1927, Fonds J. Doucet, DSN-C. 338.

20. Daniel-Rops, « Chronique des livres », *Les Alpes*, n° 24, septembre 1926, p. 270.

Marcel Fourrier, Marcel Noll et André Thirion dans *L'Humanité*, du point de vue des options adoptées plus haut, nous pouvons retenir comme « surréalistes et journalistes » : René Crevel, Robert Desnos, Benjamin Péret, Philippe Soupault et Roger Vitrac. Cependant leurs attitudes respectives à l'égard de la participation à la presse traduisent des degrés d'investissement fort différents qui mettent en évidence l'influence d'origines sociales et de caractéristiques de formation distinctes, mais aussi celle de la position qu'ils occupent alors dans le champ littéraire.

L'existence sociale du créateur poétique s'accomplit souvent au prix d'une occultation de la profession principale, souvent unique source régulière de revenus. Cependant cette occultation, ou le maintien des « activités alimentaires » dans la discrétion du métier secondaire, dépendent de la reconnaissance sociale parallèle du statut de créateur. Or, dans la voie poétique choisie par les surréalistes, cette reconnaissance est aléatoire : par conséquent le métier de journaliste apparaît comme le moyen le plus sûr de rentabiliser des compétences d'écriture pour ceux des postulants qui sont rapidement obligés de se procurer des revenus réguliers. Dès lors l'investissement professionnel dans le journalisme modifie la perspective de la trajectoire sociale en conférant au « métier de journaliste » un statut principal, occupé au détriment de la carrière poétique. Parmi les surréalistes qui ébauchent un double parcours, en amont, la trajectoire antérieure, l'origine géographique, les caractéristiques sociales et culturelles vont contribuer à établir des rapports différents à ce métier « secondaire », mais dans certaines circonstances la stratégie du groupe et la position occupée alors par ceux-ci vont être déterminants dans les choix « professionnels » entre journalisme et littérature.

On peut donner quelques exemples de facteurs qui contribuent en amont à la différenciation des rapports entretenus avec le métier de journaliste parmi des jeunes gens manifestant une passion pour la littérature. Il faut évidemment citer le rôle du capital culturel et social transmis par la famille qui dans les cas de Crevel, Desnos, Péret et Vitrac fait apparaître ce métier comme une promotion sociale alors que pour Soupault il représente une forme de chute sociale. Cependant si tous sont contraints par des nécessités économiques à rechercher rapidement un premier emploi, pour Desnos et Péret l'accès au journalisme représente une très forte promotion sociale compte tenu de la faiblesse du volume de capital culturel transmis par leurs familles. L'importance sociale du métier de journaliste est par ailleurs renforcée chez eux par le fait qu'ils ne disposent pas, contrairement aux autres, de certification « scolaire » de leurs compétences. Ils ne sont pas bacheliers, alors que René Crevel,

Philippe Soupault et Roger Vitrac ont fait des études supérieures. De ce point de vue là, chez Benjamin Péret, la distance entre le milieu du journalisme et l'origine sociale est d'autant plus grande qu'elle est accusée par une origine provinciale, à la différence de Desnos qui est parisien comme Crevel et Soupault.

Si l'on considère la période d'émergence du mouvement surréaliste, entre 1923 et 1926, on peut constater que le capital symbolique associé à la position occupée dans le champ littéraire par Desnos et Péret est peu important et fragile. Ils publient surtout des recueils de poèmes, souvent à compte d'auteur, dans le secteur de l'édition à tirage restreint. Il faut attendre 1924 pour Desnos et 1925 pour Péret pour que paraissent leur premier ouvrage chez un éditeur professionnel dans une collection qui tire à environ 800 exemplaires : « Les Cahiers nouveaux » au Sagittaire chez Kra²¹. Desnos ne peut vivre de la seule littérature et est obligé, selon ses propres termes, de collaborer « à un organe petit-bourgeois [...] pour gagner sa vie²² ».

Au moment où les surréalistes collaborant à la presse sont souvent des pigistes travaillant pour plusieurs journaux, à la fin de 1925 et en 1926, la question des contributions individuelles à la presse est posée collectivement comme un enjeu important car la fidélité au surréalisme implique désormais une conformité à un projet révolutionnaire collectif. En novembre 1925, la réaction de Benjamin Péret au projet d'une « commission de lecture » ayant « pour tâche l'examen de tous les écrits de tous les membres du groupe [...] autres que ceux destinés à la presse communiste » ou surréaliste, souligne l'importance économique de la participation à la presse. Il écrit alors, dans une lettre, que dans le cas où « un écrit anonyme (écho), destiné à un hebdomadaire d'échos, doit passer par ce comité de lecture. Il s'ensuivrait un grand retard préjudiciable pécuniairement pour l'auteur. » Péret, qui a la possibilité de « faire des échos dans des hebdomadaires bourgeois », précise qu'un « camarade collaborateur d'un quotidien bourgeois à condition que ses articles ne soient pas signés et soient strictement d'information ne devrait pas passer par le comité car il serait dans l'impossibilité de remplir son emploi²³. »

21. Pour Desnos, il s'agit de *Deuil pour deuil*, en 1924 et pour Péret de *Il était une boulangère*, en 1925.

22. Cf. *Adhérer au Parti communiste ? Septembre-décembre 1926*, présenté et annoté par M. Bonnet, Gallimard, « Archives du surréalisme », volume III, 1992, p. 35.

23. Vers l'action politique. Juillet 1925 -avril 1926, *op. cit.*, p. 113.

Parmi les surréalistes, Louis Aragon est le premier à exprimer les critiques les plus violentes à l'égard des journalistes. Dès septembre 1924, lors de la publication d'un extrait du *Paysan de Paris*, dans *La Revue européenne* Aragon précise dans une note : « Quand je dis *journaliste*, je dis toujours *salaud*. Prenez-en pour votre grade à l'*Intran*, à *Comœdia*, à l'*Œuvre*, aux *Nouvelles littéraires*, etc., cons, canailles, fientes, cochons. » Alors que sa « notoriété » littéraire lui permet d'adopter une attitude désinvolte en choisissant la littérature au détriment du journalisme, avant la publication par Desnos des « Mercenaires de l'opinion » dans *Bifur* en juillet 1929, on ne relève pas d'attaques publiques similaires chez Desnos, Péret ou Vitrac, qui eux sont « obligés » de choisir la presse.

L'analyse du rapport des surréalistes à la presse doit donc prendre en compte toute une série de caractéristiques individuelles, en regard de ce que suppose alors dans la stratégie collective le fait d'être un « poète surréaliste », pour comprendre la nature de leurs investissements dans le journalisme.

GROUPE DE RECHERCHE SUR LA SOCIALIZATION,
CNRS-UNIVERSITÉ LYON 2

« ANTI-JOURNAL » ET « AUTRE JOURNAL » : LA PRESSE DANS LES PREMIERS LIVRES DE BRETON

Patrick SUTER

« [...] L'attitude réaliste, inspirée du positivisme [...] m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral », écrit Breton dans les premières pages du *Manifeste du surréalisme*, ajoutant qu'« elle se fortifie sans cesse dans les journaux¹ ». Or ce n'est pas là, loin s'en faut, le seul grief que Breton impute à la presse. Ainsi, lorsqu'il propose dans « Refus d'inhumer » (1924) de « jeter un regard de reconnaissance sur le journal qui [...] emporte » Anatole France, c'est pour souligner la « méchanceté » du « quotidien » qui l'« avait amené » (OC II, 281). Et quand, dans *Les Vases communicants* (1932), il note la difficulté des contemporains à envisager l'« harmonie » possible « de tensions opposées », c'est la presse qu'il accuse, l'opinion étant, « pour la plus grande partie du monde, ce que la font les journaux à la solde de la bourgeoisie ». Le défaut de ces journaux est-il cependant lié à leur orientation politique ? Mais Breton précise que les milieux de gauche sont caractérisés par une attitude tout aussi « conformiste » (OC II, 198-199), comme il l'avait d'ailleurs reconnu dans « Légitime défense » (1926), où il reprochait à *L'Humanité* de « détourner l'esprit de tout ce qui n'est pas la recherche de sa nécessité fondamentale », c'est-à-dire « la Révolution » (OC II, 284) :

[...] je ne sais pourquoi je m'abstiendrais [...] de dire que L'Humanité [...] est un journal illisible, tout à fait indigne du rôle d'éducation prolétarienne qu'il prétend assumer (OC II, 283).

Quelle que soit sa ligne idéologique, la presse est donc éminemment critiquable, dans la mesure où elle s'oppose à la « connaissance » (OC II, 199). Par ailleurs, ses effets néfastes sur ses lecteurs sont doublés de ceux exercés sur ses collaborateurs. En effet, « l'activité journalistique » en général est perçue, dans le *Second manifeste*, comme l'une des « plus

1. A. Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. I, p. 313 (désormais noté OC, suivi du numéro du tome).

périlleuses qui soient ». Alors qu'il « crut pouvoir s'y livrer impunément », c'est elle « qui aura empêché Desnos d'être Desnos », si bien qu'« il y a lieu de la dénoncer comme confusionnelle au premier chef » (OC I, 812). Et si d'anciens surréalistes, tels Soupault, en sont arrivés à écrire des articles infâmes (OC I, 789), ils se bornent à justifier *à posteriori* les craintes, qui accompagnèrent la formation du groupe, de voir ses membres collaborer aux journaux. Effectivement, dès 1923 avait éclaté une controverse à propos de la participation à *Paris-Journal* d'Aragon, qui fut amené à y renoncer (OC I, XLVI).

Cependant, l'attitude de Breton envers la presse est plus ambiguë que ne le suggèrent ces prises de position. S'il considère que *L'Humanité* n'est pas « tous les jours le beau journal enflammé qu'[il] voudr[ait] tenir entre [ses] mains » (OC II, 285), c'est que, par contraste, un tel journal correspond à un rêve tenu pour possible. De plus, même s'il eût été impensable à ses yeux d'être éditorialiste dans un quotidien, il faut noter que Breton a vu maintes fois ses textes publiés dans les journaux. Et si sa méfiance envers l'institution journalistique a toujours été vive, à l'époque de Dada (qui, sans se laisser déterminer par elle, ne s'est pas fait faute d'utiliser la presse comme moyen publicitaire), il a répondu à une enquête du *Figaro* sur les « tendances de la jeune poésie², tandis que « Distances » a paru dans *Paris-Journal*³. La polémique du « Congrès de Paris » a eu lieu quant à elle largement dans *Comœdia* (quotidien culturel ayant le format des journaux), et plusieurs des déclarations collectives surréalistes cosignées par Breton ont été publiées dans *L'Humanité*⁴. Enfin, on n'oubliera pas que Breton fut le directeur de trois revues, *Littérature*, *La Révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la Révolution*, dont les deux dernières ont engagé de vraies batailles avec la presse, souvent en descendant sur son propre terrain.

Or, si, sur le plan du surréalisme en général – du moins en tant qu'il est lié à Breton –, c'est sans doute dans le cadre de ces revues que les relations entre le mouvement et la presse quotidienne sont les plus fascinantes à analyser, il est intéressant, dans le cas de Breton, d'examiner la façon dont il intègre la presse dans sa propre œuvre littéraire – par citation directe ou modifiée, ou par allusion. En effet, c'est là de sa part une pratique courante jusqu'en 1930 qui, au vu de ses réticences à l'égard du monde des journaux, ne peut qu'apparaître intrigante. Et l'on

2. Le 21 mai 1922. Cf. OC I, p. XLIV.

3. Le 23 mars 1923. Cf. OC I, p. 1315.

4. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. I, 1922-1939, Terrain vague, p. 56, 58, 60 et 63.

s'apercevra que cette pratique revêt un rôle non négligeable quant à la mise en place de l'espace (imaginaire) d'activité du surréalisme, lequel tente de se dégager du cadre de la « littérature » (raillée dès la création de la revue du même nom) et du livre (que *Nadja* remettra explicitement en question) pour se déployer dans la « rue » – dont V. Kaufmann a montré qu'elle constitue le lieu privilégié de l'expérience surréaliste⁵.

EXTENSION DES MOYENS SURRÉALISTES

« Les moyens surréalistes demanderaient [...] à être étendus », écrit Breton en s'acheminant vers la fin de son manifeste. Et il poursuit :

Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. Les papiers collés de Picasso [...] ont même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible [...] de titres [...] découpés dans les journaux :

POÈME

Un éclat de rire

de saphir dans l'île de Ceylan

Les plus belles pailles

ONT LE TEINT FANÉ

SOUS LES VERROUS [...] (OC I, 341)

Ces « moyens » qui « demanderaient » à être « étendus » le seraient bien sûr par rapport à la « composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet », qu'a décrite Breton quelques pages auparavant (OC I, 331-332), et qui sera nommée dans les textes ultérieurs au *Manifeste* « écriture automatique ». Or, juste avant le paragraphe qui envisage cette extension, Breton déclarait ne pas croire « au prochain établissement d'un poncif surréaliste ». Mais cette confiance affichée masquait sans doute dès ce moment une crainte qui n'ira que se confirmant ; et l'on sait que si l'écriture automatique représentait à ses yeux « l'or brut de la poésie » (OC I, 1124), il lui faudra avouer plus tard que son « histoire [...] dans le surréalisme serait [...] celle d'une infortune continue » (OC II, 380). De fait, dans le *Second manifeste*, Breton notera « l'apparition d'un poncif indiscutable à l'intérieur de ces textes⁶ », si bien qu'il en viendra à

6. V. Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, PUF, coll. « Écritures », 1997, p. 171.

7. *Ibid.*, p. 806.

demander « L'OCCULTATION [...] DU SURREALISME » (OC I, 821). Et qu'en conclure, sinon que l'or surréaliste n'a pas réussi sa mise en circulation dans la société comme une nouvelle monnaie et une nouvelle économie ? Le trésor se transforme en pacotille, il est l'objet, au sein du groupe surréaliste, de contrefaçons et de négligences, et l'écriture automatique manque sa socialisation : d'où, dès le *Manifeste*, la nécessité d'*étendre* les moyens surréalistes.

D'ailleurs, si l'on s'intéresse au passage qui suit le « poème », on se rend compte qu'il envisage justement la question de l'action, c'est-à-dire de l'extension à la *praxis* des propositions théoriques que vient d'énoncer le *Manifeste* : « Autrement graves », écrit Breton au début de cette dernière partie, « me paraissent être [...] les applications du surréalisme à l'action ». Or un tel problème est fondamental dans le cadre d'un projet visant à montrer l'« inanité » de l'opposition de l'action et du rêve » (OC II, 1350), d'autant que, quelques pages plus haut, Breton avait évoqué « la résolution future de ces deux états [...] que sont le rêve et la réalité » (OC I, 319). Et si cette question demeure irrésolue jusqu'à la fin du *Manifeste*, la voix surréaliste ne trouvant pas de truchement :

Je fais semblant [...] d'agir dans un monde où [...] je serais obligé d'en passer par deux sortes d'interprètes, les uns pour me traduire ses sentences, les autres, impossibles à trouver, pour imposer à mes semblables la compréhension que j'en aurais (OC I, 345),

il n'empêche que ce « poème » introduit le problème crucial de la conjonction du surréalisme et de la Révolution, c'est-à-dire du devenir Révolution du surréalisme – que le mouvement ne cessera d'ailleurs de se reposer par la suite.

Au reste, le contexte où il apparaît permet de mesurer son importance dans l'économie du *Manifeste*. Ces textes découpés, en grands corps typographiques – les plus visibles du manifeste, et les plus prégnants – apparaissent dans un mouvement conclusif. Aussi bien, il s'agit d'un moment, essentiel à une bonne conclusion, d'élargissement, les « moyens surréalistes » demandant « à être *étendus* ». Mais de quoi s'agit-il ? Certes, on comprend que, sur le plan de la création d'images, les titres de journaux assemblés arbitrairement produisent des résultats semblables à ceux engendrés par l'écriture automatique. Mais Breton se hâtant d'ajouter que les « *techniques* surréalistes ne [l']intéressent pas », on est amené à penser qu'ils n'ont pas pour unique rôle dans le manifeste de constituer une variante de l'automatisme. Bien plutôt, ne s'agit-il pas d'empêcher, grâce à eux, que le surréalisme demeure une parole privée ?

Car, même ordonnés de façon peu ordinaire, ils ont pour vocation de donner sur la rue. Et s'ils composent un texte non prévisible, néanmoins, ils se situent, *de facto*, du côté des lieux communs, tout le monde, même sans peut-être les lire, apercevant tous les jours des manchettes, la typographie en grandes lettres grasses ainsi que la mention explicite du journal introduisant la discussion sur le terrain de la communauté. En effet, quelle parole profane est plus partagée que celle du journal ? Et comment ne pas remarquer que Breton vient justement de louer les papiers collés de Picasso dans la mesure où ils sont assimilables à des lieux *communs* ?

Il est alors possible de former une hypothèse quant au rôle des titres de journaux en cette fin de manifeste. Tout se passe comme si, par leur intermédiaire, il était possible de faire accéder le surréalisme à la publicité, de le porter au regard du public⁷. Grâce à eux, le surréalisme serait en mesure de dépasser les frontières de la littérature. Ils constitueraient le garant de performativité de la voix surréaliste, quand l'arbitraire qui les relie dans le poème en attesterait l'authenticité. En les convoquant, le manifeste tendrait à se doter de la puissance de la presse, qui chaque jour gagne la rue par l'importance de sa diffusion.

Cependant, il ne saurait s'agir de mimer les journaux réels, et il est évident que ce « poème », qui recompose les titres de journaux selon des ordonnancements qu'ils n'avaient pas dans leurs contextes originaux, s'emploie à détruire la logique des quotidiens. En ce sens, cette section du *Manifeste* constitue à la fois un « autre journal » (elle utilise des titres de journaux munis de leur typographie originale, mais disposés de façon inhabituelle) et un « anti-journal » (elle ordonne les éléments empruntés à la presse de façon à ce que l'ordre « positiviste » dénoncé en début de manifeste soit aboli).

LES LIEUX DE CONVOCATION DE LA PRESSE

Cette hypothèse paraîtrait fragile si seul l'étayait le *Manifeste* de 1924 ; et cependant, elle peut être confirmée par plusieurs autres livres des premières années de Breton. Ou plutôt, l'élan vers l'« autre journal » et l'« anti-journal » n'étant jamais très marqué dans ces ouvrages (si bien que son repérage local pourra prêter à caution), c'est la réitération d'indices convergents qui tendra à en établir statistiquement la validité.

8. Le sens premier de « publicité », selon le *Grand Robert*, concerne le « caractère de ce qui est public, n'est pas tenu secret ». Cf. à ce sujet J. Habermas, *L'Espace public*, trad. de M. Buhot de Launay, Payot, 1997.

C'est le plus souvent au début ou à la fin de ses livres que Breton convoque la presse, en la citant ou en y faisant allusion. Elle intervient pour la première fois dès *Mont de piété*, dont elle informe les deux derniers poèmes – bien qu'avec une discrétion qu'il s'agit de souligner. « Une maison peu solide », tout d'abord, constitue de l'aveu de Breton un « fait divers » et, alors que sa parution était prévue dans *Dada 5*, il avait demandé à Tzara de « le faire disposer sur la largeur d'une colonne de journal, entre deux traits verticaux et deux filets horizontaux (OC I, 1096) » (l'apparement de ce texte aux faits divers des journaux ne pouvant cependant désormais être perçu qu'après sa lecture, Breton n'ayant pas repris les filets dans la version en volume). Quant au dernier poème, « Le Corset Mystère », il comprend, selon M. Bonnet, des « formules » qui abondent dans la presse féminine, par exemple « dans *Le Miroir des modes* cher à Vaché » (OC I, 1098) ; et, surtout, il présente une typographie dont certains éléments rappellent les gros titres des journaux :

UN CHÂTEAU À LA PLACE DE LA TÊTE,

si bien qu'il anticipe, toujours selon M. Bonnet, le « poème » du *Manifeste* « obtenu par des moyens analogues » (OC I, 1098). Cependant, un tel jugement paraît trop hardi, « Le Corset Mystère » utilisant aussi des caractères maigres, et le titre renvoyant à une « enseigne⁸ », de sorte que la présence de la presse est ici discrète et ne prend pas le pas sur la réclame. Et si le journal est reconnaissable dans ces deux poèmes, il semble qu'il s'agisse de ne pas le convoquer à l'état pur, mais mélangé à d'autres éléments, de sorte qu'il n'acquière pas de statut autonome par rapport aux textes qui l'accueillent, les emprunts à la presse ne pouvant passer pour un acte d'allégeance à son égard.

A l'autre extrémité, le *Second manifeste du surréalisme* constitue le dernier livre de Breton à convoquer explicitement la presse⁹. Il débute par une longue citation du « Journal de l'aliénation mentale », qui équivaut certes à une revue, mais qui, reproduit en fac-similé, rappelle la disposition typographique des quotidiens, tout en apparaissant comme l'archétype du « positivisme » que Breton reprochait aux journaux de véhiculer. La reproduction de cet article prépare de plus à *contrario* la description

9. *Ibidem*.

10. Quelques mois plus tard, *L'Immaculée Conception* présentera encore la réécriture d'un article de G. Bauer (cf. OC I, p. 867-869). Mais la source journalistique de ce texte étant implicite, je le laisse de côté, pour ne m'attacher qu'aux passages où la presse est repérable par le lecteur.

spectaculaire, dès le troisième paragraphe, de « l'acte surréaliste le plus simple » comme « consist[ant], revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule » – qui évoque la presse populaire. En effet, voici le surréalisme allié à la quintessence des faits divers effroyables que rapportent les journaux – dont nous avons généralement connaissance par la presse, si bien que cette dernière leur est étroitement associée¹⁰. Quant à cet « acte », qui fait partie de l'ouverture du manifeste, et que Breton refuse de « recommander entre tous parce qu'il est simple » (OC I, 783n), il est repris en écho dans la dernière phrase du texte, qui propose à l'homme qui croit à sa liberté d'user « de l'arme vengeresse de l'idée » et de n'accueillir que « vaincu [...] la décharge de ses tristes fusils comme un feu de salve » (OC I, 828) – si bien que, même si la dernière phrase ne fait pas écho au journal, les extrémités du livre sont marquées par les deux versions de l'acte surréaliste emprunté à la rubrique des faits divers.

Enfin, entre le « poème » du *Manifeste* et le *Second manifeste* de 1930, *Nadja*, en 1928, se termine, avant l'aphorisme sur la beauté convulsive, par un fait divers emprunté au *Journal* du 27 décembre 1927. Or, lors de la réédition de l'ouvrage en 1962, Breton a rajouté un « avant-dire » sous-titré « dépêche retardée », qui fait écho à l'article final – cet ajout confirmant la tendance de Breton à convoquer la presse au début ou à la fin de ses livres, ou les deux à la fois. Ici encore, le journal n'est pas utilisé à l'état pur, Breton ayant modifié l'article final, et la « dépêche » initiale n'en constituant une que parce qu'elle est ainsi nommée. Il demeure que les marques de la presse sont évidentes à reconnaître.

LES PORTES BATTANTES

Mais comment interpréter la tendance que je viens de mentionner ? Et quels sont les rôles de la presse en ces lieux stratégiques des livres ? Pour répondre à ces questions, reportons-nous à *Nadja*. Breton, on s'en souvient, refusant « la littérature psychologique à affabulation romanesque » dont « les jours [...] sont comptés » (OC I, 651), y affirme ne s'« intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé ». « Pour moi », ajoute-t-il, « je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite [...], où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant ».

11. Ce qui fait vendre le journal, c'est le fait divers sanglant. Dès lors, celui-ci ne désigne-t-il pas la presse par métonymie ?

Or, écrit-il à la fin du livre, juste avant de citer le fait divers annonçant la disparition d'un avion à l'Île du Sable, « un journal du matin suffira toujours à me donner de mes nouvelles », ce qui revient à dire que « *qui je suis* » se manifeste dans ce fait divers. Mais c'est là indiquer également que cet article joue lui-même le rôle d'une « porte battante », faisant transition par projection entre « moi » et l' « Autre », comme la paroi de « verre » relie vie privée et sphère publique ; et ce rôle de « porte » est d'autant plus important qu'on se trouve bien ici au seuil final du livre, qui fait écho, je l'ai indiqué, à la « dépêche » retardée, laquelle en constituait le seuil initial.

La presse sert donc de transition entre le dehors et le dedans du livre à son début, et entre son dedans et son dehors à la fin : elle entraîne l'expérience surréaliste vers l'espace public, ou permet au contraire au livre de partir de l'espace public pour aller vers l'expérience surréaliste. Le lieu commun a ici valeur de *passage* entre l'œuvre et l'extension possible du surréalisme dans la société, et entre la société et l'œuvre. D'ailleurs, il en va généralement ainsi chez Breton. Ainsi, *Mont de piété*, pour constituer un recueil de pièces relevant d'esthétiques progressivement abandonnées, mène de l'influence de Mallarmé à l'agitation Dada, « Corset Mystère » rappelant l'usage subversif de la publicité et du journal par Tzara. Et, dans le *Second manifeste*, l'alliance de l'acte surréaliste à une fusillade collective non motivée permet de doter le surréalisme de l'aura que dégagent de tels faits divers, en transformant par là le mouvement en phénomène social.

Ce dernier exemple permet par ailleurs de comprendre en quoi cette « porte » du livre qu'occupe la presse dans ces livres est « battante » – avec tout le bruit associé aux franchissements de ce type de portes. Les lettres en gros caractères du « Corset Mystère » de *Mont de piété* et du « poème » du *Manifeste* résonnent plus fort que les autres, et la fusillade du *Second manifeste* reprend sur le plan thématique ce qui était confié dans ces livres à la typographie. Dans cette perspective, la presse, qui permet au livre surréaliste de déboucher sur la rue, sert dans ces différents exemples de haut-parleur ou d'amplificateur. La « voix surréaliste » résonnera d'autant mieux qu'elle sera portée par elle.

Bien sûr, cependant, le lieu commun est toujours convoqué de manière subversive dans le surréalisme. Ainsi, dans le *Second manifeste*, il est clair que l'association d'une activité généralement considérée comme esthétique à un assassinat collectif dont il est presque fait l'éloge apparaît à lui seul comme un défi aux valeurs véhiculées par la presse. Si l'œuvre peut être dotée de la force d'impact du journal, qui se déploie chaque matin dans la rue, ce n'est jamais pour accepter l'idéologie qu'il véhicule.

Mais il demeure que cette distance envers le journal n'empêche aucunement les textes de Breton de s'approprier certaines de ses qualités, et l'exemple de *Nadja* est ici frappant. La dépêche retardée date de « Noël 1962 », et le fait divers du « 26 décembre [1927] », si bien que la première attire l'attention sur la date de la catastrophe aérienne, toute proche du 25 décembre. Et si l'article final constitue une mise en abyme de l'ensemble du récit, celui-ci est à placer symboliquement dans le temps de Noël, qui marque le début de la Bonne nouvelle¹¹. Or si l'histoire de la jeune femme s'achève par un naufrage, le récit éponyme est précisément celui d'une bonne nouvelle. Il n'est guère étonnant dès lors que Breton rencontre Nadja à la « Nouvelle France » ; et, à la lecture du récit, on imagine de plus en plus que leurs pérégrinations aux alentours de la Porte Saint-Denis ne vont pas manquer de les mener boulevard de Bonne-Nouvelle, lequel constitue en effet le dernier paysage parisien du livre, dont Breton précise que, « lors des [...] journées de pillage dites “Sacco-Vanzetti” », il a « semblé répondre à l'attente qui fut la [s]ienne, en se désignant [...] comme un des grands points stratégiques qu'[il] cherche en matière de désordre » (OC I, 748). Quand l'« espérance » présupposait une attente, le boulevard évangélique y répond.

Tous ces éléments transforment *Nadja* en *nouvelle* par excellence (au sens d'« annonce » bien sûr, le nom de genre homonyme étant écarté. Mais faut-il entendre par-là que cette dernière concurrence celles de la presse ? M. Beaujour a montré comment « l'aventure » de Nadja naît d'éléments « écartés comme des pôles électriques entre lesquels jaillit une étincelle¹² », et il est évident que c'est entre la dépêche du début et l'article du « journal du matin », qui s'ouvre sur l'« opérateur chargé d'[une] station de télégraphie sans fil », que jaillit cette étincelle. Dans cette perspective, les bornes du récit suffisent, sur le plan métaphorique, et sans en changer la structure narrative, à amener *Nadja*, non sans ironie à l'égard de la presse, sur le même plan que les nouvelles annoncées par les journaux. Ce récit constitue dès lors une sorte de « grand fait divers », l'allusion à Mallarmé étant ici d'autant plus plausible qu'elle n'est pas isolée dans *Nadja*¹³.

12. Sur les éléments chrétiens dans *Nadja*, cf. J. Thélot, « *Nadja*, violence et morale », *André Breton, L'Herne*, 1998, p. 283-297.

13. M. Beaujour, « Qu'est-ce que “Nadja” ? », *NRF*, avril 1967, p. 783.

14. L'« avant-dire » de 1962 renvoie à l'« Avant-dire au traité du verbe » de René Ghil, et le « démon de l'analogie » (OC I, p. 714), qui hante *Nadja*, est une expression empruntée au titre de l'un des poèmes en prose de Mallarmé.

*

Lorsqu'il travaillait à *Nadja*, Breton s'est dépeint, dans une lettre à sa femme, en « journaliste », quoique « de pacotille¹⁴ ». Mais qu'est-ce à dire ? De fait, il écrivait un « récit » qui se donnait pour tâche d'écarter absolument l'« affabulation romanesque », condamnée dans la première partie. De plus, il s'agissait de prendre ses distances par rapport à la notion de « livre », elle-même récusée au début de la troisième partie. Or, sur ce plan, *Nadja* a laissé de nombreux lecteurs sceptiques, ce récit ne parvenant pas à leurs yeux à se dégager de la fiction romanesque.

Et cependant, un tel jugement manque la dimension performative des propos de Breton. Car, en dénigrant le livre, il tend à transformer le texte qu'il écrit en un objet dont la nature livresque est abolie, et dont la nature véritable est à découvrir. Et en appelant « dépêche retardée » son « avant-dire », il permet de rapprocher les réseaux sémantiques du texte des réseaux télégraphiques, la notion empruntée à Marinetti d'imagination sans fil (implicite en l'occurrence, mais défendue par Breton en 1924) (OC II, 265) servant de moyen terme entre le monde du livre et celui de la presse. La presse a en général valeur performative chez Breton, et elle permet à des œuvres apparemment *littéraires* d'échapper à ce statut trop étroit.

Mais si elle est toujours utilisée chez lui avec des transformations, et jamais telle quelle, c'est qu'il s'agit, tout en se servant de sa force d'impact dans la société, de ne jamais se plier à une institution récusée de la manière la plus vive. Tout au contraire, il incombe de la retourner, et d'en user sur le mode subversif. Par elle, par l'utilisation métaphorique de son réseau d'antennes (dans *Nadja*), par le recours aux gros caractères (dans *Mont de piété* et le *Manifeste*), par l'image euphorique de l'assassinat collectif que la presse considère comme le comble de l'horreur dans le *Second manifeste*, l'espace surréaliste entreprend de franchir – sur le plan symbolique, du moins, la performativité ne se substituant pas à la performance – les frontières du livre, et de conquérir l'espace dominé par la pensée positiviste que véhiculent les journaux.

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

15. H. Béhar, *André Breton le grand indésirable*, Calmann-Lévy, « Biographie », 1990, p. 203.

« LA MOSAÏQUE DES SIMULACRES » : RÉVOLUTION ET POÉTIQUE DU CHANTAGE

Nicolas SURLAPIERRE

« La mosaïque des simulacres ne tient pas¹. » René Crevel répond, d'une façon bien peu journalistique, à l'enquête « Le suicide est-il une solution ? » que la rédaction de *La Révolution surréaliste* prépare dans la première livraison par une revue de presse constituée des faits divers découpés dans les journaux, familiarisant ainsi ses lecteurs par le télescopage parfois absurde de ces histoires, pourtant tragiques, aux anomalies descriptives et narratives. Malgré « le refus des genres² » et toujours sur le mode de l'ambiguïté, le journal, l'activité journalistique avaient saisi la littérature et l'œuvre d'art pour des raisons économiques ou d'effet de mode (de modernité) qui minimisaient peut-être l'extraordinaire richesse et complexité des motivations que le rapport de la littérature à la presse suppose. Appliquer le simulacre au reportage, rappeler la construction éclatée de l'activité journalistique surréaliste, essayer de réunir au moins dans un discours l'ensemble de ces tesselles de textes (revues de presse, chroniques, billets d'humeur, souvent mauvais ou sarcastiques, ou encore les débats par correspondance) permet de compléter la compréhension que l'on peut avoir du mouvement surréaliste en ses grands textes.

Les textes théoriques importants pour les premiers développements du surréalisme sont publiés dans *La Révolution surréaliste* et des textes moindres qui se faufilent, contrepoint parfois bref ou incisif à la beauté ou à la complexité, comme s'ils étaient conçus pour entretenir le climat qui peut régner dans un « laboratoire flottant d'expériences désintéressées

1. R. Crevel *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 13 : « La mosaïque des simulacres ne tient pas. J'entends que l'ensemble des combinaisons sociales ne saurait prévaloir contre l'angoisse dont est pétrie notre chair même. Aucun effort ne s'opposera jamais victorieusement à cette poussée profonde, à cet élan mystérieux, qui n'est point, Monsieur Bergson, l'élan vital, mais son merveilleux contraire, l'élan mortel. »

2. H. Béhar, « Lieux-dits : Les titres surréalistes », *Mélusine*, n° 4, (consacré au Livre surréaliste), juin 1981, p. 84.

qui se débat contre les gazettes³. » Sont-ils là pour sauver en apparence le côté militant qui sous-tend la revue, pour contrebalancer le caractère très rédigé, habilement elliptique de ces textes longs qui jettent les bases théoriques, pour donner l'impression du dynamisme d'un discours général cohérent et complet, pour prouver que le surréalisme compte dans la vie éditoriale ou journalistique du moment ? Fallait-il que la revue ressemble plus à un journal ou garde du tract sa force ou son impact graphique immédiatement perceptible ? De même que les artistes et écrivains surréalistes ne pouvaient céder au témoignage, le reportage sonnait trop comme sa transposition dans la presse, pourtant il n'était pas question de se priver de ce moyen dont la révolution avait tant besoin. Marshall Mac Luhan donnait quelques pistes qui légitimaient, même si ce n'était pas son but, le reportage face au surréalisme. En revenant constamment sur la participation que réclamait la presse et en basant son constat sur la forme mosaïquée, il éclairait l'étrange intuition de René Crevel :

Le journal, dès l'origine, s'est orienté non pas vers la forme non pas vers la forme du livre, mais vers une forme de mosaïque et de participation. Avec l'accélération de l'imprimerie et du ramassage des nouvelles, cette forme de mosaïque est devenue un des aspects dominants de l'association humaine ; la forme de la mosaïque implique, en effet une participation active plutôt qu'un point de vue indifférent. [...] La mosaïque est le mode de l'image collective ou communautaire et nécessite une participation en profondeur. Cette participation est communautaire plutôt que privée, englobante plutôt qu'excluante⁴.

Trop à la mode et de plain-pied dans la vie, il fallait par des moyens littéraires, par les échos d'articles entre eux, libérer le reportage de ses tuteurs souvent considérés comme des écrivains mineurs et surtout méprisables aux yeux des rédacteurs, transformer en quelque sorte cette infralittérature en sur-littérature, donner au reportage une visée surplombante et pérenne si délicate à atteindre. S'il n'est pas directement question de reportage dans *La Révolution surréaliste* comme si le mot était banni ou à proscrire, il est présent dès lors que l'on considère la construction implicite de ce « genre directement en prise sur l'événement, le reportage gagne à être mis en relation avec l'Histoire qui en commande

3. G. Sebbag, « Le pavillon noir du temps », *La Révolution surréaliste*, Jean-Michel Place, 1975, p. II.

4. M. Mac Luhan, « La presse. De l'indiscrétion calculée comme mode de gouvernement », *Pour comprendre les médias*, Le Seuil, 1988, p. 232-233 et 234.

pour une part la poétique [...] partagé entre l'adhésion aux évènements et l'excentricité littéraire. Le reportage apparaît moins comme un genre à part entière que comme une composante de l'essai ou de la fiction⁵. » Déjouant, pour se singulariser, le caractère trop direct ou circonstancié, l'effacement de la typologie du reportage n'empêche pas que celui-ci soit une donnée active ; de différentes manières en se faisant l'écho d'évènements petits ou grands, médiatisés ou non, prenant souvent l'apparence du « simili reportage⁶ » ; ils constituent des textes qui ruse non avec la vérité, ils en profitent pour défendre leurs positions, mais avec les circonstances si bien que, parfois, le lecteur qui ne sait plus, est obligé de décrypter et de faire seul le lien avec l'actualité. De la même manière que les rédacteurs de la revue brocardent le simili, transforment le « document vrai de la fiction⁷ » en interprétation fidèle du rêve et de la révolution dans l'actualité, l'universel subit l'épreuve du soupçon des discours dominants ou lénifiants. Michel Leiris en donne, dans *Glossaire : j'y serre mes gloses*, publié en extrait dans la revue, une ambivalente appréciation, résumée dans le curieux aphorisme : « L'universel : nivelé par l'hiver de l'espace et du temps confondus⁸ ».

Prudents face à l'universel de peur que l'on confonde leur littérature avec celle des *globe-trotters*, dubitatifs face au reportage, les surréalistes y ont pourtant expérimenté leurs positions et justifié leur volonté de maintenir leur place et leur présence dans la rue. En soi, une telle activité même quotidienne et contingente ne semble pas particulièrement problématique ni singulariser les écrivains surréalistes et, pourtant, elle le devient, au moment de la politisation du mouvement. N'est-ce pas dans le reportage que le texte et l'image surréalistes courent le plus grand risque de devenir une poésie de circonstance ? La mise en abyme du reportage dans les revues surréalistes dessine les contours théoriques d'un tel risque, à l'heure de leur internationalisation, mise en abyme qui, en réalité, est une mise en pratique revolver au poing et une façon d'occuper le terrain du quotidien et des quotidiens. *La Révolution surréaliste* est un étrange creuset théorique et expérimental, en ce qu'elle permet de s'entendre sur le vocabulaire et surtout d'apprendre à discerner ce qui relève d'une sémantique du reportage, à isoler des convergences rituelles

5. M. Boucharenc, J. Deluche, « Le reportage dans quelques-uns de ses états », *Littérature et Reportage*, Limoges, Presses universitaires, 2001, p. 12

6. M. Boucharenc, « Petite typologie du grand reportage », *ibid.*, p. 225.

7. *Ibid.*

8. M. Leiris, « Glossaire : j'y serre mes gloses », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 21.

ou vivantes entre démonstrations de fond et textes fragmentaires comme si ce qu'en langage journalistique on appellerait des piges constituait un discours second et pratique du surréalisme. Un des seuls moyens d'éviter toute poésie (et toute pensée) de circonstance⁹ et de rester fidèle aux principes surréalistes, c'est de constamment mettre à l'épreuve le reportage et d'essayer de montrer en quoi le reportage surréaliste ne se limiterait ni à relater des faits, ni à se déplacer pour traiter un sujet, ni à suivre un fait divers et encore moins à révéler les dessous de l'affaire. L'activité journalistique deviendrait le lieu d'une expérimentation plus temporelle que spatiale de l'automatisme non psychique mais critique :

Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évasion et leurs voitures vont seules au bois¹⁰.

De la même manière qu'il y aurait un contenu latent à l'image, il existerait un reportage latent dans les textes surréalistes et pourquoi pas dans les images qui les ponctuent et qui les prolongent. Cet état latent du reportage oblige les principaux rédacteurs de la revue à voir de quelle manière ils peuvent intégrer leur activité journalistique dans le texte et souvent, pour des questions d'orthodoxie esthétique, la fonder. À un niveau plus global et formel, la revue répond à des critères clairement journalistiques, ne serait-ce que dans sa présentation et sa construction, à travers la fascination pour les enquêtes, le ton volontiers polémique, l'étrange façon de répondre à l'actualité à la façon elliptique du « comprenez qui pourra » ou de transformer la pratique de la lecture du journal en mode de création. L'écrivain surréaliste serait également un reporter dont l'étrangeté viendrait de sa capacité à transformer en désir l'actualité, à brouiller les pistes du quotidien pour ne pas trop s'inféoder au « monde réel », en devenant le reporter d'un au-delà du quotidien, un au-delà du monde à partir d'un cours de l'actualité qui, malgré les dangers qu'elle représente, est un formidable vecteur de hasard et d'inspiration. Il existe donc conjointement dans le reportage surréaliste une réponse immédiate (une riposte) et une explication différée (un prolongement), les surréalistes – et c'est très perceptible dans les textes de René Crevel –, faisant de l'activité d'extralucide ou du rêve¹¹ le sujet d'un reportage en

9. A. Breton, « La littérature prolétarienne ? Premières réponses à notre enquête », *Monde*, n° 14, 8 septembre 1928, p. 4.

10. J.-A. Boiffard, P. Éluard, R. Vitrac, « Préface », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 15 décembre 1924, p. 2. Cette préface sert en réalité de manifeste.

11. R. Crevel, « Je ne sais pas découper », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925,

pays surréaliste, pour contrer le danger du « travail inexorablement logique¹² » qui menace tout récit. La divination et la « devination » doivent s'éprouver dans l'analyse de l'actualité afin de pressentir, dans certains événements, les développements futurs du surréalisme, dans certaines prises de positions ses nouvelles orientations.

À la question lancinante « à quelles conditions le reportage peut-il être littérisé¹³ ? », le surréalisme aurait choisi de répondre par le contraire : à quelle condition la littérature peut-elle instrumentaliser le reportage en semblant le servir, en utilisant ses codes rhétoriques (les tournures) et surtout formels (la présentation) en le fondant, pour lui donner le contour d'un reportage en pays surréaliste, dans un monde générant sa propre fiction par le collage poétique (politique aussi) de l'actualité ? Converser en journaliste tout en s'entretenant avec des spectres et des fantômes, tout en dessinant un double dérisoire ou imaginaire d'une actualité, comme s'il était nécessaire de devancer dans l'activité journalistique et rendre compte non de sa capacité à se répéter, mais à devenir et deviner, afin de mettre à l'épreuve le don de double vue de l'écriture et de son ombre portée, pour leur assurer de beaux jours.

LE JOURNALISME : JEUX DE SOCIÉTÉ

Le premier numéro de *La Révolution surréaliste* (1^{er} décembre 1924) s'ouvre en annonçant une enquête sur le suicide et, d'emblée, pour illustrer son propos ou préparer son lectorat, la rédaction ponctue ce numéro des nombreux entrefilets qui constituent une sorte de revue de presse thématique que les rédacteurs affectionnent, eux qui avaient l'habitude de réunir les « bons mots » de leurs principaux détracteurs, leur recensement les rend un peu plus sots, falots ou bien trahit une certaine poésie du collage : « La veuve inconsolable » du *Libertaire*, « La désespérée au parapluie », « Le suicidé par persuasion », fait-divers extraits du *Figaro*. Ces citations de la presse, à peine commentée, ne sont pas simplement éloquentes en elles-mêmes, ils sont véritablement provocatrices face à une société et une littérature qui pleurent et exaltent ses morts, et qui par les évocations héroïques veulent lutter contre le tropisme suicidaire de la jeune génération contaminée par un « Nouveau Mal du siècle ». Les rédacteurs de *La Révolution surréaliste* appliquent à l'activité journalistique le principe du collage qui fait allusion à l'utilisation du fragment de journal

p. 25-26.

12. *Ibid.*, p. 26.

13. J. Fontanille, « Quand le corps témoigne : voir, entendre, sentir, être-là. Sémiotique du reportage », *Littérature et Reportage*, *op. cit.*, p. 86.

dans les collages cubistes, futuristes et dadaïstes. S'il est ainsi question du collage c'est aussi pour demander une participation au lecteur qui doit recomposer le sens. Une telle accumulation de suicides prend contre toute attente un tour véritablement humoristique, où le grotesque des motivations suicidaires se mêle à l'incongruité de certaines situations, créant une sorte d'atmosphère absurde¹⁴. Le numéro se conclut par l'aphorisme de Mathias Lubeck « Les amis de mes amis sont des cimetières¹⁵. »

Une fois ces jalons posés, les réponses à l'enquête sont publiées dans le numéro 2 de la revue. Les premières réactions sont négatives et culpabilisantes pour l'ensemble de la rédaction, en mettant en avant le point de vue catholique sur le suicide prétextant que sa seule évocation suffit à en donner l'idée et à transformer, selon Francis Jammes, la rédaction en « misérable » criminel. « On se tuerait en masse, répond flegmatiquement la rédaction, si l'on y réfléchissait seulement¹⁶. » Il peut paraître étrange qu'une revue se définisse dans ses premiers numéros par le suicide, alors que les manifestes exposant le plus souvent les raisons de leur fondation ou de celle des groupes, même s'ils n'espèrent pas durer forcément longtemps, mettent en avant plutôt la naissance, la vie. Le suicide ne proposerait pas une « solution » d'un point de vue éthique, il en serait aussi une au niveau éditorial : suicider ou liquider une certaine conception de la revue ou de la presse. La tonalité des réponses publiées renforce l'impression que le suicide serait à la fois ce qui résiste le plus au reportage et son application la plus paradigmatique, simplement parce qu'il possède en lui aussi sa propre fin. Dans sa réponse, Pierre Reverdy qualifie le suicide de « raid vers l'inconnu » et Michel Corday de « solution à tirage limité¹⁷. » Il y a donc bien surimposition entre un reportage impossible à mener puisque « le suicide est un acte dont le geste a lieu dans un monde et la conséquence dans un autre¹⁸ » et un système fait de temps dérivatifs ou personnels où justement seul l'inconnu importe. Entre contrecoup et anticipation, la réponse la plus émouvante ou étrange parce que vécue « antérieurement¹⁹ » et intérieurement est bien évidemment celle d'Antonin Artaud dont le suicide échappe à la main de

14. *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 31.

15. *Ibid.*, p. 32.

16. « Le suicide est-il une solution ? », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 8.

17. *Ibid.*, p. 9.

18. *Ibid.*, p. 8.

19. Réponse d'Antonin Artaud à l'enquête « Le suicide est-il une solution ? », *ibid.*, p. 12.

l'auteur, il n'est plus autographique mais allographique puisqu'il évoque la pression de la société acculant au suicide :

On m'a suicidé, c'est-à-dire. Mais que penseriez-vous d'un suicide antérieur, d'un suicide qui nous ferait rebrousser chemin mais d l'autre côté de l'existence et non pas du côté de la mort. Celui-là seul aurait pour moi une valeur. Je ne sens pas l'appétit de la mort, je sens l'appétit du ne pas être, de n'être jamais tombé dans ce déduit d'imbécillités, d'abdications, de renonciation et d'obtuses rencontres qui est le moi d'Antonin Artaud, bien plus faible que lui²⁰.

Le suicide, qui est une hypothèse, a donc eu lieu par une autre main. Le témoignage d'Artaud génère ainsi tout un imaginaire qui s'applique désormais à la critique, au récit de la destruction ou de certaines de ses formes.

Comment ce fait divers si présent dans les journaux peut-il devenir un moyen d'investigation autre de l'écriture ? Le suicide double anti-contingent du crime, sans suspens, placerait immédiatement l'écrivain face au paradoxe de la hantise de l'incident dont Artaud a bien soin de garantir le suicide en précisant qu'il n'est pas « un événement », il se défendrait ainsi de la poésie de circonstance en ne s'inscrivant pas dans le temps mais dans la durée. Étrange anticipation ou prémonition de René Crevel qui, dans une réponse allusivement bergsonienne et pensivement élégante, brode sur l'idée « d'élan mortel », pulsion de mort et mythe de « l'évolution créatrice » qu'il désire aussi transposer d'un point de vue journalistique et éditorial comme s'il transformait ainsi « la mort difficile²¹ » en mort facile, grâce aux seuls outils de lecture et donnait aux lecteurs le mode d'emploi de mécanismes séduisants pour la comprendre ou pour l'aimer. Si Pierre Naville, dans sa réponse, décline quelques évidences sur l'instinct d'amour et de mort, établissant une fiche de lecture un peu freudienne et trop appliquée, il enrichit d'un point de vue poétique la compréhension du phénomène en introduisant la notion de saccage, le suicidé voudrait selon lui « abîmer ce que les mains de l'aimé(e) ont pu toucher ». La réponse de Monsieur Teste par l'ambivalent Valéry oppose à cette solution radicale son excès et son manque de sérieux puisque pour « un rat, on brûle tout l'édifice [...]. Le suicidé ne désire pas véritablement la mort mais la satisfaction de son instinct²². » L'état

20. *Ibid.*

21. Allusion au roman de R. Crevel *La Mort difficile* publié chez Simon Kra en 1926.

22. Réponse de P. Valéry à l'enquête « Le suicide est-il une solution ? », *op. cit.*, p. 13.

second ainsi imaginé est bien synonyme de délire et il n'est pas exclu que les surréalistes dans l'automatisme, dans le rêve, aient justement cherché sa fabrique. Dans le reportage, l'introduction d'un état second de l'actualité revient à faire déraiser la réalité, à montrer le dérisoire de l'enchaînement des faits et à insérer dans le compte rendu, une part qui échappe à la rationalité, aux faits circonstanciés. Le suicide contrairement aux enquêtes, aux procès, aux reportages politiques n'appellerait pas de suite, une fois la mort avérée.

La rédaction contrecarre cette idée reçue en publiant la lettre de l'abbé Gengenbach, prêtre amoureux d'une actrice de l'Odéon Régine Flory, qui explique les raisons pour lesquelles il a renoncé à se suicider : il fait clairement allusion aux critiques et écrivains catholiques trouvant insupportable le ton badin qui domine l'enquête et qui ne peut qu'en donner l'idée, pire encore, encourager le suicide. Dans sa lettre publiée dans le numéro 8 de *La Révolution surréaliste*, l'abbé Gengenbach semble accréditer ce point de vue en expliquant que cet amour culpabilisant le plonge dans une « neurasthénie aiguë ». Il découvre l'enquête qui le conforte alors dans son idée de suicide. À première vue, une telle réponse qui ne manque ni de drôlerie ni de cynisme, construite sur une sorte d'humour noir, donnerait raison aux Francis Jammes et aux Josef Florian ; or, dans sa conclusion, l'abbé a bien soin d'accuser « les gens d'Église qui ont fait de moi [dit-il] un désespéré, un révolté, un nihiliste...²³. » Mise en échec des prévisions, des prophéties, de l'avenir et aussi mise en doute d'une sincérité éditoriale : finalement il entrerait dans le reportage construit comme un collage cubiste ou dadaïste, avec les photographies des protagonistes en costume, une part de fiction, de mystification qui deviendrait, par conséquent, un objet littéraire ou artistique suivant la même décomposition que la photographie de presse subit dans le photomontage qui, en dépit de son statut plastique, est aussi un objet de l'actualité.

La filiation entre reportage et suicide s'établit au fil des numéros, même si, parce qu'il est un impensé de la première personne et qu'il résiste aux mots, le suicide demeure un fait littéraire et poétique, lointain ou spectral. Il instituerait l'univers du crime dans la littérature à la manière du roman noir ou à la façon des peintres. Le premier et sans doute l'un des seuls contacts (le cinéma mis à part) que le lecteur puisse avoir avec le crime ou les suicides passe par les journaux relatant toutes les tendances homicides qui sont émaillées de nombreuses allusions à la grande presse,

23. Lettre d'E. Gengenbach, *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 2.

aux « rêveries meurtrières » et « batailles ». J. Frois-Whitmann reste persuadé que les véritables mobiles des suicides dépassent la logique et le contingent, mettent en échec la plupart des outils dont disposent le journaliste ou le reporter²⁴ ; il donne raison à la mise en garde d'Émile Durkheim : « le suicide n'est pas facile à observer²⁵. » Seule une approche psychanalytique permet d'interpréter la portée érogène des mobiles profonds²⁶ qui sont presque toujours le résultat d'une activité auto-érotique, les mises en scène macabres sont en réalité des « fêtes magnifiques » que l'individu organise (« onanise » en quelque sorte) dans le parc de sa psyché. Le suicide qui est la projection de soi dans la mort, qui oblige à imaginer les réactions et les conséquences, obsède les surréalistes comme si la poésie échappait dans cet acte à son auteur, continuait peut-être à vivre mais surtout à agir sans lui. Longue litanie des suicides qui rappelle en quelque sorte le « dégagement²⁷ » inaugural de Jacques Vaché « sanglant symbole » de la revue devenue un « petit bateau de papier flottant²⁸. »

L'accusation contre le journalisme de Robert Desnos est sans ambiguïté dans « La liquidation de l'opium » associant suicide et drogue, deux clichés de « la loi du fruit défendu » d'une littérature prise par un « Nouveau Mal du siècle » auquel les surréalistes ne veulent pas souscrire, de même qu'ils refusent le prétendu désenchantement, la mythologie nihiliste d'un romantisme mal ajusté que la presse croit subtilement sortir de leur « rêverie morbide²⁹. » En dépit de toutes les préventions contre l'écrivain reporter, les surréalistes ont techniquement et formellement besoin de la presse, de sa langue, de sa forme structurelle et de sa coloration, c'est un moyen révolutionnaire de diffusion des idées surréalistes qui mêle sciemment, ce que Marc Bernard pensait être un défaut qui ruinait les convictions « pour cogner avec méthode³⁰ »,

24. J. Frois-Wittmann, « Mobiles inconscients du suicide », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 41-44

25. É. Durkheim, *Le Suicide*, PUF, coll. « Quadrige », (1930), 1991, p. 4.

26. Le terme revient constamment chez Durkheim.

27. A. Breton, « Entretiens radiophoniques III avec André Parinaud », *Oeuvres complètes*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 453 : « Je pense aujourd'hui qu'il disposait du grand secret qui consiste à la fois à dévoiler et à voiler. Toujours est-il qu'il incarnait pour nous la plus grande puissance de *dégagement* (dégagement à son comble à l'égard de tout ce qui venait hypocritement de se professer [...]. »

28. Dernier mot de la réécriture parodique de *Michel Strogoff* par J. Vaché intitulée « Le sanglant symbole », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 19.

29. M. Bernard, « Aragon nihiliste », *Le Monde*, n° 10, 11 août 1928, p. 4.

30. *Ibid.*

dilettantisme révolutionnaire et dissémination d'un véritable ou effieient « traité du style³¹. »

L'ACTUALITÉ POLITIQUE : LA RÉVOLUTION ET LA CRISE

La mise en abîme de la presse dans *La Révolution surréaliste* qui a complètement fabriqué un genre littéraire à part sous les allures d'une pratique éditoriale répandue, ne repose pas simplement sur des antinomies ni sur une opposition à la définition littérale et aux conceptions faussement imaginatives du reporter et concurrentielle de la poétique du surréalisme qui logerait dans un titre à l'allure de slogan : exotisme *versus* dépaysement. La littérisation du reportage est un phénomène indissociable de celle de la politisation de la vie littéraire participant de la création d'un imaginaire politique qui, dans le surréalisme, est une activité inconsciemment plastique et psychanalytique : elle suit de près, d'une manière empirique, le pansexualisme d'un Wilhelm Reich et tout un imaginaire du fantasme qui, à force de dérives et de dérivations, ne respecte plus les frontières entre la vie et les positions politiques.

Parmi les textes délibérément politiques issus de l'actualité sociale, celui d'André Breton intitulé « Légitime défense³² » est un excellent exemple de la presse comme donnée ou révélateur d'origine, une presse qui résoudrait son aporie foncière « du dehors au dedans, du dedans au dehors³³. » Henri Barbusse propose à Breton d'écrire une nouvelle dans *L'Humanité* et de faire part des idées et des orientations qui entreraient « dans le cadre d'un grand journal prolétarien ». Outre son dédain pour la nouvelle, genre à ses yeux périmé, André Breton refuse ce mode de légitimation politique et éditoriale d'une façon féroce et subtile accusant Henri Barbusse d'être le retardataire d'une rhétorique réaliste et

31. L'allusion au *Traité du style* d'Aragon est l'occasion de rappeler l'importance de l'ouvrage pour les questions du surréalisme et de son rapport à l'univers de la grande presse. Les critiques du journalisme sont constantes dans l'ensemble de l'ouvrage mais elles participent de la création d'une façon de lire la presse et de la construction d'une ambiance en réalité très littéraire de cet univers. L'essai d'Aragon, publié en 1928, aux éditions Gallimard, est assez essentiel car il résume la fragmentation des positions surréalistes reprenant toutes les préventions une à une allant même en juxtaposant deux entrefilets sur le même évènement montrer sa méthode de lecture, ce qui peut correspondre à un état d'esprit surréaliste. *Le traité du style* est publié en fragment dans *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 3-6.

32. A. Breton, « Légitime défense », *La Révolution surréaliste*, n° 8, 1^{er} décembre 1926, p. 30-36.

33. *Ibid.*, p. 30.

naturaliste du XIX^e siècle, pointant sa méconnaissance du drame intérieur « qui se joue chez quelques hommes », n'hésitant pas à attaquer le représentant qui n'est « ni d'action et d'esprit ». L'assaut de Breton contre Barbusse paraît d'autant plus violent compte tenu de ce que l'écrivain représente dans la société littéraire de l'entre-deux-guerres³⁴. Ainsi, Breton ne pouvait souscrire à un type de littérature que Barbusse avait instauré et qui avait remporté un si vif succès. En pointant le manque d'action, Breton se faisait l'assez juste écho de ce qui se passait au front dans le roman de Barbusse, l'aventure impossible, le périmètre réduit de l'escouade, finalement la justification de la guerre et l'humanisme impardonnable d'une littérature qui, à l'opposé de ses modèles, avait surtout décrit un piétinement contraire en tout point à la geste révolutionnaire, à la poétique de la flânerie et à la déambulation, résumant ce que Claude Edmonde Magny avait appelé « l'ère de la passivité ³⁵ ». Cette attaque était d'autant plus brutale que l'on aurait pu penser que Breton accepte, d'un point de vue stratégique et médiatique, la proposition de Barbusse, ne serait-ce que pour bénéficier de ce qu'il représentait au point de vue littéraire et éditorial. Il avait été l'un des instigateurs d'une connexion entre journalisme (le diarisme) et littérature de terrain et à bien des endroits son journal était présenté et écrit comme une sorte de reportage. Mais loin d'avoir profité de la portée du quotidien pour s'affranchir de la tradition des styles, principalement héritée du naturalisme, Henri Barbusse avait conforté le réalisme d'une littérature « de plain-pied » (terre à terre), empêchant toute envolée. En voulant substituer l'appel aux travailleurs à l'appel du merveilleux, Breton mesure et confirme à la fois sa différence et surtout il refuse, en s'insurgeant contre la bonne logique, le « système positif³⁶ » défendu par Barbusse.

Breton ne prône pas seulement une réalité intérieure qui ne soit pas celle des faits, au contraire, il réaffirme ce désir d'équilibre entre participation et engagement dont le journalisme est l'indispensable ou médiane voie et le reportage cessant d'être un fait de société pour devenir dans son acception la plus étroite, un jeu de société. Aussi n'est-il pas surprenant qu'il fasse dans « Légitime défense » tout un développement sur le salariat qui ramène l'esprit de l'actualité et aussi le fait (et les surréalistes n'y échappent pas) que le journalisme est un gagne-pain et un

34. J. Relinger, « Un écrivain politique parmi les écrivains 1917-1926 », *Henri Barbusse écrivain combattant*, Presses Universitaires de France, 1994, p. 91 et svtes.

35. Cl-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Le Seuil, (1950), 1971, p. 3-33. Se reporter particulièrement à son analyse « La frairie surréaliste », p. 26-33.

36. J. Relinger, *Henri Barbusse écrivain combattant, op. cit.*, p. 111.

de leurs moyens de communication pour éviter l'ostracisme. Dans ce texte, Breton associe crime, amour et révolution sociale. Pierre Naville dans un « mieux et moins bien » réclame une voix pour le surréalisme et milite pour l'intrusion de l'émotionnel dans le politique, ce qui suppose une réaction sur le vif et un désir d'action et la mise en pratique d'idées théoriques par le reportage. Le ton de Naville rend l'impatience du groupe, souvent « retranché » de l'actualité, qui refuse d'attendre et de céder à « l'organisation du pessimisme³⁷. » Or, malgré le piètre résultat littéraire toujours trop empreint d'un humanisme dépassé et la consternation face à la pauvreté du pouvoir d'abstraction que les écrivains reporters peuvent retirer de l'actualité, la liste des refus que dresse Pierre Naville n'empêchait pas une prédisposition défavorable, en quelque sorte, des surréalistes vis-à-vis du reportage. « Il ne nous reste plus [semble se résigner Pierre Naville] qu'à nous confier aux articles de revues avec le motif suivant : *Conséquences de l'inflation et de la chute du franc qui disparaîtront après la médecine de M. Poincaré*³⁸ » et à utiliser l'actualité à double sens pour en dégager son caractère latent. *La Révolution surréaliste* est au début d'un grand mouvement, selon Henri Béhar, visant à étouffer politiquement et efficacement le surréalisme, phénomène de neutralisation non seulement à droite (riposte à laquelle les surréalistes pouvaient s'attendre) mais aussi à gauche. Une telle entreprise cache en réalité une défiance vis-à-vis du « marginal » en brandissant le spectre du déviant : « Il apparaît que la grande presse est parvenue à neutraliser le surréalisme en l'assimilant, pour finir à une quelconque avant-garde. Reste à rappeler la spécificité des rapports entre surréalistes et socialistes et leur évolution – sur les plans politique et artistique – au cours de l'entre-deux-guerres dans la mesure où la presse socialiste en donne, au fil de ses articles, un reflet relativement fidèle³⁹. »

À ce moment-là, le surréalisme subit une franche hostilité de la part de la presse de gauche, riposte à l'attaque des surréalistes des icônes du socialisme comme Anatole France qui n'avait pas épargné son humanisme un peu mièvre. Cette agression donne lieu à un échange proprement journalistique dont Aragon rend compte dans un court article intitulé « Communisme et Révolution » qui, outre la critique d'Anatole France, désirait rayer de l'Atlas affectif surréaliste « Moscou la gâteuse ».

37. P. Naville, « Mieux et moins bien », *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1^{er} octobre, 1927, p. 59.

38. *Ibid.*, p. 60.

39. H. Béhar « Au palais des miroirs », *Le Surréalisme dans la presse de gauche (1924-1939)*, Paris-Méditerranée, 2002, p. 21.

Aragon publiait une réponse sous forme de lettre, précédant celle de son détracteur Jean Bernier qui, dans un ton extrêmement policé, s'en prenait au nihilisme bien peu militant d'Aragon qu'il appelait un « apostolat de l'impossible », soulignant au passage le lien entre Péguy et Aragon et évoquant l'origine (et l'écriture) fondamentalement bourgeoise de l'écrivain. L'esthétique de l'impossible était risquée pour le communisme car elle laissait planer une sorte de doute sur la profondeur des convictions que la réponse d'Aragon, loin de lever, confirmait, plus que l'imitation de révolutions, il était important pour Aragon de sauver la poésie par l'illimité et le non imité⁴⁰. Une telle joute entre les lignes confirmait le divorce entre avant-garde politique et avant-garde littéraire ou artistique et annonçait, en quelque sorte, les orientations littéraires et esthétiques du socialisme et la teneur des débats qui ne sait « apprécier en art que les formes consacrées, voire périmées [...] tandis que les milieux de droite se montrent en ce sens remarquablement accueillants, étrangement favorables⁴¹. »

Tous les moyens étaient bons dans *La Révolution surréaliste* pour se singulariser et pour déjouer les pièges de la récupération et faire face à la concurrence des « gros titres » et des grands tirages qui représentaient, pour les surréalistes, un danger et une fascination : constamment tentés de courtiser l'univers de la grande ville même s'ils avaient compris « qu'un poète doit rivaliser avec la réclame, les étiquettes des parfumeurs et plus encore avec les gros titres, les nouvelles fraîches, les faits divers des journaux » :

L'actualité consume les journaux. Les siècles boule-de-neige n'amassent en roulant que quelques livres épars. Quant aux durées comprises entre un jour et un siècle, seule une revue datée et intempestive peut les happer au passage. Et à condition qu'elle ne soit ni un brûlot éteint sitôt allumé, ni la sempiternelle chronique institutionnelle qui mesure sans honte le battement des mois et des années⁴².

En publiant à nouveau l'acte de décès d'Isidore Ducasse comte de Lautréamont ou en fêtant le cinquantenaire de l'hystérie, la rédaction se moquait de l'idée de la nouvelle et du sens ou de la manière d'écrire

40. Aragon, « Communisme et Révolution », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 32.

41. A. Breton, « Position politique du surréalisme » (1935), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 418.

42. G. Sebbag, « Le pavillon noir du temps », *op. cit.*, p. VIII.

l'histoire selon la méthode des « traces jetées »⁴³ afin « de rompre avec l'enchaînement dérisoire des faits⁴⁴ » et surtout parce que la plupart des écrivains surréalistes avaient pressenti « les énergies révolutionnaires qui apparaissent dans le démodé⁴⁵. »

La Révolution surréaliste avait plusieurs raisons de se situer historiquement. Le numéro 3 marquait moins comme un slogan que comme une nouvelle à la une un peu sensationnelle : « 1925 : fin de l'ère chrétienne » et confirmait ainsi son attachement à l'esprit de la Révolution française et à une notion qui, d'historique, allait devenir littéraire puis philosophique : l'idée de Terreur, mêlant les clichés de la Révolution Française à une connaissance parfois subtile de son atmosphère, de ses développements tout au long du XIX^e siècle, jusqu'aux marchandages de 1830, dégageant le caractère romantique et nocturne de l'activité révolutionnaire⁴⁶. D'autre part, le temps pour les surréalistes n'était évidemment pas assignable à une chronologie ni même à la périodicité d'un journal mais à un système d'analogie entre les modèles constituant le panthéon surréaliste. Jacques Baron dans « Décadence de la vie » avait synthétisé les aspirations contradictoires du mouvement par l'hétérogénéité des temps employés. « Aujourd'hui, 10 février 1925. Il ne s'est rien passé », il évoquait la crise de l'inspiration que la littérature de presse ne pouvait pas feindre d'ignorer :

Aujourd'hui 10 février 1925 : je suis devenu fou de malheur. Ces jours-ci, l'existence nous a apporté son fracas quotidien. Les îles aux diamants bleus que nous rencontrons dans nos forêts vierges sont devenues d'inacceptables problèmes et tous les monocles des fils de la nuit sont brisés⁴⁷.

Évocation poétique de la chambre « bleu horizon », se doublant avec l'histoire d'un échec amoureux dans une autre chambre où l'imaginaire politique confinait parfois au cliché est synonyme d'une rupture. L'analogie se fait donc tout naturellement quelques pages plus loin, avec le texte de Robert Desnos résumant les nécessaires points saillants de ce

43. M. Leiris, « Glossaire : j'y serre mes gloses », *op. cit.*, p. 7.

44. W. Spies, *La Révolution surréaliste*, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, 2002, p. 22.

45. K. Barck, « Lecture de livres surréalistes par Walter Benjamin », *Mélusine* n°IV, *op. cit.*, p. 280.

46. Un des éléments qui avaient été déterminants pour l'idée de révolution, et qui avait précipité la chute de Charles X, concernait les lois limitant la liberté de la presse et l'interdiction des regroupements.

47. J. Baron, « Décadence de la vie », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 14-15.

numéro pivot : l'influence de l'Orient, le refus des retours du guerrier ou à l'ordre ou des exaltations néoclassiques, les tributs d'Athènes et de Rome ruinant les espoirs pour une société nouvelle d'avoir déjà trouvé ou imposé un style⁴⁸. Fureur aussi contre la presse dont Robert Desnos défie la fausse pudeur, tout en défendant le droit au journaliste d'être elliptique, d'associer sa prise de parole à un discours amoureux, de réintroduire le poétique qui ne peut simplement se résumer à la description d'un pays ou d'un lieu, ou encore de suivre les contraintes de la narration, autrement dit de se sentir affranchi face à l'exigence des faits.

Dans ce numéro de *La Révolution Surréaliste*, le langage amoureux se double d'une sorte de lyrisme et de fureur de l'actualité. Robert Desnos ne ménage ni ses mots ni la virulence de la critique :

Société des Nations ! vieille putain ! Tu peux être fière de ton œuvre. Demain, par les forêts et les plaines des soldats encadrés de gendarmes revolver au poing, s'entretueront de force. Ces mêmes soldats que tu fis naître à coup de lois et de décrets. Demain, l'Amérique protestante plus imbécile que jamais, à force de prohibition se masturbant seulement derrière ses coffres-forts et la statue de la Liberté, aura puissamment secondé l'effort du Conseil des Prud'hommes européens⁴⁹.

Robert Desnos continue par une véritable apologie de la force destructrice de la révolution pour proclamer que seule la Terreur est valable, il énumère alors avec drôlerie tous les candidats à l'échafaud « conduits vers l'estrade ».

Ce désir révolutionnaire se retrouve dans la revue *Acéphale* et a eu de nombreux prolongements dans l'esthétique surréaliste, confirmant malgré les dénégations des surréalistes mêmes une scission avec l'Union Soviétique et une prise de distance avec la Révolution Russe, profitant à conception plus française ou sadienne qui avait révolutionné les manifestations du désir et son spectacle et « libéré l'imagination amoureuse⁵⁰. » Cependant, parallèlement à une prise de pouvoir ou de fonction historique de la Terreur dans le surréalisme, une prise de distance est à l'œuvre par rapport à l'actualité, les allusions sont nombreuses à ce qui occupe le quotidien et les quotidiens allant des réformes politiques, à la culture de céréales ou à la beauté ruinée de

48. M. Collomb, *La Littérature Art Déco*, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 8.

49. R. Desnos, « Description d'une révolte prochaine », *La Révolution surréaliste*, n° 3, *op. cit.*, p. 26.

50. P. Éluard, « D. A. F. de Sade écrivain fantastique et révolutionnaire », *La Révolution surréaliste*, n° 8, 1^{er} décembre 1926, p. 9.

certaines égéries n'attirant plus que les tenants du rappel à l'ordre, ceux qui y croient vraiment pour des raisons politiques, ceux qui y adhèrent pour des raisons décoratives ou stylistiques, ceux encore qui l'ont volontairement, par une sorte de paresse, mal compris. Robert Desnos, sans ambages semblant saccager la séduction et le rôle de l'actualité dans l'esthétique surréaliste, conclut par : « Qu'il est temps enfin de s'occuper de l'éternité⁵¹. »

Il existerait une autre façon d'écrire sur l'actualité et de lui ôter son caractère circonstanciel et circonstancié, en la devançant, de la pressentir, de converser, comme le fait Jacques Baron dans le n° 5 de *La Révolution surréaliste* avec les prophètes. Son texte est conçu comme la suite de celui publié dans le n° 3 de *La Révolution surréaliste* en bouleversant néanmoins le rapport à la chronologie, il y décrit une sorte d'enfance, clabaud un peu sur la solitude des poètes et sur la difficulté d'écrire une histoire, il remet en cause l'univers de « l'encre d'imprimerie » et subtilement introduit dans le journalisme l'introspection, l'empreinte des événements personnels devenant exemplaires et explicatifs, justifie la méthode du « coq à l'âne ». Jacques Baron ruine l'histoire, la nouvelle, l'anecdote à raconter et les images associées à l'écrivain reporter, toujours susceptible d'avoir des choses passionnantes et palpitantes à dire. Cette tyrannie du vécu semble être une des grandes préoccupations de la littérature autour de 1925, résultat d'un savant mélange entre une esthétique de la boulingue et celle d'un Henri Béraud⁵², figure détestée des surréalistes, contre modèle en quelque sorte.

Les surréalistes refusent ce que l'on pourrait appeler la littérature « Art Déco⁵³ », ce qui prend une tout autre valeur au moment de l'exposition internationale des Arts décoratifs dont Aragon dans sa chronique remarque le travestissement des « pénombres de l'art et du commerce, tous les compromis hypocrites qui permettent la tromperie ». De sorte que la saillie d'Aragon contre les arts déco doit aussi se lire comme une façon de concevoir la littérature : « L'art décoratif se présentait surtout comme une classification commode, où l'on voyait surtout l'occasion d'élever des artisans modestes et méconnus à la considération qu'un peuple assez barbare réservait aux musiciens et aux vélocipédistes. Cela

51. *Ibid.*, p. 27.

52. Se reporter à l'ouvrage de d'H. Béraud, *Le Flâneur salarié*, éd. de France, 1927 constitué de ses différents reportages, typique de l'imaginaire de la presse entre les deux guerres, voir sa préface, p. IX et suivantes.

53. M. Collomb, « Surréalisme et machinisme », *La Littérature Art Déco*, *op. cit.*, p. 62-65.

flattait un principe de démocratie idéale⁵⁴. » Les écrivains reporters étaient les principaux thuriféraires de la littérature Art Déco, une telle critique se confirmait dans une apologie du voyage, des missions et autres enquêtes périlleuses qui étaient à peu près l'équivalent d'une revue de music-hall⁵⁵ comparée aux manifestations dadaïstes. Benjamin Péret s'en régale dans la série d'enquêtes qu'il effectue pour *Le Journal Littéraire* qui atteint un sommet caricatural lors de la visite rendue à Albert Londres⁵⁶ qui le reçoit, entouré de ses principaux attributs (le browning, le casque colonial et la malle-armoire) pour se mettre en condition afin d'écrire un bon reportage. Une telle littérature plaçait l'écrivain face à un danger (« l'effet de réel ») tout en étant devenu le moteur de nombreuses polémiques, les écrivains surréalistes ne se passeraient pas des effets qu'ils pouvaient retirer d'une forme de littérature transitionnelle. Jacques Baron introduit autant dans le caractère révolutionnaire que dans l'univers journalistique les données d'une littérature visionnaire et expérimentale mais qui ne vise pas à se passer du formidable moteur pour l'inspiration que représente la posture (car c'est une posture sinon un rôle) de l'écrivain ainsi « à la portée de toutes les bourses ».

Les préoccupations historiques font ainsi leur entrée officielle, à l'instar de celles des Succubes, dans le surréalisme selon une méthode qu'André Breton décrypte dans sa « Lettre aux voyantes », c'est dans l'avenir analysé comme l'actualité que la poésie doit se développer, s'expérimenter ou même s'éprouver. André Breton en annonçant ironiquement que les voyantes lui ont prédit qu'il devait se rendre en Chine en 1931 et courir de grands dangers pendant vingt ans, pose clairement le problème il n'existe pas véritablement de différence entre « le fait accomplissable et le fait accompli⁵⁷ » comme s'il jouait aux dès le vécu, le rôle de l'actualité et la véracité du reportage. Si les voyantes prédisent un voyage en Chine c'est parce qu'elles connaissent sans doute la fascination des surréalistes pour l'extrême orient et qu'elles mêlent bribes de connaissance et fonction divinatoire, capacité d'analyse et délire ou hasard, et comme tout le monde parce qu'elles lisent les journaux.

54. L. Aragon, « Au bout du quai les arts décoratifs », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 26.

55. *Ibid.*, p. 27.

56. B. Péret, « Albert Londres m'a dit », *Œuvres Complètes*, t. VII, Librairie José Corti, date, p. 80. Cet article de B. Péret a été publié dans *Le Journal Littéraire*, le 4 octobre 1924, il faisait partie de toute une série de comptes-rendus de visites aux écrivains importants du moment : F. Carco, J. Germain, J. Giraudoux, P. Benoit, P. Mac Orlan...

57. A. Breton, « Lettre aux voyantes », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 21

Breton et derrière lui *La Révolution surréaliste*⁵⁸ se nourrissent de l'imaginaire de la grande presse, parce que le journal a constitué un élément qui a davantage revêtu une fonction au niveau plastique (son rôle dans le collage par exemple, ou dans la poésie dadaïste) un « champ d'ubiquité »⁵⁹ et un don d'ubiquité.

« Il faut [conclut André Breton] que cette Vérité soit aveuglante. À quoi pensez-vous ! La voilà bien, la prochaine éruption du Vésuve ! On me dit que vous avez offert vos services pour faire aboutir certaines recherches policières mais ce n'est pas possible : il y a eu usurpation ou c'est faux. Je ne suis pas dupe de ce que les journaux impriment, parfois, AU sujet au sujet de révélations que vous auriez consenti à faire à l'un de leurs rédacteurs : on vous calomnie sûrement⁶⁰.

Le débat en réalité est plus fin, il n'y aurait pas d'un côté l'actualité et de l'autre l'éternité mais une manière surréaliste de traiter le reportage et de lire dans la mare de l'actualité, une méthode de report (de transfert) spécifiquement surréaliste et qui bouleverserait à la fois une conception de la temporalité oblique ou circulaire pourrait-on dire ainsi que Roger Caillois l'a définie, instaurant le travail l'histoire et l'événement comme des matériaux du futur. Le reportage subtilement piégé par la voyance, dans la mesure où il est alors compris comme un savoir-faire, permettrait de dicter des attitudes et des conduites et de comprendre comment se fabriquent les opinions et les débats. Ce n'est évidemment pas l'option prise par les surréalistes qui avaient aussi vis-à-vis de la presse une trop grande dette quotidienne pour ne pas voir, en elle, ce qui ramenait toujours vers la réalité aimantée par le magnétisme de l'actualité. Parfois les poésies singent le reportage dans le titre même « La Société des Nations », « Le congrès eucharistique de Chicago », « Le tour de France cycliste », « La Baisse du Franc » et dépassent leur aspect⁶¹ fragmentaire et hétérogène par la métaphore scatologique : la pissotière des Nations, la figure étrange de Dieu constipé, le pays du Tour de France qui « s'étale comme un étron céleste », autre façon de réintroduire l'humour noir par son lien étymologique et romantique à la sécrétion et par son tribut à l'esthétique des almanachs la contrepèterie⁶² qui « devient l'appoint

58. A. Artaud, « Lettre à la voyante », *La Révolution surréaliste*, n° 8, *op. cit.*, p. 16-18.

59. M. Collomb, *La Littérature Art Déco*, *op. cit.*, p. 11. La notion de « champ de prévisibilité » est de M. Riffaterre.

60. *Ibid.*, p. 22.

61. Poésies de B. Péret, *La Révolution surréaliste*, n° 8, *op. cit.*, p. 12-13

62. L. Aragon, *Traité du style*, *op. cit.*, p. 200 et svtes. Cette métaphore scatologique est aussi

intrinsèque du binôme liberté-vérité⁶³. » En donnant au reportage une autre fonction que le constat, le surréalisme essaye de créer un intermonde, entre double langage et double entente, utilisant certains attributs de la grande presse pour les transformer en accessoires, où les médias avaient toutes les chances de devenir des instruments de turbulents ou d'inaispaisables médiums.

MUSÉE D'ART MODERNE
LILLE MÉTROPOLE

très importante chez Aragon dans son *Traité du style*, à laquelle, dès qu'il s'agit de définir cette notion de style, il fait largement appel.

63. A. Schwarz, « Les dix facettes d'une poétique libertaire », *Poésure et Peinture. D'un art l'autre*, Réunion des Musées Nationaux-Musées de Marseille, 1993, p. 200.

L'INFLUENCE SURRÉALISTE À *PARIS-JOURNAL* (1923-1924)

Nathalie LIMAT-LETELLIER

Directeur gérant de *Paris-Journal*, Jacques Hébertot voulait transformer son petit bulletin d'information sur les programmes des Théâtres des Champs-Élysées. Il embauche Aragon pour lancer, à partir de la mi-mars 1923, une formule plus diversifiée de l'hebdomadaire qui parvient à concurrencer *Les Nouvelles littéraires*. Le jeune écrivain d'avant-garde s'emploie à réaliser cet objectif avec l'aide de quelques-uns des surréalistes, mais au bout d'un mois il résilie ses fonctions de rédacteur en chef. Sans revenir ici en détail sur les raisons de cette démission, il faut rappeler que Breton s'est opposé à l'activité de son ami¹. Pourtant, les membres de l'équipe de *Littérature* (Aragon et Breton lui-même, entre autres...) collaboreront encore de manière très importante à *Paris-Journal*, après le 20 avril 1923, bien qu'aucun n'y exerce plus de responsabilités. Pourquoi donc la condamnation de principe ne se traduit-elle pas plus clairement dans les faits ? L'arrivée et le départ d'Aragon n'ont pas été annoncés à *Paris-Journal*, loin d'apparaître comme un événement public. Mais surtout, dans cette période du « mouvement flou », la cohésion du groupe n'est pas encore tenue pour une nécessité. Dans la mesure où la participation de l'équipe de *Littérature* à *Paris-Journal* persiste après un vain rappel à l'ordre, il nous paraît intéressant d'en analyser les caractéristiques et les raisons durant un peu plus d'un an, jusqu'à l'interruption estivale de 1924². Les surréalistes y ont mené à bien une offensive déclarée, par différents moyens : parution de textes affirmant leur identité dans le

1. N. Limat-Letellier, « Dossier » : « Les activités d'Aragon à *Paris-Journal* (1923-1924) », *Textuel*, n° 35, Textes réunis par C. Trévisan, 1999, Université de Paris VII, p. 113-125 ; Aragon, « Note sur ma participation à *Paris-Journal* » [inédit, août 1923, Bibliothèque littéraire J. Doucet], *ibidem*, p. 127-134.

2. La publication est suspendue après la livraison du 7 juillet 1923 jusqu'à la reprise du 9 novembre 1923, et de même après le 3 juillet 1924. Nous avons consulté la collection microfilmée de *Paris-Journal* (abréviation dans les notes : *P.-J.*) conservée à la Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet (Paris). Aragon a repris les textes qu'il a signés dans *P.-J.* dans son *Œuvre poétique* (1921-1925), Livre Club Diderot, 1974.

champ culturel ; reproductions d'œuvres d'art moderne ; réponses provocatrices à des enquêtes ; comptes rendus élogieux sur leurs publications ou leurs expositions ; campagne d'articles polémiques contre leurs adversaires, *etc.* À l'inverse, en effectuant un travail anonyme ou sous pseudonyme, Aragon et ses amis auraient consenti certaines concessions au journalisme ; mais l'autocensure subsiste, l'interdit n'est que contourné. Plus généralement, comment et pourquoi le mouvement dada-surréaliste a-t-il prêté main-forte à un journal littéraire et artistique ? Quelle évolution résulte de cette infiltration inattendue, de cette influence paradoxale ?

LE RÔLE INITIAL D'ARAGON

Aragon s'est beaucoup investi dans ses responsabilités à *Paris-Journal*, malgré les contraintes qui lui étaient imposées. Il a confié à Jacques Doucet avoir aussitôt ressenti un « vif dégoût » pour ce travail ingrat qui exigeait « de parer soi-même à toutes les éventualités, d'écrire *à la ligne* pour boucher les trous³ » et de « faire passer des articles stupides à défaut de mieux⁴ ». Néanmoins, ses efforts lui ont valu d'aboutir à un résultat plus satisfaisant, mais « encore assez médiocre à [s]on goût⁵ », dans les deux dernières livraisons du 13 et surtout du 20 avril 1923⁶. Sa déception personnelle explique en partie qu'Aragon quitte ses fonctions à l'hebdomadaire pour le nouveau contrat mieux rémunéré que lui propose Jacques Doucet⁷. Mais c'est surtout l'opposition de certains de ses amis de *Littérature* qui l'aura découragé si rapidement. Sa prompte démission paraît ainsi donner des gages à ceux qui ont condamné sa compromission supposée dans le journalisme professionnel. Bien que lassé, lui-même, des servitudes du journalisme, Aragon cède surtout devant l'hostilité intolérable de ses amis, blessé de leur incompréhension⁸ :

3. Aragon, « Note sur ma participation à *Paris-Journal* [inédit, août 1923] », *Textuel, op. cit.*, p. 128 ; repris dans Aragon, *Papiers inédits, De Dada au surréalisme*, (1917-1931), édition établie par L. Follet et É. Ruiz, *Les Cahiers de la Nrf*, Gallimard, 2000.

4. *Ibidem*, p. 129.

5. *Ibidem*.

6. Aragon avait demandé à J. Hébertot de lui adjoindre un journaliste de métier. Ce fut P. Scize, dont Aragon n'a pas encore à se plaindre dans son témoignage d'août 1923 à J. Doucet (voir « Note sur ma participation... », *op. cit.*, p. 129).

7. Sur l'offre du mécène, voir N. Bandier, *Sociologie du surréalisme*, La Dispute, 1999, p. 313.

8. L. Follet analyse en ce sens tout le contexte de la démission d'Aragon dans la Préface de son édition de *La Défense de l'infini*, *Les Cahiers de la Nrf*, Gallimard, 1997, p. IX.

Mes amis commençaient à se fatiguer d'une besogne journalistique pour laquelle ils n'étaient pas plus faits que moi. [...] le caractère littéraire de ce journal avait donné ombrage à plusieurs de mes amis, qui m'imputaient la responsabilité de chaque mot qu'on y imprimait. Ils m'en firent le reproche de façon vive. Je compris que je serais en butte à toutes les suspensions en restant à Paris-Journal⁹.

Ce contexte conflictuel est confirmé par une lettre de Simone Breton à sa cousine Denise Lévy, datée du 25 mars 1923, qui fait état d'une « conversation sévère » entre Breton, Aragon et Desnos :

Il s'agit toujours de l'attitude – et le journalisme et la littérature, et le « au courant » et le public, et les concessions honteuses, et toujours le respect de soi-même¹⁰.

L'analyse de Marguerite Bonnet précise encore pourquoi le rédacteur en chef de *Paris-Journal* est gravement mis en cause :

Ainsi, lorsqu'Aragon est engagé par Hébertot [...] une véritable coalition se forme contre lui ; on lui reproche son goût d'être entouré, flatté [...] ; certains l'accusent de confondre [...] “ce qui lui sert de métier et ce qui lui sert d'idéal” ; un incident plus que désagréable éclate au Cyrano le 18 avril entre Jacques Baron et lui ; pour finir, il abandonne Paris-Journal¹¹.

Aragon a sans doute été pris dans un engrenage de contradictions. Il doit solliciter à la fois ses relations littéraires ou artistiques autant que ses plus proches compagnons d'armes, en comptant sur l'aide bénévole de tous, faute d'« argent pour payer les gens¹² ». Bien qu'il apprécie surtout la qualité des contributions de ses amis de *Littérature*, certains font son procès sans ménagement. Il lui aurait fallu contrôler entièrement le contenu rédactionnel pour leur donner satisfaction, mais il lui était impossible de boucler les pages de l'hebdomadaire sans avoir recours à des collaborateurs extérieurs. Pour sa part, le directeur-gérant de l'hebdomadaire aurait désapprouvé la suppression des rubriques incriminées. Étrangères à l'esprit de *Littérature*, elles s'adressent en effet à un large public selon une stratégie courante : « Courriers » divers,

9. Aragon, « Note sur ma participation... », *ibidem*, p. 129.

10. M. Bonnet, *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975, p. 319.

11. *Ibidem*, p. 321. Une note en bas de page se réfère à une lettre de S. Breton à sa cousine Denise Lévy le 19 avril 1923.

12. *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1968, p. 27.

interviews, « Échos », comptes rendus de livres, maintien de rubriques antérieures comme « Le passé vivant », « Chronique dramatique », programme des spectacles des Théâtres Jacques Hébertot, autres encarts publicitaires, informations financières... La réalité de *Paris-Journal* nécessite donc des concessions inadmissibles pour le directeur de *Littérature*.

Néanmoins, le grief visant « le caractère littéraire du journal » révèle une divergence plus profonde. En effet, à *Paris-Journal*, Aragon tente de concilier un « métier » et un « idéal », ou tout au moins il souhaite rallier ses amis à une expérience fructueuse. Mais il se mobilise à contre-courant de « l'appel du silence » que ressent alors Breton ; le contexte défavorable du printemps 1923 compromet la recherche d'un consensus aussi ouvert. Ses contributions personnelles en témoignent, Aragon entend bel et bien défendre l'activité poétique, la légitimité d'une certaine conception du roman¹³, ou encore la sensibilité à l'esprit moderne... On lui demande donc de désavouer des intentions essentielles qui n'auraient pas été retenues à charge contre lui s'il ne s'agissait que d'exécuter une simple besogne de « journalisme alimentaire ».

Pour autant, la brève période où Aragon dirige *Paris-Journal* (du 16 mars au 20 avril 1923) ne se solde pas par l'échec du projet ; bien au contraire, un rayonnement sans précédent du petit hebdomadaire va en résulter. En effet, d'importantes et durables modifications interviennent, au niveau de la maquette, du contenu et du style rédactionnels. Les signatures d'Aragon et de ses amis de *Littérature* apparaissent le plus souvent dans de nouvelles rubriques qui coexistent avec les noms de collaborateurs plus anciens du périodique¹⁴. Malgré cet inévitable manque d'unité, la participation des futurs surréalistes va se développer substantiellement au fil des livraisons. Dès le 16 mars à la « une », aux côtés d'Aragon (« Enterrement d'Antinéa » dans la rubrique « Les Lettres »), Paul Éluard et Georges Limbour tiennent la rubrique « Parmi

13. Par exemple en faisant l'éloge de *Sur le fleuve Amour* de J. Delteil (*P.-J.* du 30 mars 1923, p. 2), après un premier compte rendu enthousiaste dans *La Vie moderne* du 18 mars 1923. Breton aussi apprécie le livre de Delteil, dont le nom apparaît pour la première fois en mai au sommaire de *Littérature*, comme l'indique M. Bonnet dans *André Breton : naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, p. 271.

14. Des rubriques sont réintroduites après avoir disparu, comme les « Échos » signés « Les masques » (voir par exemple *P.-J.* du 1^{er} janvier 22) ou « Les Lettres : parmi les livres » (*P.-J.* du 24 novembre 1922). D'autres rubriques ayant leur place dans un vrai hebdomadaire sont maintenues comme « Le passé vivant » de Jules Bertaut. De même, les programmes des théâtres Jacques-Hébertot subsisteront après l'entrée en fonctions d'Aragon, probablement en raison de leur utilité commerciale, mais leur place y est réduite.

les livres ». Dès le 23 mars, André Breton fait paraître sa réflexion sur la crise des arts plastiques (« Distances », dans la rubrique « Les arts ») et Desnos inaugure son importante chronique de cinéma, « Les rayons et les ombres », à partir du 6 avril¹⁵. Le 6 avril également, la rubrique encadrée « La poésie d'aujourd'hui » est créée à la « une », avec deux poèmes de Desnos¹⁶ ; le 13 avril, y figure un poème d'Éluard, encore à la « une » (« L'égalité des sexes ») et le 20, un poème de Benjamin Péret (« Chanson de la gardeuse [*sic*] de kanguroos », en deuxième page). D'autres innovations contribuent à assurer le prestige du nouveau *Paris-Journal*, comme la publication d'inédits où se manifestent les prédilections des surréalistes : dès le 6 avril 23, paraît une lettre inédite de Rimbaud à Théodore de Banville, grâce à « l'amabilité d'un grand collectionneur », précise le rédacteur anonyme du texte de présentation¹⁷. En outre, l'hebdomadaire va s'enrichir d'illustrations dues aux surréalistes (dessins, photos d'œuvres d'art...). Un exemple important en est la reproduction d'« Au rendez-vous des amis » de Max Ernst : comme le signale le rédacteur anonyme de l'entrefilet, ce tableau qu'« on a pu voir aux Indépendants » présente pour les lecteurs de *Paris-Journal* cet intérêt particulier, qu'on y reconnaît un grand nombre de nos collaborateurs » (n° du 13 avril 23, p. 3). Cette « mise en abyme » révèle le soutien indéfectible qu'Aragon attendait de ses amis. La semaine suivante, paraît un dessin de Man Ray, « Automatos ».

Comme le confirme un article de Pierre Scize dans la livraison du 2 juin 23, ses nouvelles fonctions à *Paris-Journal* ont donné à Aragon l'idée de lancer la première enquête de l'hebdomadaire, qui demandait aux directeurs de périodiques « Pourquoi publiez-vous ? », réplique de la première enquête de *Littérature*. Enfin, sous l'influence des surréalistes, la polémique fait son entrée à *Paris-Journal*. Aragon donne l'exemple du ton sarcastique dès son premier article, « Enterrement d'Antinéa » (16 mars 1923) mais sa fameuse « Lettre ouverte à Jacques Rivière » atteint le summum de la violence d'expression, à tel point qu'un entrefilet prévient

15. Elle a été reprise en volume dans R. Desnos, *Les Rayons et les ombres cinéma*, édition établie par M.-Cl. Dumas avec la collaboration de N. Cervelle-Zonca, Gallimard, 1992, p. 23-40.

16. « Prospectus » (cf. Desnos, *Destinée arbitraire*, Poésie/Gallimard, p. 27) et un poème sans titre, [« Va-t-en chez le tailleur... »], dans une version dédiée « à Benjamin Péret » (*ibidem*, p. 21).

17. Aragon en est certainement le rédacteur. En effet, dans deux correspondances, il a remercié J. Doucet d'avoir offert cet autographe à P.-J. (Aragon, *Papiers inédits*, op. cit., p. 46-47). Puis paraîtront quatre lettres inédites de M. Schwob, le 20 avril ; enfin, la publication des « Silènes » de Ch. Dietrich Grabbe dans la traduction d'A. Jarry débute à partir du 27 avril.

les lecteurs que « le texte suivant n'engage que son signataire¹⁸ ». Par son audace, le rédacteur en chef de *Paris-Journal* rompt avec les codes du journalisme mondain, comme pour se défendre des reproches que lui a adressés Breton. À force de défrayer la chronique par son goût du scandale, il tente de démentir ou de « racheter » ostensiblement les « concessions honteuses ». Partisan résolu de la modernité, Jacques Hébertot s'est abstenu de congédier le jeune insolent dont l'esprit de provocation faisait à coup sûr grimper les ventes et augmenter les abonnements...

ÉCHELONNEMENT ET CONTENU DES CONTRIBUTIONS

Le dépouillement des livraisons durant la période considérée permet de resituer la participation de chacun des futurs surréalistes dans une chronologie, souvent jusqu'à son terme, d'en apprécier la fréquence, la raréfaction possible ou une certaine irrégularité, dans le cas des interruptions provisoires. Ainsi, à la « une » du 9 novembre 23, Aragon ne figure plus sur la liste des collaborateurs ; il en est écarté, à la différence d'autres surréalistes¹⁹. Pourtant il est revenu à *Paris-Journal* : du 30 novembre 1923 jusqu'en janvier 1924, il y tient une nouvelle rubrique de poésie, « Le ciel étoilé », que Jacques Hébertot avait tenu à lui confier. Il condamne les choix de Pierre Scize, son successeur aux fonctions de rédacteur en chef, qui lui a infligé des brimades²⁰ ; il lui reproche sa déférence envers André Billy, la collaboration rivale d'un Roger Allard dans une « Chronique de la poésie²¹ », l'intérêt accordé au marché des Prix littéraires. L'ultime contribution d'Aragon, le 7 mars 1924, est une pré-publication, dans la rubrique « La poésie d'aujourd'hui » qu'il avait créée, de son « Poème de cape et d'épée » repris dans « Les Destinées de la poésie », seconde section du *Mouvement perpétuel* (1926). Selon nous, le lieu de parution de ce texte fait sens²².

18. *P.-J.* du 6 avril 1923, p. 2.

19. Seul J. Baron est cité en tant que « collaborateur régulier » (pour les revues). Les autres sont plutôt mentionnés comme des collaborateurs possibles ou occasionnels ; ce sont, dans une liste de plus de soixante-dix noms : R. Crevel, J. Delteil, R. Desnos, F. Gérard, M. Morise, P. Naville, F. Picabia, Ph. Soupault, R. Vitrac.

20. « Les activités d'Aragon à *P.-J.* », *op. cit.*, p. 120.

21. R. Allard fait allusion à « l'agressif et charmant réviseur du cadastre céleste Louis Aragon », sans doute parce qu'il n'apprécie pas les poètes distingués dans « Le ciel étoilé » (*P.-J.*, 18 janvier 1924, p. 3). Dans son compte-rendu élogieux d'*Anabase (La Révolution surréaliste, n° 1, décembre 1924, p. 20)* Aragon critique en note une « Chronique de la poésie » dans *P.-J.* du 14 novembre 1924, l'un des « articles imbéciles » de R. Allard.

22. « Les activités d'Aragon à *P.-J.* », *op. cit.*, p. 120-121.

Certes Paul Éluard, Georges Limbour, Max Morise et Benjamin Péret ont cessé de participer à *Paris-Journal* au moment où Aragon a abandonné ses fonctions. Breton et Delteil s'interrompent quelques mois, puis ils reprendront une collaboration. Mais la démission d'Aragon fin avril 1923 n'a pas entraîné le départ de tous les futurs surréalistes, loin s'en faut. La défiance envers l'activité journalistique n'a pas fait l'unanimité dans le groupe, puisqu'aucune rupture complète n'est attestée. Ainsi René Crevel, auteur de comptes rendus pour la rubrique « Parmi les livres » depuis le 23 mars 1923, poursuit son activité de recension du 6 mai au 7 juillet 1923, jusqu'à l'interruption d'été. De même, du 13 avril au 7 juillet, et de nouveau à la rentrée d'automne, Francis Gérard fournit de nombreux comptes rendus de livres à *Paris-Journal*. Robert Desnos, dont la signature apparaît dès la livraison du 23 mars, tient encore sa rubrique de cinéma jusqu'au 13 mai 1923, et dans cette dernière livraison, il signe un autre article où il dénonce l'incompétence des experts lors de la dernière vente Kahnweiler.

Par ailleurs, c'est dans la période où Aragon suspend sa collaboration – de la fin avril à la fin novembre 1923 – qu'apparaissent les signatures de Jacques Baron (uniquement en mai-juin 23), de Roger Vitrac (à partir du 13 mai et jusqu'en juin 1923, puis à partir de la mi-décembre) ; ou de Pierre de Massot (à partir du 2 juin 23 puis régulièrement jusqu'en juin-juillet 1924). Trois autres surréalistes commencent encore plus tardivement leur participation à *Paris-Journal* : Maxime Alexandre, qui y fait paraître deux reportages sur la culture allemande, le 14 décembre 23 et le 25 janvier 24 ; Philippe Soupault, qui livre sa « Chronique de la rue » à partir du 28 décembre 23 et jusqu'en avril 1924, mais aussi des comptes rendus et diverses autres contributions ; Pierre Naville, dont la participation débute le 21 mars 1924, avec un poème et un dessin²³. Il nous faut mettre à part l'unique article de Claude Cahun, « L'Acteur », le 23 juin 1923, dans la mesure où la nièce de Marcel Schwob s'est liée plus tardivement au groupe surréaliste.

Il importe à présent de comparer le nombre et la nature des contributions. Certains rédacteurs n'ont fourni qu'un seul type de textes : un poème, pour Péret ; deux recensions chacun, pour Georges Limbour et Max Morise. Si Francis Gérard a rédigé un article d'humeur (« Impasse des lettres », 6 mai 1923), il se spécialise surtout dans les comptes rendus

23. P. Naville, « La poésie d'aujourd'hui » : « Montagne ou Prométhée », 21 mars 1924, p. 4 (voisinant avec un poème de Jules Supervielle) ; Portrait de P. Girard par Naville, 21 mars 1924, p. 6.

de livres (une douzaine, du 13 avril 1923 au 25 avril 1924). Mais il est parfois difficile de dégager le(s) secteur(s) dominant(s). La pluralité des genres ou des styles tend à affirmer la personnalité du rédacteur : hommages, polémiques, textes de création, notamment poétiques, influence spécifique et originale d'une rubrique nouvelle, *etc.* C'est le cas des contributions abondantes et complexes d'Aragon, de Crevel, de Desnos, de Soupault ; et, à moindre degré, de celles de Delteil, de P. de Massot et de Vitrac.

Quant à Breton, sa participation à *Paris-Journal* se distingue à la fois par sa rareté et son caractère atypique. Un seul article mais important, « Distances », sur la crise de l'art moderne (23 mars 1923), vient soutenir l'entreprise d'Aragon à ses débuts. Le silence n'est rompu que le 4 janvier 1924, lorsque Breton répond en ces termes ironiques à l'enquête sur les écrivains « trop connus²⁴ » :

Autant de réponses signées à votre enquête (je réponds, je signe), autant d'écrivains trop connus.

Il y a pourtant encore quelques hommes à lancer : Charles Maurras, Jean Cocteau, Pierre Loti, Henri de Montherlant, Max Jacob, etc., sans oublier Madame de Noailles, un génie, voilà de quoi faire ! Mais, n'est-ce pas, qu'on nous foute la paix avec Saint-Pol-Roux, Reverdy, Desnos et autres arrivistes à la noix²⁵.

Dès la semaine suivante, paraît l'un des poèmes de *Clair de terre*, « L'Aigrette », mais il figure malencontreusement sous un poème de Henry de Montherlant, dans le même encadré de la rubrique « La poésie d'aujourd'hui ». Enfin, Breton livre, le 1^{er} février 1924, un fragment de « La Confession dédaigneuse », dont le ton d'autobiographie intellectuelle, insolite dans *Paris-Journal*, s'écarte à l'extrême de l'horizon d'attente des lecteurs.

Variable individuellement, la nature des contributions permet d'établir une répartition d'ensemble. Une première catégorie regroupe les surréalistes qui ont fait paraître un ou plusieurs poèmes (Aragon, J. Baron, Breton, Crevel, de Massot, Desnos, Naville, Péret). On peut aussi distinguer ceux qui répondent aux enquêtes et ceux qui s'en abstiennent... Aragon fait partie des seconds ; cela va de soi pour

24. Breton y est présenté en tant que « directeur de *Littérature*, du dadaïsme et mieux encore : on le verra à ses prochains ouvrages. Nous avons tous lu : *Les Champs magnétiques* » ajoute l'anonyme rédacteur de cet entrefilet.

25. Dans cette dernière phrase où Breton cite des poètes qu'il apprécie, son intention polémique devient ambiguë (*P.-J.*, 4 janvier 1924, p. 3).

l'enquête qu'il a lancée auprès des directeurs de revue, « Pourquoi publiez-vous », à laquelle répond Francis Gérard, directeur de *L'Œuf dur* (20 avril 1923) ; mais il n'a pas répondu non plus à l'enquête sur les hommes de lettres « Trop connus », où nous avons relevé des réponses de Delteil (7 décembre 1923), de Vitrac (28 décembre 1923), de Breton et de Desnos (4 janvier 1924). L'enquête sur « Les dynamiteurs » obtient les réponses de Picabia, Tzara, Man Ray, de Massot (respectivement les 11, 18, 25 janvier 1924 et 22 février 1924).

Une ligne de partage se dessinerait aussi dans le secteur des comptes rendus. La non-participation de Breton traduit un refus significatif, puisqu'il a désapprouvé la vocation des journaux à « mettre au courant » le public. Par ailleurs Maxime Alexandre²⁶, Jacques Baron²⁷, Joseph Delteil et Benjamin Péret non plus n'ont pas contribué à la rubrique « Parmi les livres » de *Paris-Journal*, mais leurs raisons sont peut-être différentes ou moins connues. Quant aux autres, nettement plus nombreux, ils ont effectué un travail de recension, ponctuellement ou de manière régulière : Louis Aragon, René Crevel, Pierre de Massot, Desnos, Paul Éluard, Francis Gérard, Max Morise, Pierre Naville, Philippe Soupault, Roger Vitrac... Mais si la sensibilité d'Éluard s'adresse à des poètes contemporains qui l'auront séduit ou influencé²⁸, René Crevel, Desnos, Pierre de Massot, Francis Gérard et Max Morise ont commenté favorablement des ouvrages parfois éloignés des centres d'intérêt du surréalisme naissant. Une part spécifique des comptes rendus met en valeur des livres récents d'autres futurs surréalistes, la diffusion en est dès lors mieux assurée²⁹. Plus largement encore, dans d'autres types d'articles,

26. « Cet entrant dans la carrière littéraire, qui parvient à publier deux chroniques dans *Paris-Journal*, est de plus confronté à des problèmes d'argent. » N. Bandier, *Sociologie du surréalisme, op. cit.*, p. 331.

27. « Un incident plus que désagréable éclate au Cyrano le 18 avril entre J. Baron et lui [Aragon] », juste avant la démission de ce dernier (M. Bonnet dans *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste, op. cit.*, p. 321). Bien que proche d'Aragon, Jacques Baron ne débute sa collaboration à *P.-J.* que le 20 mai 1923, avec un poème dans la rubrique « La poésie d'aujourd'hui ». Néanmoins, sa lettre « à Paul Valéry, en juin 1923, sur papier à en-tête de *Paris-Journal*, rend compte des possibilités offertes par une collaboration à la presse littéraire » : le jeune homme rappelle à son correspondant qu'il l'a rencontré à *La NRF*, en le priant de « faire un article pour *Paris-Journal*. (N. Bandier, *Sociologie du surréalisme, op. cit.*, p. 311). En outre, à la reprise de *P.-J.*, dans la liste des collaborateurs réguliers figure J. Baron, pour le secteur « Les revues ».

28. P. Éluard, « Parmi les livres », comptes rendus sur *Les Poésies d'A.O. Barnabooth* (NRF) de Valéry Larbaud et sur *Vers préférés de Henry Bataille*, 16 mars 1923, p. 1 ; « Parmi les livres », compte rendu sur *Les Valentines et autres vers de Germain Nouveau* (Messein), 6 avril 1923, p. 2.

29. Ainsi, P. de Massot fait paraître dans la même livraison (23 novembre 1923, p. 4) deux comptes rendus élogieux sur des ouvrages très différents, *Le Bon Apôtre* de Philippe Soupault

le groupe de *Littérature* rend hommage à des poètes³⁰ et à des artistes³¹ souvent liés au surréalisme.

PSEUDONYMES

À la faveur de l'incognito, le surréaliste se dévoue et se désavoue à la fois pour assumer les servitudes d'un « métier » de journaliste. Cette part « occulte » de l'influence surréaliste à *Paris-Journal* ne saurait être ignorée, malgré les difficultés de son identification. Un exemple en est déjà connu : Aragon a repris le pseudonyme de Pierre Cèpe³² pour interviewer dans *Paris-Journal* Georges Braque (30 mars 23) puis Paul Morand (13 avril 23)³³. Dès le 16 mars 23, est relancée une rubrique de brèves, « Échos », signée « Les Masques » ; elle glane à présent anecdotes et faits-divers où se reconnaissent les idées du groupe³⁴. Créée sous le pseudonyme du « Gnou », au moment où Aragon a pris ses fonctions, la « Revue des revues » témoigne de prédilections littéraires qui sont

et *La Chambre nationale du 11 novembre* de Léon Daudet. Pour sa part, Francis Gérard rend compte d'*Au 125, boulevard Saint-Germain* de Péret (édité par *Littérature*), le 4 janvier 1924, p. 2, mais aussi, sur une année environ, du 13 avril 23 au 25 avril 24, d'ouvrages de Claire Caillaux, d'Y. Goll, de Max Jacob, d'A. Maurois, de P. Morand, de L. Pierre-Quint, de deux essais sur *La Psychanalyse, etc.* P. Naville, dans son compte rendu de *Mourir de ne pas mourir* (3 juillet 1924, p. 8) estime, en connaissance de cause, que ce recueil d'Éluard comporte des « poèmes assez proches du surréalisme qui paraît bien être, non loin de là, la forme la plus pure de la poésie ». Pour sa part, Aragon n'a pas bénéficié d'un service amical puisque Pierre Scize, avec qui il est en conflit à *P.-J.*, se charge de rendre compte du *Libertinage* (*P.-J.* du 23 mai 1924, p. 4). Ensuite, le billet de Picabia sur *Le Libertinage* fait le portrait-charge de l'auteur en « petit Français bien français », « qui se montre jeune homme mûr et homme vert » ; il s'achève, on le sait, par cette formule à l'emporte-pièce : « C'est une Madame de Sévigné moderne qui a pris le thé chez Dada. » (« *Courrier littéraire* » du 13 juin 24). Philippe Soupault, qui avait fait allusion aux « mannequins modernes mis en mouvement par l'auteur du *Libertinage* » dans « *La Rue* » du 21 mars 1924, analyse les caractéristiques d'Aragon d'après son dernier livre, de même que pour Breton, en les comparant à Tzara, à propos de sa pièce *Mouchoir de nuages* (« 22 ou une belle rafla », 13 juin 1924, p. 1).

30. Par exemple Aragon dans sa chronique « Le ciel étoilé » ; ou encore Philippe Soupault, saluant « Pierre Reverdy », lauréat du Prix du Nouveau-Monde à la « une » du 23 mai 1924, p. 1.

31. R. Vitrac, « Francis Picabia » (*P.-J.*, du 20 mai 1923, p. 4) et « Picasso-Inventeur » (30 juin 1923, p. 4) ; Robert Desnos, « Man Ray » (14 décembre 1923, p. 5), « Francis Picabia » (18 janvier 1924, p. 5) ; Pierre de Massot, « Avec Jean Epstein », 2 mai 1924, p. 4 ; « Vingt-cinq minutes avec Erik Satie » [illustré d'un portrait de Satie par Picabia], 30 mai 1924, p. 2.

32. Ce pseudonyme est attesté par un texte de 1917, « Alcide ou de l'esthétique du saugrenu », qu'Aragon a publié en 1964 dans son « Avant-Lire » aux *Œuvres romanesques croisées* (voir *Le Libertinage*, coll. L'Imaginaire, Gallimard, p. 17-23).

33. Repris dans Aragon, *Chroniques (1918-1932)*, éd. établie par B. Leuilliot, Stock, 1998, p. 150-155 et p. 157-161.

34. « Les activités d'Aragon... », *op. cit.*, p. 121-122.

souvent les siennes (E.E. Cummings, M. Josephson, Barrès, Delteil, Léon-Paul Fargue...)³⁵. Poétique et humoristique, le recours à certains pseudonymes joue sur des métiers en rapport avec les secteurs couverts par le journal : l'auto-désignation ironique « L'homme de lettres » est utilisée pour les brèves du « Courrier littéraire » à partir du 23 mars 1923. Le 20 avril 23, dans son article intitulé « Passé au crible », « Le vanneur » récolte « perles et coquilles » de la bêtise contemporaine. Ce rédacteur partage l'indignation des surréalistes contre une censure puritaine puisqu'il s'en prend à « M. Meyer, du *Gaulois* », qui a brûlé une correspondance d'Alfred de Vigny à Marie Dorval. La semaine suivante, les trouvailles sont peut-être de Pierre Scize et non plus d'Aragon : une « Petite chronique du Théâtre et de la Ville » est attribuée à « L'accessoiriste », le « Courrier musical » est livré par « Le garçon d'orchestre », le « Courrier littéraire » est confectionné par « Le brocheur » (27 avril 23). Un peu différemment, mais toujours pour suggérer une compétence spécialisée, « Le courrier de l'écran », depuis le 6 avril 23, est signé « Pamphilm » ; il accompagne la rubrique « Les rayons et les ombres » de Desnos.

D'autres signatures pseudonymes se rencontrent encore après le départ d'Aragon : « Le reporter » (2 et 30 juin 1923) informe les lecteurs de la Soirée du Cœur à Barbe. « Napoléon Desossé », dans un article intitulé « Tous Sont Foutus » (30 juin 1923), fait l'apologie de la TSF contre des législateurs « dignes du Père Ubu » : grâce à cette « ravissante petite invention qui consiste à entendre de loin », « les trois quarts des hommes chômeront ; on fera l'amour autrement, les putains seront reines. ». Dans « Pour le Saint-Progrès », sur la même page, « Momo l'Écorcheur » s'en prend à la lauréate du Prix Capuran 1923. À l'automne 23, de nouveaux pseudonymes chargés de sens symbolique font énigme : « Un homme de peu de foi » (« Revue des revues » des 9 novembre et 16 novembre 23) puis « Le foie gras » (« Revue des revues » du 7 décembre 23). En revanche, la signature « Soupault la Fouace » (« Foire aux jambons et à la ferraille », 25 avril 1924, p. 4) est plutôt un nom connu affublé d'un sobriquet. D'autres exemples de pseudonymes pourraient encore être relevés au cours de l'année 24, mais ils ne sont sans doute pas liés aussi directement à l'influence surréaliste : « La petite

35. N. Limat-Letellier, « La piste du Gnou », *Textuel, op. cit.*, p. 131-134 ; « » Revue des revues », *P.-J.* du 16 mars au 20 avril 1923 », *ibidem*, p. 135-149. La signature pseudonyme « Le gnou » persiste après le départ d'Aragon. Elle réapparaît le 9 novembre 23 dans un « Courrier littéraire » bien informé et complice, où sont annoncés *Le Libertinage* d'Aragon, *L'Allure poétique* de P. Naville et *Les Pas perdus* d'A. Breton.

flûte » (à partir du 29 février 1924) tient la rubrique « Les grands concerts » ; « Fulchiron », qui fait allusion à un homonyme de Vitrac, prend la défense d'un « prolétariat intellectuel » (25 avril 1924) ; « The Man in the street » s'occupe du « Courrier des arts » (à partir du 16 mai 1924) et « Monsieur Quatorze³⁶ » du « Courrier littéraire » (à partir du 13 juin 1924).

INFLUENCES ÉLARGIES

Indépendamment des futurs surréalistes, Aragon a reçu le concours d'autres amis personnels : le 30 mars 23, paraît un article de Drieu La Rochelle ; le 13 avril 23, un article de Matthew Josephson ; le 20 avril 23, un article de Louis Delluc sur le cinéma. Par ailleurs, la mouvance surréaliste ne saurait être isolée de ses liens antérieurs avec le dadaïsme : à *Paris-Journal*, la soirée du « Cœur à Gaz » est annoncée début juin 1923 et favorablement commentée début juillet 1923. En effet, après le départ d'Aragon, ce sont Jacques Baron, Crevel, Desnos et Pierre de Massot qui s'investissent à la rédaction de l'hebdomadaire. Leur soutien à Tzara explique sans doute que celui-ci fasse paraître un poème, « Hirondelle végétale », dans la livraison du 16 juin 1923. Plus tard (25 janvier 1924), il fait paraître un article, « Fin de Dada », tiré de la préface des *7 Manifestes* (éd. du Diorama) et un poème, « Approximation » (4 avril 24). Mais Pierre Scize va éreinter la création de *Mouchoir de nuages* (23 et 30 mai 1924).

Quant à Picabia, sa participation débute en réponse à la demande d'Aragon : dès le 6 avril 23 à la « une », il signe un long article daté du 30 mars, « Vues de Dos », où il oppose au musée du milliardaire américain Barnes une visite rêvée chez son ami Jacques Doucet, faisant défiler, au gré de leur conversation, toutes les figures de l'avant-garde (Apollinaire, Aragon, Breton, Cendrars, Cocteau, Duchamp, Marie Laurencin, Picasso, Reverdy, Tzara, *etc.*). Puis le 6 mai 23, Picabia offre un dessin (le portrait d'une Espagnole) pour illustrer l'annonce de l'exposition qui allait lui être consacrée à la Galerie Haussmann, rue La Boétie. Le texte de présentation anonyme rapporte une boutade du peintre à Roger Vitrac, qui l'avait interviewé³⁷, et qui lui rendra hommage

36. S'agit-il de François Fosca ? R. Crevel a rendu compte du *Monsieur Quatorze* de ce romancier (« Parmi les livres », 13 avril 1923, p. 2). Le 13 juin 24, des brèves du « Courrier littéraire » sont signées « Monsieur Quatorze ». Dans cette même rubrique (27 juin 24, p. 7), le surréalisme, « mot que forgea Apollinaire », est différencié du mouvement Dada, « doctrine artistique ».

37. « Cela représente surtout des Espagnoles. Il en faut pour tous les goûts : il y a des gens

dans un article du 20 mai³⁸. Puis le 11 janvier 24, Picabia répond à l'enquête « *Paris-Journal* recrute des dynamiteurs », dont les participants s'engageaient à faire sauter les monuments déshonorant Paris : « Servez-vous de moi, car je suis moi-même de la dynamite ». Robert Desnos fait l'éloge de Picabia (18 janvier 1924) et en retour Picabia fait paraître un poème dédié à Robert Desnos et daté du 22 janvier 24³⁹. Cette nouvelle phase d'un rapprochement avec *Paris-Journal* a peut-être aussi été favorisée par l'entremise du secrétaire de Picabia, Pierre de Massot, collaborateur de *Paris-Journal* depuis juin 1923. À partir du 21 mars 24 jusqu'à l'interruption d'été, Picabia va entamer une contribution plus substantielle. Par goût de la polémique, il malmène André Derain et même Paul Poiret⁴⁰ ; il compose un dialogue sur les illusions de l'avant-garde, à propos des « Soirées de Paris » à la Cigale⁴¹. De surcroît, l'ami d'Erik Satie se gausse d'Aragon et de Breton qui, bien inutilement à son avis, ont cru devoir prendre la défense de Picasso, « homme célèbre et classé⁴² ».

Il a fallu, d'emblée, qu'Aragon sollicite des personnalités connues pour asseoir la réputation du nouvel hebdomadaire ; puis le succès du nouveau *Paris-journal*, confirmé après sa démission⁴³, a pu convaincre un plus grand nombre d'artistes, d'écrivains ou de critiques à s'y associer. Cependant, le retour d'Aragon chroniqueur entraîne le regain d'intérêt de certains collaborateurs pour *Paris-Journal*. Ainsi, dans un article du 14 décembre 23, Pierre Reverdy cite élogieusement Aragon qui venait de lui consacrer « Le ciel étoilé » du 7 décembre⁴⁴. Pour citer d'autres exemples de cette dynamique, Breton fait paraître son poème « L'Aigrette » le 11 janvier 24, en regard du compte rendu d'Aragon sur

qui n'aiment pas les machines, je leur fais des Espagnoles, et s'ils n'aiment pas les Espagnoles, je leur ferai des Françaises. » (« L'Exposition Picabia », non signé, *P.-J.*, 6 mai 23, p. 2).

38. R. Vitrac, « Francis Picabia », *P.-J.*, 20 mai 1923, p. 4.

39. R. Desnos, « Francis Picabia », *P.-J.*, 18 janvier 1924, p. 5 ; Francis Picabia, « L'enfant-Jésus ». À Robert Desnos, « Cannes, 22 janvier 1924 », *P.-J.*, 8 février 1924, p. 3.

40. F. Picabia, « André Derain », 11 avril 1924, p. 6. « Nous laissons à M. Francis Picabia la responsabilité de son opinion », précise une note de la rédaction. Picabia répond avec un souverain mépris à l'article d'André Derain intitulé « Jacques-Émile Blanche », en hommage à celui-ci, dans *P.-J.*, le 14 mars 1924, p. 4.

41. Francis Picabia, « Ils n'en mourraient pas tous... », 23 mai 1924, p. 4.

42. F. Picabia, « Erik Satie », 27 juin 1924, p. 1.

43. Le nombre de pages sera augmenté ; Jacques Hébertot dote *Paris-Journal* d'un Prix qui récompense l'un des romans adressés aux abonnés.

44. « Louis Aragon a dit l'autre jour à propos d'Apollinaire ce qu'il pensait de la Société des Morts. Je crois qu'il fait autant que nous partie de la Société nouvelle des Vivants. » (Pierre Reverdy, « Pablo Picasso », *P.-J.* du 14 décembre 1923, p. 6).

Clair de terre. De même, la seule participation de Georges Vidal, sa réponse à l'enquête « Les dynamiteurs » (22 février 1924), intervient après qu'Aragon a rendu compte élogieusement de son recueil de poèmes, *Devant la vie*, dans la livraison du 21 décembre 1923. Plus généralement, la « percée » de *Paris-Journal* lui aura valu des collaborations fort diverses, venant de tous horizons : Pierre Albert-Birot, Claude Autant-Lara, Henri Béraud, J.-É. Blanche, Jean Cassou, René Clair, Jean Cocteau, Georges Duhamel, Jean Epstein, Yvan Goll, Arthur Honegger, Max Jacob, Pierre Mac Orlan, Darius Milhaud, Marguerite Moreno, Léon Moussinac, Francis Poulenc, Rachilde, Georges Ribement-Dessaignes, André Salmon, Erik Satie, etc.

Si le rayonnement accru de *Paris-Journal* élargit sans doute l'audience des surréalistes, il les contraint aussi à partager leur influence dans un contexte qu'ils n'apprécient pas. Inévitablement, leurs contributions figurent dans un environnement étranger à leurs idées ; elles subissent un certain « brouillage » au contact d'autres rédacteurs. Un « Courrier des Revues » signé « Le gnou » regrette le cas inverse : « *Littérature* publie toujours des choses intéressantes, mais personne ne les lit. [...] C'est incompréhensible que la seule revue curieuse laisse les gens dans une indifférence totale⁴⁵ ». Pourtant, *Paris-Journal* satisfait au goût des surréalistes pour la polémique dans la presse. Il leur est permis d'y lancer des attaques *ad hominem*. Desnos reproche à Cocteau d'avoir émis un avis hésitant et réservé sur la mise en scène de *Phèdre* par le Russe Taïroff au Théâtre Hébertot, au lieu de saluer toute l'originalité de cette création⁴⁶. Dans « Jacques la Faiblesse » (21 décembre 23), Vitrac condamne aussi le manque de courage intellectuel de Jacques Rivière, qui avait déjà été la cible d'Aragon dans sa « Lettre ouverte... » du 6 avril. Vitrac revient à la charge devant la brève et indifférente réponse du directeur de *La NRF*, et de surcroît il ironise sur la lettre que Marcel Arland lui a adressée pour se plaindre d'avoir été maltraité (28 décembre 23). Dans la même livraison, la « Petite revue de la presse » communique une information de *Paris-soir* : une lettre de Jacques Rivière à Breton, qui lui refuse de publier une conférence à *La NRF* tant qu'il ne se sera pas désolidarisé d'Aragon, auteur d'un « article violent » contre lui dans *Paris-Journal*. Ainsi donc, même après le départ d'Aragon, la rédaction de l'hebdomadaire continue à encourager les joutes retentissantes : sous le titre « Querelles littéraires » (8 février 1924), un article rapporte deux conflits parallèles, l'un entre de

45. « Le Gnou », « Courrier des revues », *P.-J.*, 9 juin 1923, p. 4.

46. R. Desnos, « Un petit article à renversement », 23 mars 1923, p. 1.

Massot et Jacques Reynaud, l'autre entre Desnos et Mme Aurel, laquelle doit finalement battre en retraite⁴⁷. Dans sa « Lettre ouverte à M. Georges Gabory » (16 juin 1923), René Crevel entend surtout faire respecter la pensée de Freud et Soupault atteint sa cible dans la liste des « Adieux à [Clément] Vautel » (25 janvier 1924). Delteil dénonce les pratiques d'Arthur Meyer, puis il se défend contre un juge d'instruction du Parquet de Paris⁴⁸.

La notoriété des surréalistes paraît augmenter vers la fin de la période étudiée : à *Paris-Journal*, leurs propos retiennent l'attention, leurs faits et gestes déconcertants sont rapportés par des tiers ; leur mouvement fait déjà l'objet de tentatives de définition⁴⁹.

La liberté de ton est sans doute la qualité essentielle de l'hebdomadaire conçu par Aragon. Bien accueillis, les premiers surréalistes ont généreusement prêté leurs services à *Paris-Journal*, chacun dans son registre, selon des stratégies à géométrie variable, au gré des divergences, des affinités, des solidarités. Leurs contributions les plus éclatantes révèlent des tempéraments enclins à la polémique (Aragon, Breton, Crevel, Delteil, Desnos, Picabia, Soupault et Vitrac). Leur influence largement attestée n'aura été limitée que par une coexistence inévitable entre les différents rédacteurs et par des infléchissements voulus par Pierre Scize. Au-delà même du cercle de *Littérature*, la vitalité du journal entraîne vite de nombreuses réactions « à chaud » et « en chaîne » : un article amical suscite une nouvelle participation, une malveillance appelle une riposte immédiate ; la diffusion du discours rapporté vaut à l'ironie une efficacité particulière. De brefs articles à caractère anecdotique, des

47. « Querelles littéraires » : « De Massot contre Jacques Reynaud », « Desnos contre Aurel », 8 février 1924, p. 5. La seconde querelle devient un feuilleton à épisodes : « Une lettre de Mme Aurel, en réponse à Robert Desnos », 22 février 1924, p. 1 ; « Dédicace », « Pour Robert Desnos », d'Aurel, « Echos », 29 février 24, p. 1 ; Mme Aurel, « Correspondance », 21 mars 1924 [avec cette note de la rédaction : « Nous avons prié notre collaborateur Robert Desnos de ne pas y répondre, car nous ne tenons pas à infliger chaque semaine la prose de Mme Aurel à nos lecteurs »].

48. J. Delteil, « Branle-bas » [contre Arthur Meyer], 20 avril 1923, p. 1 ; « Les belles mœurs » [sur les poursuites judiciaires dont il fait l'objet], 14 décembre 1923, p. 4.

49. Par exemple : dans « Petite revue de la presse », 26 décembre 1923, p. 3 ; dans la rubrique « Échos », « Picabia proteste », 25 janvier 1924, p. 1 ; « Montparnasse » [P. M.], 21 mars 1924, p. 5 [allusion aux Dadas et aux futurs surréalistes] ; « La maison des hommes vivants » [n. s.], [sur Paul Éluard et Philippe Soupault, auteurs d'un canular contre Roger Martin du Gard], 11 avril 1924, p. 1 ; dans « Échos », « Le monde nouveau » [sur les trois candidats du Prix du Nouveau Monde : Reverdy, Tzara et Crevel] et « Surréalisme », 16 mai 1924, p. 1.

comptes rendus d'une extrême diversité, des réponses à des enquêtes oubliées nous instruisent de l'ancrage des animateurs de *Littérature* dans la vie culturelle contemporaine. Quant aux pratiques d'occultation, elles jouent un rôle complémentaire par rapport à une présence déclarée. Certes, le recours à l'anonymat et aux pseudonymes s'impose essentiellement pour effectuer le travail journalistique le plus « suspect », le plus « compromettant ». Mais puisque la responsabilité de l'auteur n'est plus engagée, la contrainte exercée par le groupe diminue ; en pareil cas, l'incognito du rédacteur lui permet de défendre des idées, des goûts que ses amis ne partagent pas toujours. Ainsi, les dadaïstes-surréalistes enrôlés à *Paris-Journal* se sont acquittés des tâches réputées viles et rebutantes avec une désinvolture pleine d'humour : en mars-avril 1923, leur critique des livres ou des revues, tout comme les anecdotes recueillies dans la rubrique des « Échos », témoignent de leurs combats, de leurs aspirations. L'apparence des rubriques correspond aux attentes du public, mais Aragon et ses amis ne se trahissent pas. Lorsqu'ils s'immiscent dans la presse bourgeoise et mondaine, ils pratiquent une sorte de « contrebande » visant à faire passer en fraude leur anticonformisme.

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

ENQUÊTE « TROP-CONNUS »

Trop Connus

Nous avons posé aux hommes de lettres les questions suivantes :
« Pensez-vous que, parmi les écrivains français de l'heure actuelle, il y en ait qui soient “trop connus”, qui ne méritent, par leurs écrits, ni leur gloire, ni leur situation ; qui, par suite, exercent pour diverses raisons, une influence néfaste tant sur le public que sur les plus jeunes intellectuels, écrivains ou étudiants ! Nommez ces écrivains. Justifiez votre opinion. »

Marcel Sauvage

Voici les réponses de :

JOSEPH DELTEIL

Qui a écrit Sur le Fleuve Amour, poursuivi devant le parquet de la Seine par M. Bacquart, juge d'instruction, et qui, pour son roman prochain, Choléra, s'est déjà attiré la malédiction de Francis Jammes.

Ils sont trop.

Réponse de Joseph Delteil,
Paris-Journal du 7 décembre 1923.

ROGER VITRAC

Paris le 14 décembre 1923.

Un écrivain trop connu ? — Moi.
Et je ne veux pas plaisanter.

Réponse de Roger Vitrac,
Paris-Journal du 28 décembre 1923.

ROBERT DESNOS

Je ne suis pas en peine pour citer des écrivains trop connus. Dans le tas :

1. Tous les antiques ;
2. Corneille, Boileau, de La Fontaine, Molière (surtout ces deux-là) ;
3. Voltaire (il mérite un numéro spécial) ;
4. Balzac, père de tous les Clément Vautel (lui aussi mérite son numéro spécial) ;
5. Verlaine, Samain, Proust, Jean Cocteau (toute la fausse poésie et la pseudo-pensée) ;
6. Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Ducasse, Nouveau, Jarry, Apollinaire, Vaché (parce que tout de même c'est pas fait pour les cochons).

Réponse de Robert Desnos,
Paris-Journal du 4 janvier 1924.

ENQUÊTE « LES DYNAMITEURS »

Les Dynamiteurs

Francis Picabia

C'est dans un vaste garage, au milieu d'une huitaine d'automobiles, que j'ai interrogé le célèbre artiste dont le monde entier connaît les fantaisies.

— À dix-neuf ans, me dit-il, j'ai déjà proposé de réunir toutes les statues place de la Concorde pour les démolir. Vous pouvez lire ce que je pensais à l'époque dans *Modèle nu*, de Marie de la Hire, et dans *De Mallarmé à 391*, de Pierre de Massot. Je suis vraiment très défroqué depuis et considère que tout est pareil. J'admire autant les singes à l'intérieur qu'à l'extérieur. Les seuls monuments utiles sont les pissotières et les fontaines Wallace. Tous les autres monuments n'ont pas un but décoratif, mais le but de faire décorer des gens.

— Alors, vous ne croyez pas qu'il soit utile de les faire disparaître ?

Picabia sourit :

— Ils sauteront tout seuls, n'ayant jamais été fabriqués que par des sauteurs.

— Voulez-vous vous faire inscrire ?

— Ce n'est pas la peine. Servez-vous de moi, car je suis moi-même de la dynamite.

Réponse de **Francis Picabia**,
Paris-Journal, 11 janvier 1924.

Tristan Tzara

Le cou enveloppé d'un splendide cache-nez, l'œil grave derrière le monocle, M. Tzara s'accoude pour écouter la question. Et brusquement : « Je ne suis pas du tout de l'avis de faire sauter les monuments. Les gens qui les regardent ne méritent pas mieux. Ne croyez pas que je sois contre la dynamite, mais je suis persuadé que ce qu'on mettrait à la place des monuments détruits serait aussi idiot. En définitive, je suis surtout contre cette initiative parce que je ne suis pas dadaïste. »

Puis, M. Tzara ouvre *l'Intransigeant* et ajoute : « Je vais vous donner le cours du change : la livre s'avance à 94,75 et le dollar à 22,20. » Je me refuse à copier le journal qu'il me tend, et, sans espoir, lui demande :

« Inutile de vous inscrire parmi nous, n'est-ce pas Monsieur ? »

« Ah ! pardon si on paye bien, je marche. »

Réponse de **Tristan Tzara**,
Paris-Journal, 18 janvier 1924.

Pierre Massot

J'ai fait la connaissance de Pierre de Massot, au théâtre Michel¹, le jour d'une bagarre au cours de laquelle il eut le bras cassé. J'interroge ce grand blessé :

« Dynamiter les monuments ? Je suis tout à fait de cet avis, à condition qu'on ne fasse point d'exclusion. Car il n'en existe seulement pas un qui ne soit médiocre. N'oubliez pas les navets en chair quand vous aurez détruit ceux de bronze et de marbre. MM. Silvain, Clément V..., Paul Souday, Louis Laloy ne sont-ils pas, en vérité, de beaux exemples de navets ? »

Je souris. M. de Massot se lève et ajoute :

« Tenez : voici ce que je propose. À la première d'Hécube, au Théâtre-Français, sous les yeux horrifiés de son protecteur, M. Léon Bérard, dynamitez sans remords et sans pitié M. Silvain, doyen de ce que vous savez. »

1. Allusion à la soirée du Cœur à Barbe organisée au théâtre Michel le 6 juillet 1923, où Breton cassa le bras de P. de Massot d'un coup de canne.

Réponse de **Pierre de Massot**
Paris-Journal, 22 février 1924.

Man Ray

Tout le monde connaît le célèbre photographe qui a introduit le mystère dans son art et qui poétise étrangement ce qu'il touche : bouche de femme, ligne, feuille de papier... Tout le monde ne connaît pas encore le peintre novateur, minutieux et précis. Je lui pose la fameuse question.

— Oui, me répond-il sans hésiter. À condition, bien entendu, qu'on ne mette pas autre chose à la place. J'adore le vide. Ce que je propose, c'est qu'on enterre sur place ces statues avec, par-dessus, un bloc de pierre, comme les tombes, et avec une inscription funéraire, formée par des lettres en creux et non en relief.

— Peut-être vous laisseriez-vous inscrire au club des dynamiteurs ? dis-je.

— Oui.

M. Man Ray se ravise ; « il n'y aura pas de meetings au moins, car s'il y en a, je n'irai sûrement pas ; j'aurais trop peur d'être dynamité. »

Réponse de **Man Ray**
Paris-Journal, 25 janvier 1924.

COUPURES DE *PARIS-JOURNAL* DU 20 MAI 1923

Paris-Journal

Parmi les livres

Jérôme et Jean Tharaud ; *Le Chemin de Damas*, Plon-Nourrit.

La légende veut (c'est M. Benjamin Crémieux) que ce livre ait été rapporté d'un voyage comme un souvenir de Saint-Omer. Cet itinéraire de Paris à Jérusalem (à peu de choses près) finit entre les mains du général Gouraud. C'est trop de soins. Ou c'est trop habilement nous tirer par la Manche.

Les frères Tharaud possèdent une langue acide, mûre et pelée, dont la sèche rigueur épouse les glaces fondantes : on se plaît à traverser les sources dans leur berline. Aussi ne leur tiendrons-nous pas compte de la pauvreté psychologique de ce paysage : tant de ruines dans ce site enchanteur, et les mendiants nus ne se partagent que des cailloux, que des herbes.

Ce style sobre, marron et fier, nous aimerions le voir employer mieux qu'à des récits de parcours en autobus. Personne ne peut faire du Bædecker une Bible. Nous voudrions voir les frères Tharaud nous conter le regard malheureux et fuyant, un secret de famille, quelque heure trouble de leur jeunesse ou une bouffée de pensées mauvaises et pauvres : on verrait alors cette langue si pleine, si cadencée, si ombragée, se tordre dans leur bouche, se contraindre, s'effrayer et couler d'eux comme un jet de sang, de sueur et d'eau grise. Et cette gêne malheureuse d'une musique illustre nous donnerait la même impression étrange et torturée que quand nous nous regardons dans la glace.

François Gérard. *Paris-Journal*, 20 mai 1923.

Paul Valéry ; *Eupalinos ou l'architecte*, précédé de *L'Âme de la Danse*, NRF.

Ceux qui se donnent la peine d'écrire, m'a-t-il souvent semblé, sont des pauvres qui ne cherchent à fixer leur pensée que pour mieux tromper l'impuissance où ils sont d'avoir toujours l'esprit en travail et, à la vérité, le goût que nous gardons de la littérature attique, vient en partie de ce que les Grecs ont eu la plus parfaite subtilité dans les dialogues, où les mots ne semblent d'aucune valeur particulière à qui les prononce.

Platon nous a montré Socrate et les autres : sages éphèbes ou sophistes, usant de la pensée comme d'un métronome du langage : ils ignorent la servitude de l'écriture : « *Tes images ne peuvent demeurer images* (dit à Socrate le Phèdre de M. Valéry)... *Voici précisément – comme si de la bouche créatrice naissaient l'abeille et l'abeille de l'abeille – voici le cœur des illustres danseuses* ».

De Platon, disciple et bon sténographe, sans doute, peut-on prétendre qu'il ne fit aucun miracle. Mais de M. Paul Valéry ?

Il ne s'agit pas de résumer ici les deux dialogues puisque suivant l'expression

d'Eupalinos, l'architecte, *il n'y a point de détails dans l'exécution*. On ne doit pas non plus parler d'un travail d'helléniste savant, mais je crois qu'après avoir trouvé un marbre plus rare, quelqu'un a répété la phrase de l'homme de Mégare : *Il faut que mon temple meuve les hommes comme les meut l'objet aimé*.

Sans accorder au « cher Socrate », « cher Phèdre » plus d'attention qu'à des signes de ponctuation, il convient d'écouter dans le recueillement le philosophe et le disciple, *leurs voix tout amorties et qu'on dirait chuchotées dans l'épais d'une toison ou l'indolence d'une brume*.

Les personnages du dialogue de M. Valéry sont réels non parce qu'ils sont Phèdre et Socrate *en soi*, mais à cause d'une mobilité qui donne un visage à leur pensée et vaut à leurs discours d'atteindre au plus secret d'une intelligence.

René Crevel. *Paris-Journal*, 20 mai 1923.

La Poésie d'aujourd'hui

Par Germain Nouveau (forme nouvelle)

Les femmes ont tort de ne pas s'aimer,
Même les plus belles sont tristes,
car je veux être tendre comme pour jouer,
être un jeu pour les femmes factices.

La femme la plus touchante est en Allemagne,
Je l'ai connue, je l'aime peut-être, peut-être,
aussi aimé-je une actrice assez peu célèbre,
Cette femme qui m'aime comme on aime le champagne.

Ah ! la belle chose que d'être une sirène :
sensuelle, je le sais, sensuelle comme un sphynx.
Dans la virginité de ses cuisses brille un onyx
Toi, vierge — oh ! vierge comme moi, ma reine.

Ta peau où coule un sang qui me ravit,
Tes gestes, tes seins, tes cuisses, ma jolie
perle. Tes caprices et ta volupté si tentante.
Ton lit au-dessus duquel est une dame tremblante.

Tremblante telle toi quand tu fais l'amour.
Grisons-nous, aimons-nous au risque d'être bête.
Ma chérie, tu es belle, et c'est beaucoup,
et je ne veux pas nier les souvenirs, surtout d'amour.

Jacques Baron, « Par Germain Nouveau (forme nouvelle) »,
Paris-Journal, 20 mai 1923.

Francis Picabia

Je suis tenté de laisser Francis Picabia s'identifier exclusivement aux quatorze lettres de son nom. Je veux oublier la poésie, la peinture, les manifestations qui l'ont rendu populaire pour ne retenir de lui que cinq syllabes sans visage. Lui qui donna à un livre de poèmes ce titre significatif : *Pensées sans langage* et qui, à l'indifférence aujourd'hui de n'y voir qu'une faiblesse anecdotique, a réalisé ce prodige d'inoculer à ses œuvres, quelles qu'elles soient, et aux actes mêmes de sa vie une maladie contagieuse dont il est la première victime.

Les sots ont voulu faire de lui une sorte d'Oscar Wilde vêtu de la toile noire des mécaniciens et portant, au lieu d'une rose rouge, un écrou d'acier à la boutonnrière. Il suffirait que « l'Homme aux apologues » ait écrit : *La Vie copie l'Art*, pour détruire un rapprochement qui repose sur ce besoin de saisir ses rapports dont sont dupes les professeurs d'histoire littéraire et les cuistres.

Si Francis Picabia a traversé l'impressionnisme, il n'a jamais voulu voir dans les couleurs cet optimisme béat que dégagent les nénuphars et les « cathédrales-états d'âme » de Claude Monet. Ses toiles sont couvertes de serpents grouillants dans des prismes absolus. Il lui reste à cette époque d'avoir signalé les couleurs dangereuses.

Plus tard, au moment où la déroute des objets et de la femme nue le cédait à l'apparition émouvante de l'imprimerie du verre, du bois, du marbre, Picabia construisait les machines où les mots traînaient leur écoeurement, où les bielles et les roues s'ingeaient avec humour la mécanique cérébrale. De ce jour, les épures grandirent devant les yeux et c'est par pudeur qu'on ne révéla pas le trouble des volants et que certains se surprirent à rougir devant de jeunes automobiles.

Aujourd'hui il fait tourner des femmes dans les cibles. Il a trouvé un avion sans fil. Le thermomètre, les couleurs, le cheval au mercure, les éclats de l'ombre. Il a mis en évidence la paresse des moteurs perdus.

Ses inventions, qui fonctionnaient mieux que les autres, exactes, ne prendront rien aux hommes n'ayant rien pris à Picabia. Il appartient à cette catégorie de *ratés* admirables qui inventent ce qu'ils veulent découvrir. Mais ne feuillotez pas son album : il n'est pas fait pour les chercheurs. D'ailleurs Picabia l'ignore encore plus que personne. Il lui suffit d'inventer assez de minutes sans traces pour continuer à vivre.

L'exposition de Francis Picabia que nous avons annoncée dans un de nos précédents numéros se tient actuellement à la Galerie Haussman, 29, rue de La Boétie.

Roger Vitrac

« Francis Picabia », *Paris-Journal* du 20 mai 1923

ENTRE COLLABORATION ET INTERVENTION : LES SURREALISTES À *COMBAT* ET *ARTS* (1950- 1952)

Gérard ROCHE

La collaboration à la presse, qualifiée de « bourgeoise », a toujours été un interdit dans le mouvement surréaliste. Tenue pour une déchéance, pour ne pas dire une trahison de l'esprit et des principes révolutionnaires du mouvement, l'activité journalistique a été un grief sérieux s'ajoutant à d'autres motifs pour justifier l'exclusion de plusieurs de ses membres comme Soupault ou Desnos. Toutefois, les interventions ponctuelles, individuelles ou collectives, sous forme de tracts, de déclarations, d'articles, de reportages, émaillent l'histoire du mouvement au point qu'il serait difficile d'en faire le compte exact. La rigueur de cet interdit varie selon les périodes et les individus. L'activité journalistique devient un facteur aggravant lorsqu'elle accompagne des ambitions de carrière littéraire visant à échapper au contrôle et aux principes du mouvement.

Dans les années vingt, au moment où se pose la question de l'action politique et du rapprochement avec le parti communiste, l'activité de chacun est soumise à des règles strictes. Le Comité, constitué par *Clarté* et *La Révolution surréaliste*, impose que tout écrit destiné aux « journaux bourgeois » lui soit soumis préalablement. Péret qui gagne sa vie en publiant des échos anonymes dans la presse, objecte pourtant qu'il pourrait s'ensuivre un « retard préjudiciable pécuniairement pour l'auteur », et demande qu'on lui fasse confiance à ce sujet¹.

En fait, il ne s'agit pas tant d'écrire dans la presse que de se servir de celle-ci à des fins étrangères à la littérature ou au journalisme proprement dit. En 1948, à Claudine Chonez qui lui demandait s'il ne s'était pas laissé « adopter » par *Le Figaro*, Breton répondait que les conditions de lutte étaient telles que l'on n'avait pas le choix de la tribune. L'important était

1. *Vers l'action politique. Juillet 1925-avril 1926*, « Archives du surréalisme », Gallimard, 1988, pp. 112-113.

de continuer à témoigner librement : « À qui fera-t-on croire que j'incline à la ligne politique d'un journal qui accueille mes déclarations². »

La collaboration des surréalistes à *Combat* entre 1949 et 1950 et à la revue *Arts* entre 1951 et 1952 s'inscrit dans une période très différente de celle des années de l'entre-deux guerres où le mouvement surréaliste se situait dans sa phase triomphante et offensive sur le plan de l'expression artistique comme sur le plan politique dont il ne retrouvera, par la suite, jamais plus ni l'éclat ni l'ampleur. À la Libération le surréalisme n'occupe plus le devant de la scène ; l'existentialisme se pose en mouvement intellectuel concurrent et capte, avec succès, une partie de la jeunesse. Même si les forces du surréalisme se reconstituent, une nouvelle génération lui apportant un sang neuf, il demeure sur les marges sinon marginalisé. Il cherche une nouvelle expression et se fait entendre par des canaux différents. Tandis que de nombreuses études paraissent sur le mouvement surréaliste, André Breton revient dans des *Entretiens* accordés à André Parinaud sur son histoire et les principes qui l'animent. Ceux-ci restent à ce moment plus que jamais d'actualité.

Cependant, cette période qui pourrait apparaître comme une nouvelle occultation du mouvement, ne signifie pas une diminution quelconque de son intervention publique. Elle s'exprime à partir de 1947 par un texte manifeste (*Rupture inaugurale*) et à travers une revue, *Néon*. Mais deux ans plus tard, les possibilités de s'exprimer en tant que groupe font défaut : *Néon* a cessé de paraître (avril 1949) et *Solution surréaliste* a dû suspendre son activité. Breton le souligne dans ses *Entretiens* : s'il est vrai, que le surréalisme « de rivière à ciel ouvert au cours passablement tumultueux qu'il fut longtemps, a connu ces dernières années un cours souterrain assez prolongé », c'est là une impression « toute extérieure qui ne tient qu'au manque, durant cette période, d'une publication périodique de caractère collectif. » Pour lui le principe de son énergie est intact³.

Comme le rappelle encore Breton, la publication d'une revue indépendante pose des problèmes inédits. Alors que dans les années vingt et trente on pouvait autofinancer une publication, il faut désormais en passer par un éditeur. Ce qui avait été possible pour la *Révolution surréaliste* ou le *Surréalisme au service de la révolution* ne l'est plus. Les avances faites ont laissé le groupe hésitant car elles tendaient à la réalisation d'une revue « d'art », alors « que le surréalisme, aujourd'hui comme hier, ne saurait

2. « Interview de Claudine Chonez », *La Gazette des Lettres*, 15 juillet 1948, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 609-10 (désormais noté OC III).

3. A. Breton, *Entretiens*, OC III, p. 574.

pleinement s'accommoder que d'une revue de combat⁴. » Le surréalisme doit reconquérir de haute lutte le droit à l'expression :

L'affirmation du surréalisme comme mouvement toujours vivant a contre elle une conjuration de forces puissantes et organisées. [...] On ne veut pas d'une nouvelle revue surréaliste, qui serait vivante, alors que nous avons eu à décliner l'offre d'une réédition intégrale des douze numéros de La Révolution surréaliste, qui est morte il y a plus de vingt ans⁵.

Les embûches sont multiples dans un contexte dominé par la guerre froide et par l'emprise du stalinisme sur les milieux culturels et de l'édition. Le Parti communiste dispose en effet de nombreux organes, de multiples réseaux intellectuels et monopolise le papier. Dans ces conditions, l'essentiel, pour le surréalisme, « serait de pouvoir s'exprimer régulièrement, d'une manière globale. Ses incursions dans les différents domaines seraient ainsi rendues beaucoup plus sensibles. Nous en sommes arbitrairement réduits à morceler notre point de vue et, au fur et à mesure des occasions, à le détailler facette par facette⁶. »

C'est donc au moment où le mouvement surréaliste en France se trouve privé d'un organe d'expression propre que se réalise une tentative de rapprochement avec le mouvement anarchiste se traduisant par une collaboration régulière au *Libertaire* sous la forme de billets surréalistes (octobre 1951-janvier 1953)⁷. En mars 1950 un projet de création de revue culturelle n'aboutira pas, mais débouchera sur une collaboration à *Combat*, journal né de la Résistance (mars-mai 1951)⁸. Expérience brève qui n'engage que quelques membres du groupe. Elle sera suivie d'une collaboration assez régulière avec la revue *Arts* (octobre 1951-décembre 1952) mais, cette fois-ci, avec les seules signatures de Breton et de Péret.

Alors que la collaboration à *Combat*, faute de n'avoir pu constituer une revue d'expression culturelle, se réalise presque uniquement sous l'angle politique, il en va tout autrement de la collaboration de Breton et de Péret à la revue *Arts* dont les contributions touchent les domaines les plus

4. A. Breton, « Interview d'André Parinaud », *Opéra*, 24 octobre 1951, OC III, p. 629.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 651.

7. La collaboration des surréalistes au *Libertaire* a fait l'objet d'une étude par José Pierre, *Surréalisme et anarchie*, éd. Plasma, 1983.

8. *Combat*, fondé en décembre 1941, clandestin jusqu'au 21 août 1944. D'abord organe du mouvement fondé par Henri Frenay, dirigé par P. Pia et Cl. Bourdet, (manchette « De la Résistance à la Révolution »). Les éditoriaux sont signés de Camus et d'A. Ollivier. Le journal cessera de paraître en 1974.

divers. Même si, effectivement, le surréalisme est contraint de s'exprimer « facette par facette » il n'en demeure pas moins qu'il fait flèche de tout bois.

UN PROJET DE REVUE CULTURELLE

Jean-Louis Bédouin écrit dans *Vingt ans de surréalisme* pour caractériser les années d'après-guerre : « Le péril atomique, joint au recul illimité de toute perspective révolutionnaire, impose à la pensée des conditions assez dures pour qu'elle subisse un temps d'arrêt, voire qu'elle marque un recul en poésie et en art⁹. » En fait, la pensée, celle du surréalisme en particulier, doit chercher de nouveaux repères et surtout assurer son indépendance dans un environnement culturel et politique de plus en plus soumis à l'antagonisme des deux blocs Est et Ouest, entretenu par les États-Unis et l'URSS. Depuis 1949, c'est-à-dire la rupture entre Tito et le Kominform, une nouvelle vague de terreur se développe dans les pays de l'Est, se traduisant par des procès en chaîne sur le modèle des procès de Moscou des années trente : procès Rajk en Hongrie, Slansky en Tchécoslovaquie, Kostov en Bulgarie. Les initiatives de David Rousset pour dénoncer la réalité des camps soviétiques, les révélations du livre de Kravchenko, *J'ai choisi la liberté*¹⁰, divisent l'opinion et les intellectuels. Si Breton et Péret participent à une tribune libre de *Combat* sur le procès Kravchenko c'est pour souligner sous la plume du second, que « des deux côtés de la barre s'échappe l'odeur fétide des marécages » ; l'accusation comme la défense parlant le même langage : celui de la dégénérescence sociale¹¹. Breton souhaite et espère, pour sa part, que l'opinion civilisée « exigera de savoir par quelle abominable méthode on peut produire sur les bancs de l'accusation à l'état de *zombis* aussi bien aujourd'hui un cardinal et un pasteur qu'il y a douze ans les principaux artisans de la révolution russe¹². »

D'un côté, la disparition de revues d'avant-garde et la toute puissance d'un marché de l'édition soumis à la course aux prix littéraires, rend de

9. J.-L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme*, Denoël, 1961, p. 152.

10. Victor. A. Kravchenko, *J'ai choisi la liberté*, éditions Self, 1948. Haut fonctionnaire soviétique qui avait demandé l'asile politique. Son livre, publié aux USA en 1946, avait révélé la réalité de la répression du régime stalinien et des camps en URSS. Il avait intenté un procès aux *Lettres françaises*, dirigées par Aragon qui l'avait accusé d'être « un ivrogne » et « un espion » à la solde de la CIA.

11. « Ce qu'ils pensent de l'affaire Kravchenko », Réponse de B. Péret, *Combat*, 7 mars 1949, *Œuvres complètes*, t. 7, José Corti, 1985, p. 191 (désormais noté OC 7).

12. « Ce qu'ils pensent de l'affaire Kravchenko », Réponse d'A. Breton, *Combat*, 5-6 mars 1949, OC III, p. 994.

plus en plus improbable l'émergence d'œuvres novatrices comparables à ce qu'ont été en leur temps celles d'un Borel ou d'un Jarry. De l'autre, la toute puissance du stalinisme disposant de multiples organes de presse et d'un réseau d'intellectuels aux ordres : « Une sorte de serment les lie, qui d'une seule voix leur permet de répandre les mêmes contre-vérités comme de couvrir des mots les plus rassurants les contenus pratiques les plus contraires. À ceux-ci les Américains, qui submergent cette partie de l'Europe de leurs *digests*, ne sont aucunement en mesure de fournir la réplique idéologique qui conviendrait. » Dans ces conditions, « la liberté d'expression ne peut être reconquise tant que se maintient le contact avec ceux qui l'ont aliénée », confie Breton à André Parinaud¹³.

Une telle situation explique le projet d'une revue culturelle indépendante qui prend naissance au mois de mars 1950. Le projet semble venir de Suzanne Labin qui est entrée en contact avec Breton. Suzanne Labin a été, dans les années trente, membre des jeunesses communistes, puis avec son compagnon Jean Prader, de l'Opposition de gauche. Elle s'est fait connaître à la Libération par un ouvrage sur Staline¹⁴. Une lettre circulaire datée du 8 mars 1950, signée de Suzanne Labin et André Breton¹⁵, précise qu'il s'agit de « créer un foyer de culture libre face à l'obscurantisme envahissant, en particulier l'obscurantisme stalinien. » et propose la constitution d'un Comité de patronage. L'intention est claire :

Des intellectuels français qui n'entendent pas abdiquer et qui ne disposaient jusqu'ici d'aucune tribune, alors que d'innombrables publications staliniennes déshonorent chaque jour la culture, se proposent de relever le défi dans le secteur de la civilisation dont ils ont la charge. Ils veulent fonder à cet effet une revue littéraire et idéologique où les grandes traditions du libre examen seraient reprises et revivifiées¹⁶.

13. A. Breton, « Interview d'André Parinaud », *op. cit.*, p. 6.

14. L. Suzanne, née Devoyon (1913-2001), écrivain, licenciée ès sciences de l'Université de Paris, *docteur honoris causa* de la Faculté des sciences appliquées de Londres. Membre des jeunesses communistes et de l'Union Fédérale des Étudiants, dans les années trente. Auteur de *Staline le terrible* (1948). Elle devait évoluer à l'extrême droite et adhérer à la Ligue Anticomuniste Mondiale fondée en 1954 par le Kuomintang et la Corée du Sud.

15. « J'ai été liée d'amitié avec André Breton en 1950. Je le rencontrais toutes les semaines à un cercle de surréalistes. Le projet de revue culturelle est né de nos discussions. Le texte a été rédigé par moi en même temps que la lettre du 8 mars 1950. » (S. Labin à G. Roche, novembre 1983).

16. « Projet pour une revue culturelle », document dactylographié, Fonds Alfred Rosmer,

La direction de la revue, assurée conjointement par Suzanne Labin et André Breton, se garderait d'être purement critique mais consacrerait une grande part de ses colonnes à des « travaux positifs » et « essaierait d'attirer à elle la littérature, la poésie, la philosophie de qualité » un document accompagnant la lettre présente une liste de noms d'intellectuels et d'écrivains qui ont été pressentis pour le Comité de Patronage et une liste d'éventuels collaborateurs. Parmi les premiers on relève, entre autres, les noms d'Albert Camus, René Char, Henry Frenay, André Gide, Hemingway, Sidney Hook, Arthur Huxley Ignazio Silone, Richard Wright.

Le projet de revue culturelle dénonçant la terreur policière et le totalitarisme qui « fleurit plus vivace que jamais, à deux heures d'avion de nous », est fortement marqué par le climat idéologique de la guerre froide. En fait, il s'inscrit sur le fil du rasoir : il s'agit de dénoncer le stalinisme sans pour autant tomber dans l'anticommunisme afin d'ouvrir une perspective à la pensée et à la création indépendante. Bon nombre d'intellectuels sollicités pour parrainer le projet sont passés par le communisme et ont rompu avec lui¹⁷. Ils ne tarderont pas, pour certains, à basculer dans une croisade anticommuniste, adhéreront au Congrès pour la liberté de la culture et se retrouveront dans la revue *Preuves*. Une cohabitation durable avec les surréalistes aurait-elle pu exister ? On peut sérieusement en douter. Finalement, le projet de revue culturelle n'aboutira pas. Est-ce faute de soutien financier ou, plus vraisemblablement, parce que les concours espérés firent défaut¹⁸ ?

COMBAT : UNE TRIBUNE POLITIQUE

C'est le 27 mars 1950 qu'apparaissent sur les murs de Paris des affichettes : « À partir de cette semaine dans *Combat* : André Breton, Julien Gracq, Suzanne Labin, Henri Pastoureau, Aimé Patri, Benjamin

Le Musée social, CEDIAS.

17. C'était le cas d'Arthur Koestler, Ignazio Silone, Richard Wright, André Gide, Louis Fisher, Stefan Spender, dont les témoignages avaient été réunis dans un ouvrage paru la même année : *Le Dieu des Ténèbres (The god that failed)*, Introduction de R. Crossman, Postface de R. Aron, Calmann-Lévy, 1950.

18. D'après S. Labin : « Tous les membres du Comité de patronage ont répondu positivement à nos propositions. Aucun n'a formulé de désaccord. Le projet n'a finalement pas abouti en raison de difficultés financières, pas du tout en raison de divergences idéologiques. » (S. Labin à G. Roche, novembre 1983). La version donnée par Breton et Péret est différente : « Breton est entré en rapport avec elle à l'occasion d'un projet de revue alors qu'elle croyait compter sur les concours de Collinet, Patri, Rosenthal, Rousset, Silone, etc. ces concours ayant fait défaut, Breton s'est retiré et la revue n'a pas paru. » A. Breton, B. Péret, « L'Affaire Pastoureau et Cie (Tenants et aboutissants) », A. Breton, *OC III*, pp. 1 041-42.

Péret, Henri Pollès et David Rousset. » C'est à la demande de Henri Smadja, le financier tunisien, qui vient de congédier Claude Bourdet de son poste de rédacteur, que les surréalistes acceptent de participer à une chronique régulière du journal intitulée « Aux avant-postes de *Combat* ». Claude Bourdet a été remplacé par Louis Pauwels, romancier à succès et journaliste ambitieux qui, par ailleurs, se montre très ouvert au surréalisme. Aimé Patri qui a connu Smadja en Tunisie, a sans doute joué les intermédiaires¹⁹. Henri Pastoureau, membre du groupe surréaliste collabore régulièrement à *Paru*, revue indépendante dirigée par Aimé Patri qu'apprécie Breton. La présence de David Rousset s'explique par le rôle qu'il a joué à la direction du Rassemblement Démocratique Révolutionnaire, fondé avec Sartre, et auquel Breton avait donné son adhésion.

Plusieurs réunions ont lieu avec la participation d'Henri Frenay et Henri Smadja. Du côté de *Combat* les choses sont claires : l'objectif est de faire remonter la vente du journal en perte de vitesse, Smadja précisant « qu'il ne voulait surtout pas mécontenter les syndicalistes – ceux de son imprimerie – avec lesquels il ne voulait pas d'histoire²⁰ ».

Du côté des surréalistes il s'agit de bénéficier – après l'échec du projet de la revue culturelle – d'une tribune libre et c'est dans la rubrique « Aux avant-postes de *Combat* » qu'ils vont publier une série d'articles jusqu'au mois de mai. Breton choisit d'intervenir sur le plan de l'éthique et pose, après les ruines de la seconde guerre mondiale, les cadres d'une nouvelle morale : « ne pas tuer, ne pas mentir ou trahir²¹ ». Benjamin Péret s'en prend, lui, à l'esprit de trahison. Il dénonce les « calomnieurs, assassins et faux témoins », cette « engeance » ayant « étrangement proliféré depuis quelques années. [...] au point que la trahison est devenue pour toute une catégorie de gens un véritable sujet d'orgueil²². » Henri Pastoureau s'inquiète et proteste contre l'intensification de la répression, sous prétexte d'outrages aux mœurs, à l'encontre de la liberté de l'écrivain ; certains ouvrages ayant été saisis : à Paris, *Sexus* de Miller, et à Lille, le *Deuxième sexe* de Simone De Beauvoir²³.

19. Lettre d'H. Pastoureau à G. Roche, 6 novembre 1983.

20. *Ibid.*

21. A. Breton, « Des taches solaires aux taches de soleil », *Combat*, 28 mars 1950, OC III, p. 1019.

22. B. Péret, « On ne guérit pas la peste en propageant le choléra », *Combat*, 30 mars 1950, OC 7, p. 192.

23. H. Pastoureau, « La liberté des mœurs et liberté politique », *Combat*, 20-21 mai 1950.

Il semble que ce soit au cours de cette période que Pastoureau éprouve des désaccords sur les positions politiques du groupe surréaliste qui éclateront en conflit ouvert un an plus tard à propos de l'affaire Carrouges. Pastoureau s'indigne d'un article de Breton paru dans la rubrique de *Combat*: « Mettre au ban les partis politiques » dont il désapprouve le contenu. La formulation de ses réserves auprès de Breton restera sans réponse.²⁴ Pastoureau a par ailleurs de mauvais rapports avec Louis Pauwels, le rédacteur en chef, qui refuse de publier la plupart de ses articles. Au cours d'une rencontre, Pastoureau se rend compte qu'ils ne sont pas du tout « sur la même longueur d'onde », Pauwels se présentant « comme catholique sympathisant du franquisme²⁵ ». Finalement Pauwels lui conseille de lui envoyer des articles où il se cantonnerait dans le domaine de la superstructure : morale, art, littérature, évitant de s'appuyer sur une orientation politique « non-libérale trop voyante pour le journal²⁶ ».

Au moment de l'affaire Carrouges, Breton et Péret se défendront contre Pastoureau d'avoir soutenu une quelconque nouvelle ligne de *Combat* impulsée par Smadja allant à l'encontre de l'ancienne ligne de la rédaction de Claude Bourdet. Le *Combat* de Smadja-Bourdet n'existait pas du fait du départ de ce dernier. Il n'était donc pas question « de soutenir rien ni personne contre lui. » Breton ayant d'ailleurs « donné à Bourdet tout apaisement à ce sujet²⁷. » Au contraire, affirment Breton et Péret, la plaidoirie de M^{me} Boissarie, dans le procès de Bourdet contre Smadja, « reconnaît que ceux d'entre-nous qui ont accepté d'écrire dans *Combat* après le départ de Bourdet l'ont fait dans l'intention de “maintenir au lieu de changer”, ce qui annule l'argumentation de Pastoureau²⁸. »

Cette argumentation tombe en effet si l'on examine la vive réaction des surréalistes contre la manière dont *Combat* a rendu compte du scandale de Notre Dame. Le jour de Pâques 1950, pendant la messe célébrée à Notre Dame, une voix s'était élevée du haut de la chaire jetant

24. Après avoir lu l'article de Breton, Pastoureau lui envoie un télégramme « très modéré » lui exprimant non sa « réprobation » mais des « réserves ». Breton promet de lui répondre mais ne le fera pas. « Tout ce que je viens de dire montre qu'à partir du printemps 1950, je me sens dans le surréalisme en terrain miné », H. Pastoureau à G. Roche, 6 novembre 1983.

25. Breton et Péret sommeront Pastoureau « d'apporter les preuves de ses allégations, faute de quoi nous serons obligés de l'accuser une fois de plus de diffamation. » (« L'Affaire Pastoureau et Cie », *op. cit.*, p. 1 041).

26. H. Pastoureau à G. Roche, *op. cit.*

27. « L'Affaire Pastoureau et Cie », *op. cit.*, p. 1038.

28. *Ibid.*

l'effroi parmi les fidèles : « Aujourd'hui, jour de résurrection de la vie, j'accuse l'Église catholique d'infecter le monde avec sa morale mortuaire ; j'accuse l'Église catholique de détourner nos forces en faveur d'un ciel vide ; j'accuse l'Église catholique d'être le chancre de l'Occident, j'accuse... ». Le fracas des orgues était venu couvrir la voix de Michel Mourre, un jeune Dominicain en rupture de couvent qui, avec l'aide de quelques camarades, s'était emparé de la chaire. Les jours suivants la presse s'était déchaînée contre cet acte sacrilège.

On aurait pu s'attendre que *Combat* rende compte avec plus de bienveillance de cet événement sans précédent qu'il qualifie de « regrettable goujaterie ». André Breton réagit vivement dans une lettre adressée à Louis Pauwels contre « l'extrême partialité » dont a fait preuve *Combat* « dans un sens qui est le contraire de celui qu'on pourrait attendre d'un journal de "gauche". » Il laisse éclater toute son indignation : « Un scandale à Notre Dame ? Le sort en est jeté et il n'y aura pas de cérémonie de purification qui tienne. C'est bien là, au cœur même de la pieuvre qui étreint encore l'univers, que le coup devait être porté²⁹. » *Combat* publie la lettre de Breton et ouvre un débat. La réponse de Pauwels est décevante mais significative : seuls Maurice Nadeau et Benjamin Péret approuvent l'acte de Michel Mourre. Pour le premier, « c'est du goût le plus franc et le plus sain³⁰ », tandis que pour le second le geste de Michel Mourre est parfaitement justifié et l'on ne « peut y voir qu'une saine révolte contre la pourriture chrétienne, la même au fond que celle dont les foules espagnoles étaient animées dans l'époque précédente³¹. »

Les relations de confiance réciproques sont-elles ébranlées ? La collaboration des surréalistes à *Combat* se termine par leur participation au mois de mai à l'enquête de Francis Dumont : « Les intellectuels français devant le communisme ». Les réponses de Breton et de Péret paraîtront avec celles de Ribemont-Dessaignes, Bataille. « Nous avons tous déploré [écrivent Breton et Péret] que Pauwels ait manqué d'énergie pour assurer la continuité de notre collaboration³². »

La publication, au mois de juin, de la lettre ouverte de Breton à Éluard pour sauver leur ami commun Zavis Kalandra menacé d'exécution est la

29. A. Breton, « Lettre à Louis Pauwels sur le « scandale » de Notre Dame », *Combat*, 12 avril 1950, OC III, pp. 1024-25.

30. *Combat*, 12 avril 1950.

31. B. Péret, *Combat*, 14 avril 1950. OC 7, p. 196.

32. « L'Affaire Pastoureau et Cie », *op. cit.*, p. 1042.

dernière intervention surréaliste dans *Combat* dont l'audience par la suite ne va cesser de décliner.

ARTS, « PORTE-VOIX » DU SURRÉALISME

Pendant plus d'un an, d'octobre 1951 à novembre 1952, le surréalisme va tisser des liens réguliers avec la revue *Arts*, fondée par le marchand Georges Wildenstein. L'arrivée de Louis Pauwels à la direction de la revue, qui prend une orientation nouvelle, a sans doute facilité l'entrée des surréalistes. Avec les signatures régulières de Breton et de Péret *Arts* va faire office, selon l'heureuse expression de Jean-Louis Bédouin, de « puissant porte-voix ³³ ».

Dès le mois d'octobre, Breton et Péret ouvrent cette collaboration en publiant chacun un texte sur Germain Nouveau, attirant ainsi l'attention d'un plus large public sur un poète encore méconnu. *Arts* reproduit le texte de la préface de Breton au catalogue de l'exposition Germain Nouveau du mois d'octobre (Bibliothèque Jacques Doucet). Breton y rapporte le jugement de Félix Fénéon à propos de Rimbaud : « Œuvre enfin hors de la littérature, et probablement supérieure à tout » qui pourrait aussi bien s'appliquer – Lautréamont mis à part – à Germain Nouveau³⁴. Dans son étude Péret éclaire les rapports entre le poète des *Valentines* et le peintre en insistant sur cette volonté d'humilité qui se dégage de sa peinture.

C'est dans *Arts* que va se dérouler d'octobre à novembre la polémique entre Camus et Breton à propos de *L'Homme révolté*. Camus a publié en septembre dans *Les Cahiers du Sud* un extrait de *L'Homme révolté* : « Lautréamont et la banalité », qui illustre la thèse de l'ouvrage : la révolte aboutit au conformisme et à l'asservissement. Breton qui avait accordé toute sa confiance et son estime à Camus réagit en publiant « Sucre Jaune ». Camus « témoigne d'une position morale et intellectuelle indéfendable » et se range du « côté du pire conservatisme » et du « pire conformisme ». Camus répond à son tour : l'argumentation de Breton selon lui, « purement sentimentale », n'a pas modifié son point de vue et rien ne l'autorise à se poser à son égard en « professeur d'insoumission ». Finalement, c'est le groupe surréaliste qui se mobilisera derrière Breton pour répondre aux thèses de *L'Homme révolté* dans un numéro

33. J.-L. Bédouin, *Vingt ans de surréalisme, op. cit.*, p. 208.

34. A. Breton, « Avant-propos à l'exposition Germain Nouveau », *Arts*, OC II, p. 908.

spécial de *La Rue*, regroupant des textes d'Adrien Dax, Gérard Legrand, Benjamin Péret, Jean Schuster et Jean-Louis Bédouin³⁵.

Cette polémique autour de *L'Homme révolté* est suivie presque immédiatement par une autre qui surgit après la diffusion d'une émission radiophonique (Chaîne nationale, décembre 1951) présentant Jarry comme un « poète chrétien ». L'indignation de Péret ne connaît plus de bornes et c'est lui qui va mener, pendant plusieurs semaines, une vigoureuse contre-attaque : « Ces messieurs ont de la chance que Jarry soit mort, car ils auraient fait connaissance avec les balles de son revolver. Ce n'est pas une raison cependant parce que Jarry n'est plus pour que le premier plumitif venu se croit autorisé à lui cracher publiquement dessus avec la garantie totale de l'impunité que lui accorde la radio³⁶. » Il ouvre une enquête : « Jarry est-il chrétien ? » donnant la parole à des écrivains qualifiés « soit par leurs travaux sur Jarry, soit par leurs œuvres ». La presque totalité de réponses est négative et *Arts* publie (11 et 18 janvier 1952) les témoignages d' Aimé Patri, Julien Gracq, Maurice Blanchard, Luc Estang, Max-Pol Fouchet, Michel Carrouges, Rolland de Reneville, Jacques Prévert, Jules Monnerot, Jean Richer, André Pierre de Mandiargues et Charles Chassé.

Mais c'est sans conteste les contributions de Breton sur les problèmes de l'expression plastique et sa vigoureuse critique de l'art soviétique et du réalisme socialiste comme « art non plus dégénéré mais irrémédiablement *déchu* » qui apporte à la revue une véritable dimension critique. Les articles de Breton sont suivis par le compte rendu d'un débat de fond « sur la contrainte politique en art » (mai 1952) auquel prennent part Max-Pol Fouchet, Gabriel Marcel, Jules Monnerot, Benjamin Péret, et les peintres Aujame, Félix Labisse, André Marchand et Jacques Villon.

« NE PAS CONFONDRE HIPPOCAMPE AVEC PASSOIRE »

C'est sans aucun doute Péret qui s'investit le plus dans la collaboration avec la revue. Même s'il s'agit pour lui d'un gagne-pain, il est évident qu'il agit en représentant du surréalisme et en même temps comme membre à part entière de la rédaction. Sa contribution – près d'une trentaine d'articles – offre une très grande diversité aussi bien par les sujets que par leur approche. Ils relèvent à la fois du genre polémique (L'affaire Jarry), de la critique d'art (Gaudi, Leonora Carrington), de l'analyse

35. « Révolte sur mesure », *La Rue*, n° 5-6, juin 1952.

36. B. Péret, « Un mauvais coup à Jarry », *Arts*, 22 décembre 1951, OC7, p. 161.

psychologique et sociologique (le drame des J3 tragiques), du reportage (l'art populaire yougoslave), de l'histoire et de l'ethnologie.

Ce qui peut surprendre, c'est le souci manifesté par Péret d'animer une véritable revue culturelle, défendant des œuvres de qualité. Répondant à l'indignation d'un lecteur qui reprochait à la revue son penchant pour l'irrationnel et les contes de fées et d'ignorer les « statistiques rationnelles » de la faim dans le monde, Péret rappelait que : « situé sur le plan de la culture, *Arts* s'est donné pour mission la défense de cette culture qui implique entre autres, la défense et la conservation du trésor culturel de l'humanité, dont les contes de fées font partie. » *Arts* faillirait à sa mission en confondant la lutte pour les revendications sociales et le combat culturel comme il l'explique dans un article intitulé « Ne pas confondre hippocampe avec passoire » :

[...] Autant évoquer l'art de Goya dans un article consacré à l'obstétrique. Personne n'est indifférent au sort des Tchèques opprimés, aux revendications d'indépendance du peuple marocain ou à toute autre misère humaine résultant de la société dans laquelle nous vivons, mais si nous avons à exprimer notre sentiment à ce sujet nous ne songerons pas à recourir aux colonnes de ce journal, moins encore à profiter d'un article sur la poésie de Mallarmé, pour y accrocher tant bien que mal les revendications sociales qui nous tiennent à cœur. Le combat social doit être mené dans les organes qui s'y consacrent. Le combat culturel de même. C'est dans la mesure où l'un et l'autre, convergeant vers un même but (le bonheur humain) mais par des voies nullement rectilignes, arrivent à se recouper, que le combat social peut être évoqué au cours d'un développement d'un thème culturel. Toute autre attitude ne peut que créer une confusion à laquelle la cause de l'émancipation de l'homme poursuivie sur ce double plan n'a rien à gagner, tout au contraire³⁷.

La richesse et l'étendue des thèmes abordés par Péret sont la meilleure illustration de son propos. Il rend compte aussi bien d'un drame social, celui de l'assassinat d'un adolescent par son camarade, que de l'œuvre exaltée et cruelle de Buñuel en passant par l'art de la décoration des œufs. Que ce soit à propos de l'architecture et de la poésie au Cameroun, où à l'occasion du compte rendu d'un livre ou d'une exposition, le militant et le pamphlétaire laissent la place à l'homme de culture, au pédagogue soucieux d'éclairer et de faire partager son plaisir et ses connaissances. De

37. B. Péret, « Ne pas confondre hippocampe avec passoire », *Arts*, 5 septembre 1952, OC 7, p. 157-158.

manière indiscutable la collaboration de Breton et de Péret ont donné un ton nouveau à la revue et rehaussé la qualité de son contenu en apportant avec elle la contribution d'autres signatures

À partir de juin 1952, cependant, des tensions apparaissent entre les surréalistes et une partie de la rédaction d'*Arts* qui ne cesseront de s'accroître par la suite. Un rédacteur de la revue s'étant fait l'écho de « l'éclatement du groupe surréaliste » en ajoutant que « le temps des écoles et des cénacles » était révolu, Péret et Jean-Louis Bédouin adressent à Pauwels une mise au point :

1) *Loin d'avoir éclaté, le surréalisme a essaimé de toutes parts et dans tous les domaines ;*

2) *La notion même de « groupe surréaliste » est erronée. Nous ne nous sommes pas fait faute de dénoncer la confusion qu'elle entraîne. Les lecteurs pourront se reporter à la lettre que le 13 mai 1951 André Breton adressait au Figaro Littéraire : « À la notion de groupe (au sens statique et fermé du terme), nous n'avons cessé entre nous d'opposer celles de mouvement, d'expérience, d'attitude commune devant la vie, montrant assez par là que le surréalisme n'a rien d'un parti ni d'un dogme et se justifie dans la durée en tant qu'aventure spirituelle ». Ils pourront se reporter aussi à notre déclaration collective du 24 mai 1951 : « Haute Fréquence ».*

3) *Si les cénacles et les écoles ne jouissent plus – auprès de la jeunesse en particulier – de beaucoup de crédit, on le doit à la lutte qu'a menée contre eux le surréalisme³⁸.*

La rupture définitive survient en décembre. Péret informe un de ses correspondants : « Je viens de démissionner de *Arts*, ainsi que toute la rédaction. Cette publication va devenir ce qu'elle était autrefois “un journal de marchands de tableaux”³⁹ ». Depuis quelques mois il était question d'une nouvelle revue surréaliste : *La Mante surréaliste*. Grâce aux contributions financières de plusieurs membres du mouvement, le premier numéro de *Médium, feuille d'informations surréalistes* a pu voir le jour. Avec cette nouvelle publication entièrement surréaliste et l'ouverture d'une nouvelle galerie *À l'Étoile scellée*, le mouvement surréaliste sortait d'une longue transition et retrouvait sa pleine liberté d'action.

38. B. Péret, J.-L. Bédouin à L. Pauwels, le 27 juin 1952, « Le surréalisme présentement », *Arts*, 3-9 juillet 1952.

39. B. Péret à E. Granell, 12 décembre 1952, OC 7, p. 387.

SURRÉALISTES DE BRUXELLES FACE A LA PRESSE DE GAUCHE (À TRAVERS LEURS LETTRES)

Estrella DE LA TORRE GIMENEZ

Les surréalistes de Bruxelles commandés par « la tête pensante » du groupe, Paul Nougé, s'imposèrent la tâche de rester dans l'anonymat : leurs écrits ne devaient être connus que d'eux-mêmes et de ceux qui pouvaient comprendre leurs idées et leurs propos. Ils considérèrent superflu de donner de la publicité à cette entreprise révolutionnaire qu'ils s'étaient proposés de mener à bien pour transformer les goûts esthétiques d'une société qui, opprimée par une idéologie séculaire, n'allait que les fouetter et s'acharner sur eux par des discours conventionnels.

Si la plupart de leurs œuvres sont volontairement restées inédites jusqu'à plusieurs années après leur mort, il est compréhensible qu'ils aient considéré inopérant de collaborer régulièrement dans les différents journaux de l'époque. Ils étaient conscients que cela ne pouvait leur rapporter que des problèmes car ils prévoyaient que l'accueil fait à la révolution qu'ils se proposaient de mener dans le domaine de l'art serait hostile, comme effectivement il le fut.

C'est Paul Nougé lui-même qui s'expliqua sur son manque d'intérêt à collaborer dans des revues à la suite d'une lettre que lui adressa Louis Aragon en septembre 1930, où le surréaliste français l'encourageait à participer au premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution* :

Croyez bien, mon cher Aragon, qu'il ne s'agit ni d'indifférence, ni de négligence, ni de paresse. Je pense avoir touché ce défaut singulier. Vous dirais-je que je crois posséder un bien moindre degré que vous tous les sens de l' « actuel » ? Comment, dans ces conditions, collaborer utilement au Surréalisme au service de la révolution ? Cette collaboration serait nulle si elle ne s'attachait étroitement au présent le plus immédiat, le plus « objectif ». J'adhère mal à l'immédiat et l'événement m'apparaît un peu trop souvent sous l'aspect de cas particulier, d'effet second et non, comme cela devrait être, d'occasion sans

*cesse renouvelée de manifester en l'accentuant notre volonté et notre volonté communes*¹.

Nougé allait y collaborer cependant quelques années plus tard dans le n° 15 de mai 1933, avec un extrait des *Images défendues*.

L'aversion du groupe bruxellois à l'égard de la presse touchait aussi les journalistes. C'est René Magritte qui montra ce sentiment, commun à tous ses collaborateurs, quand, à l'occasion de l'exposition à *Cabiers d'art* en 1958, il répondait le 28 janvier à Denis Marion qui en avait publié un compte rendu dans *Le Soir* du 27 janvier : « L'inaptitude d'un journaliste à donner une information exacte ne m'étonne pas : c'est dans "l'ordre" ».

Trois ans auparavant, en 1955, le peintre avait déjà pensé rédiger un tract contre les journalistes : « Les affaires sont aux mains des imbéciles [ou crapules à cause de leur imbécillité] ».

Le 18 décembre 1961, il écrivait à son ami Bosmans à propos d'un autre projet de tract qu'il est intéressant de reproduire en entier pour bien comprendre à quel point il méprisait ce métier :

Je crois qu'un tract devrait être publié ; avec sa traduction en plusieurs langues, et envoyé partout : aux journalistes surtout car ce serait à eux que l'on s'en prendrait directement, les politiciens le seraient indirectement. Ce tract serait signé par beaucoup de personnes sollicitées par une carte d'après nature qui expliquerait le projet.

Titre : **IMBÉCILES JOURNALISTES**

1°) *Le gagne-pain du journaliste lui fait rédiger les « nouvelles ».*

2°) *Le journaliste est un imbécile, car il fait servir contre lui-même le métier qu'il exerce. Il utilise le langage, c'est un homme de métier qui possède la technique du langage, le langage est un instrument de travail.*

3°) *Ce qu'il prend pour des raisons d'avantage personnel le conduisent à penser qu'en étant « du côté des puissants » il favorise son intérêt.*

4°) *Le « ton » qu'il choisit pour paraître s'effacer et être « objectif », donne aux nouvelles atroces qu'il rédige, un sens qui paraît acceptable. Il ne craint pas de présenter des nouvelles atroces, comme si lui, journaliste, n'en était pas menacé, etc.*

*Mais s'il paraît critiquer, sa critique semble laisser au lecteur le droit de critiquer, mais un droit sans danger pour les crapules qui dirigent le monde, etc.*²

1. *Lettres Surréalistes* (1924-1940), *Le Fait Accompli*, 81-95, mai-août 1973, p. 102.

2. Voir notes de R. Magritte : *Écrits complets*, éd. Flammarion, 1979, p. 233-234.

Mais pour les surréalistes belges, tous les journalistes n'étaient pas des « imbéciles », ils en admettaient l'existence de « bons ». C'est Irène Hamoir qui, en 1929, en analysant précisément la peinture de Magritte, traçait ce qui devait caractériser un « bon journaliste » :

Magritte fait penser au bon journaliste.

Sa phrase picturale est lisible, nette, brève.

Point de sentimentalité. Il dédaigne la littérature. N'est-ce pas là un trait du bon journaliste ?

Sa phrase est lisible. Prévenu ou non, vous avez liberté de la lire comme il vous plaira. Le peintre ne force pas notre opinion, c'est à vous qu'il appartient de donner un sens à ses œuvres : il n'est pas de reporter meilleur.

La froideur de son écriture est celle de l'époque. Il observe, parle de science, de découverte.

Le journal de ses œuvres exclut la monotonie ; il surprend, il captive l'œil du lecteur.

Il n'est pas jusqu'au merveilleux quotidien qu'on ne puisse retrouver dans ses toiles.

Nous avons parlé de la sorte parce qu'il est agréable pour l'esprit de faire des rapprochements entre des réalités éloignées ; au vrai, cela n'est pas seulement agréable, c'est un devoir³.

Il n'est pas difficile de croire que les surréalistes bruxellois devaient se sentir identifiés avec une seule presse, celle de gauche, car ils furent attirés par le Parti Communiste très tôt. En décembre 1919, se créa le « Groupe communiste de Bruxelles », formation dissidente du Parti communiste. Ce groupe se fit connaître surtout par deux numéros du *Socialisme*, « organe mensuel d'éducation de l'Union centrale des Jeunes Gardes socialistes », dirigé par War van Overstraete et dont le numéro 1 annonçait quatre conférences dont l'une d'elles, donnée par Paul Nougé, avait pour sujet « La Russie et le monde ».

Cependant, en lisant les 215 lettres échangées entre les surréalistes belges et aussi avec leurs congénères français, publiées par Marcel Mariën dans les nos 81 à 95 du *Fait Accompli*, de mai-août 1973, on remarque les réactions hostiles du groupe bruxellois face à différents articles parus dans les plus prestigieux journaux de gauche belges. Dans chacune de leurs réponses, il y a une avancée de leurs propos révolutionnaires et une réaffirmation de leur esthétique. Leurs lettres aux rédacteurs des

3. Louis Scutenaire, *Avec Magritte*, Bruxelles, éd. Lebeer Hossmann, 1977, p. 48.

différents journaux confirment leur méfiance vis-à-vis de la presse, en même temps qu'ils s'en servent pour se faire écouter. Si les quotidiens ne croyaient pas à l'engagement réel des surréalistes au côté du prolétariat, les artistes ne manquèrent pas l'occasion de leur montrer leur désaccord avec plusieurs de leurs collaborateurs ou projets.

Nougé semble n'avoir pas trouvé en politique les interlocuteurs de l'envergure de ceux qu'il rencontra parmi ses amis surréalistes. Assez tôt même, il dut faire face à l'animosité de plusieurs représentants du Parti Communiste. En 1927, le journal *Le Drapeau Rouge*, organe officiel du parti de Belgique, rendit compte d'une exposition de Magritte en ces termes :

Présentée par M. P.-G Van Hecke, poète, et par M. P. Nougé, poète – que de littérature autour de cet inverti de la peinture ! L'exposition Magritte sue toutes les sueurs d'un modernisme qui n'en peut plus... Et vous, M. Nougé – car il nous plaît de vous situer, une fois pour toutes dans ce cénacle de faiseurs – de quelle prose alambiquée et gluante caressez-vous les « inventions » de M. Magritte !

L'article était signé d'un pseudonyme qui cachait son véritable auteur, le peintre Charles Counhaye. Nougé qui, sous le pseudonyme de Paul George, avait fait partie avec lui du comité de rédaction de la revue *Aujourd'hui* en 1922, ne put comprendre que son ancien collaborateur et ami, adressa de si dures critiques envers la peinture de Magritte, et, le 27 avril, il l'attaqua par une lettre adressée au rédacteur du journal :

À vrai dire, les chroniques « artistiques » du Drapeau rouge n'ont cessé de présenter à leurs lecteurs une courte série de lieux communs misérables. Elles trahissent à chaque coup l'indigence des chroniqueurs et dispensent très heureusement d'y répondre. Le tableau maintenant ne laisse rien à désirer. Vos critiques peuvent compter sur l'adhésion sans réserve de cette pensée « bourgeoise » qu'ils dénoncent à grands cris. Trop bruyamment même pour ignorer tout à fait qu'ils en sont les plus lamentables victimes. L'on se hâterait de rire, si de semblables démarches ne nuisaient quelque peu à la cause qui leur sert de prétexte⁴.

Pour écrire directement à Counhaye le 29 en des termes très durs :

4. Cité par Mariën, *Lettres surréalistes*, note à la lettre 79, dans *Le Fait Accompli* 81-95, Les Lèvres nues, 1973.

Oui, mon cher Charles, il y avait certaines choses à dire, à découvrir, et d'autres à ne pas oublier, ta signature par exemple.

Il est vrai que la fermeté de l'écriture, les éjaculations, la charogne et l'admirable « sue toutes les sueurs » (pauvre Villon) en tiennent lieu bien avantageusement.

Que veux-tu mon cher Charles.

Notre grand âge, notre foie, notre inconscience et nos mauvaises habitudes nous jouent de ces tours.

Résignons-nous.

Tout à toi, mon vieil ami⁵.

Pendant vingt ans, surréalisme et communisme vont entretenir une relation d'amour-haine, d'incompréhension. Si tous se rallient autour de l'idée de révolution, ils divergent sur de nombreux points, les communistes veulent l'accès à la culture pour l'ouvrier alors que les surréalistes veulent détruire la culture conçue de manière traditionnelle. Pour les surréalistes de Bruxelles, la situation sera différente. Nougé, contrairement à Breton, fut membre du Parti Communiste, il le connaissait donc de l'intérieur et était conscient de l'antinomie avec les objectifs du surréalisme ; il était conscient de l'impossibilité de cette union. Il pensait que l'écrivain était spécialisé dans le domaine de la révolution littéraire et non de la révolution politique. Si l'artiste essayait d'unir les deux, il ne ferait bien ni l'un ni l'autre et serait un mauvais artiste révolutionnaire.

Le 20 avril 1927, Paul Nougé s'adresse à Breton dans une lettre motivée par deux articles parus dans le *Drapeau rouge*, à savoir « Clarté » qui avait Barbusse pour cible, paru le 30 mars, et « En réponse à l'article "Clarté" contre Barbusse – La rédaction de *Clarté* nous écrit » du 20 avril, où l'on pouvait lire :

Nous croyons donc qu'une explication franche avec les surréalistes qui ont adhéré au communisme, est devenue nécessaire. Puisque Fourier déclare qu'ils sont prêts à exposer leur point de vue dans Le Drapeau Rouge, nous acceptons bien volontiers de publier les articles qu'ils nous enverront, et d'entamer sur cette base, une discussion fraternelle⁶.

La lettre de Nougé du 27 avril ne fut pas très bien accueillie par Aragon, Breton, Éluard, Péret et Pierre Unik, qui se pressèrent d'envoyer une réponse, non datée, à Nougé et à Camille Goemans, dans laquelle,

5. Lettre 80.

6. Note de Mariën dans la lettre 75.

prenant le fragment qui les avait le plus surpris, ils essayaient de s'expliquer :

Voici qu'un article du Drapeau Rouge et plus encore une réponse faussement autorisée à cet article, vous entraînent à nous écrire : « L'occasion se présente enfin d'anéantir cette absurde caricature de votre pensée qui circule dans le PC en France comme en Belgique... Le marxisme a fourni un instrument admirable : sa dialectique. On ne peut plus longtemps le laisser exploiter et fausser à l'avantage d'entreprises, d'hommes et d'œuvres qui représentent exactement l'objet de notre haine. Vous avez cru devoir adhérer au PC. Personne n'a compris le sens véritable de cette démarche. L'on tente de vous réduire ». Remarquez bien que dans le PC français ne circule aucune caricature de notre pensée. On n'y trouverait pas même un reflet de cette pensée. Les diverses déviations qu'on peut faire subir au marxisme ne prouvent jamais rien contre lui. Ce qui représente « exactement » l'objet de notre haine est trop vaste pour qu'on puisse le réduire à la taille d'une œuvre ou d'un homme. Votre erreur à ce sujet est bien l'erreur de ceux qui nous attaquent, et nous croient occupés d'une campagne particulière. Ce n'est qu'en réduisant ce « bouleversant » objet qu'on aurait chance de nous réduire. N'avez-vous donc pas prévu une semblable tentative ? Comme vous verrez, nous la prenons d'ailleurs de qui elle vient. Mais votre émotion nous est sensible, et vous savez que nous sommes vos amis.

Le 12 mai, les deux surréalistes bruxellois réagissaient dans les termes suivants : « Chers amis, vous faites la lumière, une lumière aveuglante. Ce que l'on découvre ensuite ne laisse pas de surprendre. Il nous reste d'user de la clarté à notre tour⁷ ».

Le 12 février 1931, le journal *Midi* publiait l'article « Une soirée chez les surréalistes » où l'on critiquait durement le spectacle provocateur que Mesens et Van Tonderen avaient organisé pour le vernissage d'une exposition à la galerie Giso de Bruxelles, qui marquait le retour de Magritte en Belgique et dont le catalogue comportait une importante préface de Nougé : « Avertissement⁸ ». René Magritte et Paul Nougé y répondirent en réaffirmant l'attitude prise par les protagonistes du spectacle :

7. Lettres 76 et 85.

8. Voir P. Nougé : *Histoire de ne pas rire*, éd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1980, p. 266.

Monsieur le Rédacteur, l'article que vous avez publié sous le titre « Une Soirée chez les surréalistes » ne manquerait certes pas de bon sens si un certain défaut d'information n'en venait compromettre la portée. Mais comment auriez-vous pu imaginer que l'auteur des toiles exposées et l'auteur de l'avertissement n'étaient précisément pas les hôtes du public qui agrémentaient le vernissage en question.

Quant à l'attitude de l'un de nous au cours de cette soirée, sachez qu'à l'avenir elle serait la même dans des circonstances semblables. Ceux qui pourraient s'y tromper sont moins à blâmer qu'à plaindre⁹.

Le 18 février, *Le Rouge et le Noir*, journal littéraire progressiste et anarchisant, se fit l'écho de la même nouvelle sur un ton moqueur et insidieux.

Un an après, Paul Nougé refusa de participer à un débat littéraire organisé par la tribune libre du même hebdomadaire. Le 27 avril 1932, on publiait l'annonce d'un débat prévu pour le jeudi 28 : « Le surréalisme est-il mort ? », où avaient été invités les représentants belges du surréalisme les plus illustres. Nougé et Mesens refusèrent l'invitation. Nougé se pressa d'écrire à Pierre Fontaine, rédacteur du journal, en des termes très éclairants, en commençant par une citation de Breton parue dans son *Second Manifeste* : « J'aimerais assez, écrivait récemment Nougé, que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, l'effacent » :

Mon attitude vis-à-vis des curieux et des amateurs n'a guère changé depuis l'époque où ces lignes furent écrites. Cette position me semble plus que jamais valable à l'heure qu'il est.

Nous fondons sur l'efficacité réelle de nos entreprises et non sur la vertu des commentaires. Nous tenons pour assez négligeable l'opinion publique. Que l'on aille jusqu'à croire que nous formons une sorte d'école littéraire, que l'on parle de snobisme, de faillite, de mort, cher Monsieur, en quoi voulez-vous donc que cela nous nuise ? Nous savons en temps opportun donner des précisions suffisantes pour pouvoir nous permettre le silence et le mépris quand bon nous semble.

Il ne faut pas perdre de vue non plus que nous ne tenons nullement à faire de la propagande à la manière des partis politiques. Sans doute sommes-nous prêts à accueillir quiconque manifeste la volonté de se joindre à nous pour des raisons avouables. Mais les indécis que ceux

9. Lettre 192.

qui nous attaquent réussiront à convaincre, quel plaisir d'être débarrassé de semblables suiveurs¹⁰.

Les rédacteurs ne comprirent pas les raisons exprimées par les surréalistes et, dans le numéro du 4 mai, on trouvait le compte rendu suivant :

Les pontifes du surréalisme s'étaient, pour la plupart, abstenus d'assister à la mise en accusation du mouvement qu'ils servent. Bien qu'ils se prétendent révolutionnaires, l'action publique répugne fort à ces messieurs. Leur souci principal est d'expliquer, au cours de longs et mystérieux manifestes, leur attitude et leur position. MM. Nougé et E.-L.-T Mesens ne manquèrent point, bien entendu, à cette tradition. Tous deux écrivirent à Pierre Fontaine, mais pour tenter de justifier leur absence et donner à cette retraite une allure subversive¹¹.

Les diatribes avec *Le Rouge et le Noir* se poursuivirent deux ans plus tard à l'occasion d'une conférence prononcée par un prêtre, le Père Marlion, à la Maison d'Art, intitulée : « La logique de l'Art moderne, du naturalisme jusqu'au-delà du surréalisme ». Le 14 mars 1934 parut une lettre sous le titre : « Lettre à un dominicain-esthète », qui était précédée de l'introduction suivante : « Le R.P. Morlion parlant à la Maison d'Art, le mercredi 28 février, intitulait sa conférence : « La Logique de l'Art moderne, du naturalisme jusqu'au-delà du surréalisme ». Le Groupe surréaliste belge nous prie d'insérer la lettre qu'il a dressée au Père Morlion ».

Magritte, Mesens, Nougé et Scutenaire, faisant appel à leur esprit profondément anticlérical et reniant tout essai d'insertion dans un prétendu « Art moderne », montraient leur profond désaccord. Leur lettre était datée du 2 février :

Le titre de votre conférence en dit long. [...] À quoi servirait de vous répéter que le surréalisme, usant quand il convient de tous les moyens d'expression viable (écriture, peinture, etc.) ne peut d'aucune manière se ramener à l'une quelconque des activités artistiques qui vous tiennent à cœur ? Il s'agit essentiellement d'une entreprise de subversion totale, se rattachant sur le plan politique à la Troisième Internationale Communiste, rigoureusement opposée à toutes les créations de la morale et des philosophies bourgeoises, irréductiblement antireligieuse.

10. Lettre 196.

11. Note de Mariën à la lettre 196.

*La seule grâce que nous puissions encore vous souhaiter, c'est de trouver en vous l'honnêteté et le courage de nous tenir simplement pour les ennemis mortels de ce que vous représentez, de ce que vous défendez, avec d'assez réjouissantes maladroites*¹².

À la fin de la seconde guerre mondiale, Nougé déclarait soudain : « les surréalistes se sont ralliés sans réserve au Parti communiste ». Pendant trois mois de l'année 1945, du 24 avril au 23 juin, il accepta même d'écrire la critique cinématographique du *Drapeau Rouge*, parfois sous le pseudonyme d'Anicet, parfois anonymement. Il y faisait surtout l'éloge du cinéma soviétique, dans un style journalistique et propagandiste. À travers son approche du monde du cinéma russe, ce qui ressort chez Nougé, c'est l'importance qu'il accordait à la lutte sociale symbolisée par l'Union Soviétique, au rôle que ce pays avait joué avec son cinéma pendant les deux conflits mondiaux – « L'on ne saurait magnifier avec trop d'éclat le prestigieux travail accompli en pleine guerre par le cinéma soviétique »¹³ – et aux formidables apports techniques des jeunes cinéastes. Dans sa chronique « Le cinéma soviétique pendant la guerre », dont il ne reste aucune trace, et que Mariën a copié d'un manuscrit de la main de Marthe Nougé, l'écrivain donne une longue liste des films soviétiques qu'il qualifie de « grands » : *Leningrad se bat*, *Défaite allemande devant Moscou*, *Ceux de la Mer Noire*, *Un jour de guerre*, *Stalingrad*, *Les vengeurs du peuple*, *La bataille d'Orel*, *Nazredine à Boukhara*, *Maïdanek* et *Le procès de Kharkov* et cite l'inventeur Ivanov qui, pour la première fois, avait présenté en séance publique « le cinéma stéréoscopique sans lunettes ». Dans son article intitulé « La prise de Berlin », paru le 31 mai 1945, il n'épargnera pas ses éloges à la figure de Lénine et son mécénat en faveur du septième art :

*L'on se souvient qu'en pleine guerre civile, Lénine exprima le vœu de voir se constituer en URSS la plus abondante production possible d'actualités cinématographiques. Il s'agissait de créer la plus sûre, la plus vivante documentation historique qui soit. Et dès l'aube de la révolution, Lénine trouva une véritable armée de techniciens et de cinéastes qui répondit à son appel. Nous n'avons pas à rappeler les prodigieux reportages que l'on pu admirer déjà sur les écrans bruxellois. Quelques noms parmi les cinéastes de guerre sont déjà légendaires, comme celui de Boris Sher*¹⁴.

12. Lettre 204

13. « Le cinéma soviétique pendant la guerre » dans *La Moie, Les Lèvres Nues*, s.d., p. 77.

14. *Ibid.*, p. 79.

Dans son article, paru sans nom d'auteur, et daté des 9-10 juin, consacré au film que Wladimir Petrov avait tourné sur la figure de Pierre le Grand, Nougé se complaît à magnifier la figure de Pierre le Grand qui symbolisait pour lui « l'esprit d'invention et de liberté en lutte avec la barbarie conservatrice » pour analyser ensuite le film proprement dit de quelques vigoureux traits à la fin de sa chronique :

L'on ne saurait demeurer insensible à la perfection des images, à la pureté du style qui se maintient sans faiblesse aucune d'un bout à l'autre de l'ouvrage. L'utilisation raffinée du clair-obscur fait songer à Rembrandt.

La bataille de Narva, la réquisition des cloches destinées à fondre des canons, la prise de Poltava, l'inondation de Pétersbourg atteignent au sublime. Les figures de Pierre le Grand et de son fils Alexis, mystique et veule, vues par Wladimir Petrov, sont réellement inoubliables¹⁵.

Des dix références à autant de films, cinq seulement sont consacrées à des titres étrangers à la cinématographie soviétique : *Dark Victory*, film d'Edmund Goulding (1939), *Sabotage*, réalisé en Belgique par Jacques Kupisonoff, *Le Dictateur* de Chaplin, *Comédienne*, *Malaria* de Jean Gourget et *Histoire comique* de Marc Allégret. De quatre de ses chroniques : « Le cinéma soviétique pendant la guerre », « Comédienne », « Malaria » et « Histoire comique », il ne reste aucune trace de publication.

Le texte manuscrit de Nougé consacré au film de Goulding parut le 24 avril. Il s'y risquait à dire :

Dark Victory [...] est un exemple de mauvais goût et de faux pathétique.

[...] Dark Victory est un film médiocre que ne saurait racheter deux ou trois sanglots délirants de Bette Davis.

Mais il reflète à merveille les douteuses valeurs morales et sentimentales dont se nourrit une classe condamnée. À ce titre, il mérite une certaine attention¹⁶.

Propos qui suscitèrent une note de la rédaction signée d'un certain Thirion en ces termes : « La Direction des Galeries se plaint de ce que *Le Drapeau Rouge* a « démoli » son film *Victoire sur la nuit* ». Il est le seul (*c'est exact*) à ne pas trouver ce film *bon*¹⁷ ».

15. « Pierre le Grand », *Ibid.*, p. 79.

16. *Ibid.*, p. 77

17. Note parue dans la même revue, p. 77.

Pour Nougé le moins important furent les films à critiquer. Ce qui comptait pour lui fut l'idéologie à défendre. Ses desseins allaient plus loin que ceux des simples critiques cinématographiques qui se limitaient à vendre un produit de consommation. En réalité, les critiques de Nougé étaient des pamphlets déguisés. Sa chronique anonyme sur *Le Dictateur* de Chaplin, parue du 16-17 juin 1945, sous le titre : « Aurons-nous l'occasion de voir *Le Dictateur* ? », lui servit à montrer son aversion du national-socialisme incarné par Hitler : « Sous sa forme comique, il [le film] n'en présente pas moins l'un des plus terribles réquisitoires que l'on puisse imaginer contre le régime et les hommes qui ont manqué de peu de miner pour des siècles toutes les valeurs de la civilisation universelle¹⁸ ».

À partir du 23 juin 1945, Nougé fut remplacé dans la chronique cinématographique du *Drapeau Rouge* par Jean Farinel. Nous ignorons les raisons de la brièveté de ces collaborations mais il est assez probable qu'encore une fois, les différences entre les rédacteurs et l'écrivain poussèrent les uns et les autres à arrêter ses critiques.

Ce qui est assez curieux et purement anecdotique, c'est ce qu'Olivier Smolders affirme à propos de Nougé après sa participation au X^e Congrès national du Parti communiste en 1951, invité par le Comité central du Parti de Belgique : « Tous les samedis, d'une voix de stentor, Nougé vend *Le Drapeau Rouge* à la criée, dans quelques rues qui lui ont été dévolues près de son domicile¹⁹ ».

Il n'y a aucune mention de cette période de Nougé dans les lettres réunies par Mariën car elles s'arrêtent en janvier 1940.

Dans les *Écrits complets* de Magritte, nous trouvons une lettre de Chavée adressée le 8 février 1946 au peintre où encore une fois se reflètent les divergences des surréalistes de Bruxelles avec les journaux de gauche. Cette fois-ci, il s'agit de *L'Éclair*, un journal « officieux communiste » comme le qualifie Chavée, qui avait publié un article sous le titre « Le Surréalisme » en se permettant de parler de « la futilité de l'attitude surréaliste ». Mesens le qualifie d'« ignoble et macaronesque » pour ajouter :

Je suis vraiment écœuré de lire des insanités de l'espèce dans un journal qui devrait avoir pour mission de défendre le surréalisme ou si pas de défendre de faire preuve d'intelligente compréhension à son égard²⁰.

18. « Le Dictateur », *Ibid.*, p. 80.

19. O. Smolders, *Paul Nougé, écriture et caractère. À l'école de la ruse*, Bruxelles, éd. Labor, 1995, p. 157.

20. R. Magritte, *op. cit.* p. 238

La réponse de Magritte ne se fit pas attendre et le 10 février il montra à travers quelques lignes son mépris pour ces journaux prétendument révolutionnaires qui ne surent ou ne purent comprendre à sa juste valeur le travail d'une école dont les traces ne s'effaceront jamais : « Je n'ai pas lu *L'Éclair*, car je ne désire pas ses lumières plutôt obscures. Je lis par acquit de conscience le DR [Drapeau Rouge] avec ennui c'est tout...²¹ ».

UNIVERSITÉ DE CADIZ
(ESPAGNE)

21. *Ibid.*, p. 239.

LE SAUT DE L'ANGE ROGER VAILLAND, DU GRAND JEU À PARIS- MIDI

Christian PETR

*Je dois, du haut de la plate-forme, sentir
exactement la force du vent qui pourrait me faire
dévier à droite ou à gauche pendant le plongeon. La
moindre déviation et je me tuerais sur le rebord du
bassin.*

*Je me crois un peu un oiseau pendant que je plonge.
[...] Je voudrais que le plongeon dure plus
longtemps [...].*

*Avec la "plongeuse" de la mort. Miss Quincy nous
dit ses plaisirs préférés.*

Roger Vailland, Paris-Midi, 10 août 1928¹.

En 1923, Roger Vailland est en classe de troisième au lycée de Reims. Une revue locale, *Le Pampre*, publie l'un de ses poèmes (il a pris pour guide Paul Fort), « En vélo », et un de Roger Gilbert-Lecomte, « Les Souvenances ». La même année, il découvre Corneille, qui lui fait prendre conscience d'une opposition décisive entre le temps cyclique, sans histoire et sans Histoire, de la vie ordinaire et le temps organisé, exceptionnel, de l'événement tragique et de ses héros. Sa seule ambition est de ne ressembler à aucun de ses parents. Vailland a l'âge ingrat, le seul qu'il veut avoir. En 1928, il confiera dans *Le Grand Jeu* : « Il est toujours nôtre l'enfant qui sanglote et mord les draps parce qu'il a peur d'oublier ce qu'il veut depuis quelques jours et de devenir un jour semblable à son père. »

René Daumal rejoint Vailland et Gilbert-Lecomte en classe de seconde. Contre la vacuité du monde bourgeois, ils fondent, avec Robert Meyrat, les *phrères simplistes*. Une pratique systématique et scandaleuse de

1. R. Vailland, *Lettres à sa famille*, Gallimard, 1972, p. 169. Souvent cité, ce recueil sera désigné par l'abréviation LF.

la poésie, de l'érotisme, de la drogue (tétrachlorure de carbone) et des techniques de dépersonnalisation de soi soudent les membres de ce groupe singulier dont les activités sont présidées par Bubu, personnage mythique ayant « une tête pleine lune, deux yeux ronds sans prunelles, une fente oblique en guise de bouche et deux embryons d'ailes à la place des oreilles² ». Des photos de cette époque montrent les phrères pourchassant leur moi transcendantal, l'œil rivé sur la mort.

Vailland réussit son baccalauréat de philosophie en 1925, avec mention – il a toujours été bon élève. Gilbert-Lecomte le rate (il le passera en septembre) ; c'est qu'il se drogue de plus en plus. Il s'inscrit avec Meyrat à la Faculté de médecine de Reims, où il ne sera guère assidu. Vailland, lui, entre en hypokhâgne à Louis-le-Grand. Robert Brasillach se souvient de lui comme l'un des personnages les plus extraordinaires de leur classe, qui se vantait d'avoir créé un ultrasurréalisme, et qui, pour leurs condisciples qui l'admiraient, était une incarnation du Léocadio de Gide. Roger Vailland, en 1926-1927, a déjà des allures de *maître*.

À Paris, les *simplistes* se retrouvent. Le groupe a perdu un membre, Meyrat, qui demeure à Reims. Il en retrouve un autre, Pierre Minet, qui sera surnommé Phrère Fluet – car les membres du groupe ont des surnoms, qui révèlent leur être véritable. Daumal, c'est Nathaniel, un sage ; Gilbert-Lecomte, Coco de Colchide, ou Rog Jarl, puisque c'est un ange noir déchu qui, certaines nuits, se métamorphose en un vampire aux gencives saignantes. Vailland est Phrère François – des anges simplistes, François Très bleu est le plus terrestre, le plus soucieux d'évoluer dans le monde extérieur. Au coin de l'œil, les jeunes gens ont le rêve d'une revue, *La Voie*, qui deviendra *Le Grand Jeu* – c'est Vailland qui en trouve le titre – dont le premier numéro sortira durant l'été 1928 (Roger n'y écrira aucun poème, mais des textes de réflexion).

Sa voie, Vailland, qui rêvait de devenir Dieu, la cherche « au milieu d'une espèce de vertige » (LF, 137).

Peu à peu [écrit-il à son père en juin 1928] j'en suis venu à ne plus trouver souhaitable que la vie de quelques rares hommes, qui fut vraiment bouleversante, dans le sens le plus profond de ce mot, et en particulier celle des grands mystiques. À mesure aussi je me détachais du catholicisme proprement dit qui, par une espèce de tricherie, ou plutôt de faiblesse, a adapté à la terre des choses essentiellement spirituelles (alors que le Christ disait : laissez tout et suivez-moi, ce qui est la

2. R. Vailland, *Le Surréalisme contre la Révolution*, Éditions sociales, 1948, p. 28.

négligence même de toute société terrestre durable). Il eût été très lâche que tout cela reste théorique (LF, 137).

Et de préciser : « Ma voie c'est non pas de faire mon devoir d'homme mais de dépasser l'homme » (LF, 138).

Cependant, même les anges ont besoin d'argent. Roger n'y voit aucune contradiction :

[...] je pense que l'on est infiniment moins tenu par les choses matérielles, si l'on est riche. Si j'avais assez d'argent pour vivre très pauvrement sans rien faire, je ne ferais rien. Mais à partir du moment où je suis forcé de gagner ma vie, je pense que ce n'est pas plus perdre de temps que gagner 12 000 F ou 100 000 F par an. (LF, 138)

L'homme nu³ fait tous ses efforts pour arriver à quelque chose matériellement.

En septembre 1927, Vailland est à Prague. Il a obtenu une bourse du gouvernement tchèque grâce à Weiner, un poète surréaliste pragois auquel il s'était lié d'amitié. Phrère François y donne des conférences, écrit quelques articles pour *Rozpravy Aventina*⁴, fait la fête avec une jeune bolchevik tout en hurlant à Gilbert-Lecomte qu'il est en manque de Mimouchka (surnom simpliste de Marianne Lams), une jeune étudiante qu'il aime d'amour et qu'il envisage même un temps d'épouser.

Au retour de Prague, il espère être embauché par les services culturels tchèques à Paris. À tort. Ses problèmes d'argent sont récurrents. Il ne cesse de solliciter ses parents dans le même temps qu'il continue à chercher quelques ressources. Vailland tente de donner des leçons particulières, croit pouvoir trouver un poste de secrétaire auprès d'un membre de l'Institut, essaie de séduire la nièce de Citroën, d'être embauché comme « assistant en cinéma ». Gilbert-Lecomte, lui, pendant ce temps, « affecte un grand mépris pour quiconque travaille, et ne fait lui-même absolument rien » (LF, 141).

Au fond, [précise Vailland à son père] c'est l'éternelle lutte entre Lecomte et moi qui a recommencé, nos tempéraments étant tellement différents, mais qui n'empêche pas, malgré des mots acerbes, une très profonde amitié. (LF, 141)

3. En 1924-1925, R. Vailland écrit un long poème en prose, *Les Hommes nus*, que les éd. du Rocher ont publié en 1996.

4. *Les Cahiers Roger Vailland*, n° 6, éd. Le Temps des Cerises, 1996, en ont assuré la publication dans une traduction de Dagmar Steinova.

Enfin, le 22 juillet 1928, sur un papier à lettre à en-tête du *Grand Jeu*, il peut annoncer à sa mère :

Pour moi, je viens de trouver du travail. Je suis entré à Paris-Midi. Je t'envoie ci-joint deux de mes premiers articles. Il faut s'entêter dans la vie pour arriver à quelque chose. Ce n'est pas magnifiquement payé mais on peut se faire 1 000 à 1 200 F par mois. (LF, 143)

C'est par Robert Desnos que Roger Vailland est entré en relation avec Pierre Lazareff, qui l'engage pour couvrir la rubrique des faits divers. Phrère François semble heureux de son emploi, pas malheureux en tout cas : « Travail intéressant, bonne santé, les choses vont bien pour le moment (je touche du bois) », confie-t-il en 1928 à sa sœur (LF, 147). Certes, il se dissocie d'emblée de ses confrères – « Je m'entends bien avec mes nouveaux collègues journalistes ! entente nécessaire mais à laquelle je ne m'attarde pas. Il y a tout de même une immense différence entre ces gens essentiellement superficiels et mes autres amis » (LF, 144) – mais il réalise ce que le journalisme peut offrir au surréaliste qu'il est : la possibilité d'être « dans la vie » – « C'est formidable le nombre de choses “vivantes” que j'ai pu apprendre depuis un an » (LF, 160) –, et de se glisser sous les apparences – sans avoir nécessairement à les sauver :

Quant à mes reportages, ceux principalement qui paraissent en 1^{re} ou 3^e page, non signés (tels ces temps derniers : « devant la Gazette de France » ou divers faits divers), ils me font voir toutes sortes de choses. Et en particulier les dessous d'un tas d'affaires dont on ne peut pas même parler dans le journal. C'est assez drôle d'arriver toujours, que ce soit dans une famille ou dans une banque, au moment où un drame vient d'éclater, ou bien une faillite.

Ce qui ne m'empêche pas de parler ensuite quatre ou cinq heures à la file de métaphysique avec Lecomte et Daumal. Le second numéro du Grand Jeu sortira bientôt. Nous sommes très contents du résultat du premier qui a eu très bonne et très nombreuse presse et du premier coup a réussi à se faire considérer comme n'étant pas une « petite revue de jeunes gens ». (LF, 152)

Le premier article que, le 22 juillet 1928, Roger Vailland fait paraître dans *Paris-Midi*, « L'Orient et l'Occident s'affrontent dans la piscine », montre de fait qu'il n'y a pas d'hiatus entre son activité de simpliste et son travail de journaliste ; c'est avec les yeux, le stylo, le vocabulaire et l'esprit d'un phrère qu'il saisit l'événement sportif dont il devait rendre compte. *Saut de l'ange* : « C'est une sorte de danse infiniment gracieuse que les

plongeurs exécutent sur le tremplin pour prendre leur élan. Deux pas très lents et très allongés, trois ou quatre pas rapides et sautés, les mains s'élèvent vers le ciel comme pour une imploration, le corps se rejette en arrière, puis se courbe vers l'avant et tombe » ; *grâce* : « Les plongeurs de haut vol. La silhouette d'une femme vêtue d'un maillot bleu se détache dans le ciel. Le corps s'incline ; il se retourne dans l'air et se redresse avec grâce en pénétrant dans l'eau. [...] Le style d'un plongeur, c'est sa sobriété et sa grâce » ; *images à la Lautréamont* : « Les nages ne sont pas moins belles. Faut-il parler du crawl ? Ici, l'homme évoque une machine parfaite. On pense aux superbes locomotives des grands rapides. Les bras s'agitent comme des pistons bien huilés et bien réglés » ; *confusion des contraires* : « Musique pour l'œil, les pieds souples battent l'eau en cadence » ; *métamorphose de l'être* : « Mais ce mince nageur japonais qui, la tête sous l'eau, s'avance si rapidement, ne ferait-il pas pourtant le plus agile des poissons ? » ; *suprématie de l'Orient mystérieux* : « Les Japonais furent d'ailleurs les grands triomphateurs de la journée. [...] Ce n'est pas seulement dans la littérature et dans la philosophie que l'Orient triomphe maintenant de l'Occident ! »

« Beaucoup de monde. Un temps magnifique qu'agrémentait une brise légère. Des champions et des triomphateurs venus de l'Est, mystérieux et encore inconnus à Paris. La perfection des formes et la grâce des gestes. Souhaitons voir souvent à Paris de semblables manifestations⁵. » Avec ce reportage – et avec un certain nombre de ceux qui suivront⁶ –, Phrère François réalise que c'est en dehors du *Grand Jeu* que se joue le « grand jeu » et que peut s'y mettre à l'œuvre la métaphysique expérimentale à laquelle travaillent les simplistes. Cette révélation constitue l'une des raisons vraies qui amèneront Vailland à se séparer de ses amis, en plein accord avec eux, dès le numéro 3 du *Grand Jeu* – qui sera aussi son dernier numéro.

Pour autant, Roger fait en 1928 l'expérience cruelle d'un *jeu* entre différentes parties de lui-même qui ne s'ajustent qu'imparfaitement. Il est divisé entre ses aspirations simplistes et sa *situation* de salarié dans la grande presse – et c'est pourquoi, sachant que cette odyssée ne peut être

5. Cet article a été repris dans : R. Vailland, *Chronique des années folles à la Libération 1928/1945* (édition dirigée par R. Ballet), éd. sociales, 1984, pp. 75-76. Recueil réédité par Buchet-Chastel en 2003.

6. De juillet 1928 à l'automne 1930, date de sa rupture avec Le Grand Jeu, Vailland écrit quelque six cents articles. Leur recension a été publiée dans les *Cahiers Roger Vailland*, n° 8, décembre 1997.

que puérole, il signera, à partir de décembre 1928, la plupart de ses articles du pseudonyme Georges Omer :

Ne me faut-il pas deux noms, à moi qui mène une étonnante vie en partie double, [écrit-il à sa sœur], tantôt avec des surréalistes et les métaphysiciens du Grand Jeu – tantôt avec les plus tristes imbéciles fripouilles du monde. Assez drôle ce jeune homme très “parisien” qu’on voit peu à peu partout où va “Tout Paris” mais qui cache la moitié de son temps pour de mystérieuses opérations de Pensée. Très balzacien.

– Je vous présente M. Georges Omer.

– Je vous présente M. Roger Vailland.

Ça a la même figure mais ça ne se ressemble pas.

Je t’envoie ci-joint quelques photos de M. Georges Omer dans l’exercice de ses fonctions. Elles sont parues dans le Détective d’hier, dans Le Matin et dans L’Excelsior, et sont affichées un peu partout. Bien remarquer l’élégance de M. Georges Omer.

Roger Vailland qui s’appelle aussi François est d’ordinaire revêtu d’une blouse unie et lit la Bhagavad-Gita. Il a peu d’esprit pratique mais Georges Omer en a beaucoup.

Roger Vailland aurait bien voulu faire un petit voyage à Antibes, mais Georges Omer (comment ces deux personnages peuvent-ils bien être en bons termes ?) le retient à Paris. Il est vrai que Georges Omer entretient Roger Vailland et vient même de lui commander un beau pardessus. Mais au fond ils se détestent. (LF, 148-149)

Entre *Grand Jeu* et *Paris-Midi*, Phrère François est en perte d’équilibre. Il n’a pas senti « exactement la force du vent » qui pouvait le « faire dévier à droite ou à gauche pendant le plongeon » ; sur le bord du bassin, il va se fracasser. Le 11 mars 1929, Breton organise, au Bar du Château, une rencontre destinée à rapprocher les surréalistes et les membres du Grand Jeu. Mais, avant même d’aborder l’ordre du jour, il s’en prend violemment à Vailland, lui reprochant d’avoir donné à *Paris-Midi* un article censé faire l’éloge du détesté préfet de police Chiappe⁷. Accusé de trahison, Roger se défend, affirmant qu’il n’est pas plus coupable qu’un prolétaire qui, pour assurer sa subsistance, fabrique des obus. Ribemont-Dessaignes le soutient. Caillois fera de même. « Je suis un traître. Je mérite la mort », écrira Drieu la Rochelle en 1944. Vailland est, en 1929,

7. Article repris dans *Chronique des années folles*, pp. 58-59. Sur l’affaire du Bar du Château, voir, notamment, d’A. et O. Virmaux « La rupture avec Surréalisme et Grand Jeu » dans *Europe* n° 712-713, août-septembre 1988, consacré à Roger Vailland, et l’intervention d’Alain Virmaux dans les *Cahiers Roger Vailland*, n° 21, juin 2004.

exécuté. Phrère François s'éloigne de Daumal et de Gilbert-Lecomte et quitte la revue. Sa vie durant, il portera la douleur des *conditions* de cette rupture – car la rupture, elle, était, pour des questions de fond, inévitable⁸.

Je pourrais, [écrit-il en 1929 à sa mère] si je voulais, me faire ce qu'on appelle une situation dans le journalisme. Mais c'est justement ce que je ne veux pas. Être journaliste est une situation morale très gênante : admiré par les imbéciles, méprisé par ceux qui ont quelque intelligence parce qu'on est forcé de faire des papiers superficiels, d'une fantaisie douteuse, écrits vite, sans idées personnelles.

Et il y a toujours des petits amis qui savent en tirer parti contre vous, par ailleurs. Si j'étais employé dans une compagnie d'assurances à 800 francs par mois, ce serait moralement moins gênant pour moi. Et j'ai fait une grosse gaffe en signant d'abord de mon nom les papiers de Paris-Midi.

La vie littéraire est une bataille très dure où l'on a affaire aux pires salauds. Il faut faire attention à tout ce qu'on dit, ce qu'on fait, aux gens qu'on fréquente, aux collaborations qu'on accepte, à ne pas demander ce dont on a envie pour le mieux avoir. C'est pourtant une attitude possible que de rester hautainement en dehors. C'est celle qui me plaît. Et on finit par l'imposer. Mais faire du journalisme est en contradiction avec. Voilà pourquoi j'aimerais quitter Paris-Midi.
(LF, 179-180)

Roger Vailland y restera jusqu'à la guerre, partagé entre un travail qui le laisse insatisfait et des activités de réflexion qui ne trouvent plus à s'insérer dans le circuit littéraire. La période des feux de joie et de tous les grands jeux s'éteint. Sur la scène de l'écriture, la comédie s'est substituée pour Vailland à la tragédie. Ses pseudonymes d'alors disent le dérisoire, à ses propres yeux, de son activité de journaliste⁹ : Robert François,

8. « Tu me demandes "si je suis satisfait de la vie que je mène". Tu sais très bien que non [écrit-il à sa mère, le 4 juin 1930]. [...] De juillet dernier au milieu d'avril de cette année, tu pus t'en apercevoir par mes lettres, cela alla fort bien pour moi. J'avais trouvé dans une certaine activité de l'esprit un soutien et un but. Puis, les circonstances extérieures aidant, mais aidant seulement, car autrement je n'y eusse point cédé, ce but même me parut ne pas valoir la peine. Ce fut la crise et je fis, assez systématiquement, tout ce qui me paraissait "fou", ne serait-ce que pour, par l'excès même, échapper à cette crise » (LF, 195).

9. R. Vailland fut, dans l'entre-deux-guerres, un grand journaliste. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire, de lui, *Le Cinéma et l'envers du cinéma dans les années trente*, édition établie et présentée par O. et A. Virmaux, éd. Le Temps des Cerises, coll. « Cahiers Roger-Vailland »,

Étienne Merpin (condensation de merde et de pine). Vailland, dont l'existence, chaotique, selon ses propres termes, jusqu'à la folie, est divisée entre exaltation et dépression, est en quête d'unité. Il *va* à elle. C'est la guerre qui, en l'initiant à l'Histoire, en le réaccordant au monde dans sa volonté de le transformer, lui permet de la trouver. Le journalisme constitue dès lors, à partir de 1945, pour l'écrivain qu'il devient – et qui choisit librement de travailler pour *Action, Libération, L'Humanité...* –, un banc d'essai où mettre à l'épreuve les concepts qu'il s'est forgés, un moment fécond d'acquisition d'un savoir qui anticipe l'œuvre romanesque. Toujours soucieux des métamorphoses, et habitué du désir de peser sur elles, mais désormais à l'aise sur terre, l'ange ne cessera plus d'affronter les dragons.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON
ET DES PAYS DU VAUCLUSE

ROUSSEL ET LE FEUILLETON

Pierre BAZANTAY

*Un journal reste le point de départ ; la littérature
s'y décharge à souhait (Mallarmé)*

Difficile de ne pas citer *Comment j'ai écrit certains de mes livres* lorsque l'on tente de comprendre le sens de l'expérience littéraire de Roussel. Michel Foucault signala l'importance et les pièges de ce testament. En un renversement représentatif de sa poétique argumentative, il affirmait : « *Comment j'ai écrit certains de mes livres* est après tout un de "ses" livres : le texte du secret dévoilé n'a-t-il pas le sien mis au jour et masqué à la fois par la lumière qu'il porte aux autres¹ ? » Comment mieux définir le trouble du lecteur face à un tel titre ? Peut-on dire l'écriture d'un livre ? De quelle manière la dire toute sans retourner à ce « comment » inaugural, affirmatif, qui résonne implacablement comme une terrible interrogation ? *Comment j'ai écrit certains de mes livres* est un livre à trous, le sens se dérobe. Parmi les nombreuses chausse-trapes de ce testament, l'impropriété du titre, et particulièrement des « livres », résonne de manière énigmatique. S'il est question de livres dans cette confession, il n'en est pas *seulement* question. Débordé de toutes parts – les crises, la famille, les échecs, les voyages, les souffrances –, le propos se disperse. Roussel tourne constamment autour du livre, au point d'obscurcir la finalité de ce texte. Et, c'est en examinant l'une de ces échappées par lesquelles Roussel évite le livre que nous voudrions restituer à la fois la ductilité essentielle de « *comment j'ai écrit certains de mes livres* » et repenser la place des autres modes de publication qui s'y trouvent évoqués.

Si, à côté du livre, la présentation des œuvres au théâtre a fait l'objet de nombreuses analyses, un troisième mode de publication a moins retenu l'attention : le feuilleton. Son histoire participe de l'architecture de l'œuvre, et invite sûrement à revoir la fonction de la presse dans l'œuvre, éclairant d'un jour particulier la poétique de Roussel.

1. M. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963, p. 13.



Incipit d'*Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1910

Comment j'ai écrit certains de mes livres affiche une intention centrale : révéler le « procédé » à partir duquel Raymond Roussel – conformément au titre – a élaboré son œuvre. Ce livre n'en joue pas moins toute une série de rôles apparemment secondaires, comme celui d'être la première bibliographie de l'auteur. Roussel y dresse la liste de ses ouvrages et la manière dont ils ont été publiés. Il ne s'agit nullement d'un catalogue, mais de mentions entremêlées, sans ordre apparent. On peut en détacher trois séries.

Roussel récapitule la publication en librairie de manière assez vague : « [...] *Chiquenaude*, un conte qui a paru chez Alphonse Lemerre ». Puis : « Quand la *Doublure* parut, le 10 juin 1897, son insuccès me causa un choc d'une violence terrible² ». De même : « Aucune de mes œuvres ne me satisfait, sauf *Chiquenaude* que je publiai vers 1900 ». Pour l'édition d'*Impressions d'Afrique* Roussel reste curieusement allusif, pas de dates, pas de nom d'éditeur : « De même quand cette œuvre parut en librairie, nul n'y fit attention » (30). C'est encore plus expéditif lorsqu'il s'agit de *Locus Solus* « En librairie, résultat nul » (30). Il n'évoque ensuite, au titre de ses publications, que *Nouvelles Impressions d'Afrique*. « [...] je constate [écrit-il] qu'il m'a fallu sept ans pour composer les *Nouvelles Impressions d'Afrique* telles que je les ai présentées au public » (34). Une dernière mention de l'édition, à la fin de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : « (Il ne fallut pas moins de vingt-deux ans pour épuiser la première édition d'*Impressions d'Afrique*) » (34). Tout cela informe davantage sur des absences, curieuses,

2. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, J.-J. Pauvert, 1963, p. 29. Les références à cet ouvrage figureront désormais entre parenthèses après la citation.

inexpliquées. De même si *l'Étoile au Front* et *Poussière de Soleils* sont intégrés à la série des livres inclus dans la mention « certains de mes livres », il ne parle pas de leur publication. Roussel énonce simplement : « Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres (*Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *l'Étoile au Front* et *la Poussière de Soleils*) » (11) puis, quelques pages plus loin : « Comme je l'ai dit, mes deux livres *l'Étoile au Front* et *la Poussière de Soleils* sont construits d'après ce même procédé ». Son éditeur est passé sous silence, Roussel ne le cite qu'accessoirement, outre *Chiquenaude* (cité *supra*) : « Est également construit d'après le procédé un début de livre dont la composition existe à l'imprimerie Lemerre, 6, rue des Bergers ». La série du livre est décevante, et surtout incomplète (et rappelle le caractère peut-être secondaire de ces informations). Roussel ne retient ni la publication en volume de *La Vue* chez Lemerre en 1904, ni *Pages Choisies*, toujours chez Lemerre, en 1918.

Le second mode de publication que Roussel expose dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* concerne le théâtre. Proportionnellement, il y insiste beaucoup plus longuement. Ainsi, au lieu de quelques lignes, Roussel, en près de quatre pages dans les « courtes notes biographiques » qui font suite à la révélation, dresse l'inventaire de ses quatre pièces, deux adaptations – *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus* – et des ouvrages écrits « spécialement pour la scène » (31), *l'Étoile au Front* et *la Poussière de Soleils*. Il s'étend sur les scandales qui accompagnèrent les représentations théâtrales de ses œuvres, les réactions mitigées du public, le groupe de « très chauds partisans » constitué essentiellement, à partir de 1922, des futurs surréalistes.

Reste le dernier mode : la presse. Elle est très présente dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, preuve de l'importance que lui accordait Roussel dans sa stratégie de reconnaissance. Entend-il distinguer ceux de ses ouvrages écrits au moyen du procédé des autres, il précise aussitôt : « Étrangères au procédé sont les poésies "*l'Inconsolable*" et *Têtes de Carton du Carnaval de Nice* ainsi que la poésie "*Mon Âme*" écrite à dix-sept ans et publiée dans *Le Gaulois* du 12 juillet 1897. » (25) Quelques pages plus loin, il y revient : « À vingt-cinq ans j'écrivis *la Vue*. Ce poème parut dans *Le Gaulois du Dimanche* et y fut remarqué par certains lettrés. » (29) De même : « [...] ce fut de nouveau la prospection pendant plusieurs années, au cours desquelles je publiai seulement (dans *Le Gaulois du Dimanche*) *l'Inconsolable* et *Têtes de Carton du Carnaval de Nice*. » (29) Les mentions du quotidien dirigé par Arthur Meyer abondent : « *Impressions d'Afrique* parut en feuilleton dans *Le Gaulois du Dimanche* et y passa tout à fait inaperçu. »

(29) Et enfin, en évoquant la carrière de *Locus Solus* Roussel tient à préciser : « Comme *Impressions d'Afrique* l'ouvrage parut en feuilleton dans *Le Gaulois du Dimanche* et, de même, y passa tout à fait inaperçu ». En somme, dans un volume d'une petite trentaine de pages, Roussel va citer à cinq reprises *Le Gaulois* et *Le Gaulois du Dimanche*. Il y a là une forme d'insistance qui mérite d'être examinée de près. Roussel en tentant d'imposer son œuvre par tous les moyens y compris par la presse, n'a pas pris en compte l'horizon d'attente du public, comme s'il avait bâti, à sa manière, une « inesthétique de la réception », en rapport objectif avec le goût du scandale qu'affiche l'avant-garde des années vingt.

*

Depuis son lancement spectaculaire par Eugène Sue en 1836, le feuilleton est un mode de publication qui fait fureur tout au long du XIX^e siècle (même Flaubert y sacrifie, fin 1856, avec *Madame Bovary*). Il n'est pas surprenant que, jeune auteur en quête de gloire, Roussel ait d'abord publié des poésies et des contes dans *Le Gaulois*, puis livré en feuilleton ses deux romans, *Impressions d'Afrique* en 1909 et *Locus Solus* en 1913-1914. Loin d'être de la provocation, c'est de la part de Roussel une attitude parfaitement conventionnelle mais aussi volontariste : il veut s'imposer à tout prix. L'examen des feuilletons laisse peu de doute à ce sujet.

Impressions d'Afrique est publié en feuilleton dans *Le Gaulois du Dimanche* n° 82 des 10-11 juillet 1909 jusqu'au n° 101 des 20-21 novembre de la même année. Les premiers feuilletons paraissent normalement jusqu'au numéro des 30-31 octobre qui donne une partie du chapitre X, puis saute près de soixante-dix pages du roman ; on passe directement au chapitre XII sans explication dans le n° 100 des 13-14 novembre. Le dernier feuilleton, les 20-21 novembre fait à lui seul l'objet d'un supplément de seize pages. La rupture de rythme est considérable. Les lecteurs ont droit en une seule livraison à un ensemble qui représente plus de cent cinquante pages de l'édition Lemerre. C'est beaucoup, trop pour un feuilleton. Comment expliquer ces faits ? On en est réduit, faute de documents, à de simples et discutables conjectures. Roussel se fait publier à compte d'auteur chez Lemerre, il est probable qu'il fasse de même avec *Le Gaulois du Dimanche*. Toutefois, cela ne lui donne pas tous les droits. Manifestement, ordre a été donné d'en finir avec ce feuilleton. Souhait de Roussel ? Récriminations de lecteurs ? Frilosité du directeur de la publication ? On peut affirmer sans risque que les lecteurs du *Gaulois du*

Dimanche ont dû éprouver un certain ennui au récit que Roussel leur proposait, une fois déçue la promesse exotique du titre. Louis Dimier qui n'est pas non plus un critique d'avant-garde résume assez bien le sentiment du lecteur moyen. On ne sait pas s'il a lu le feuilleton, mais le compte rendu du volume qu'il donne en 1910 est assez éloquent :

Impressions d'Afrique. *Voyez et jugez* : « Près de l'obturateur que la jeune femme tenait toujours dans ses doigts, la plaque apparaissait maintenant à nu, montrant une surface brune, lisse et brillante [...] etc., etc. » Il y en a quatre cent quarante-cinq pages comme cela. Pas une fois je n'ai pu saisir l'objet, ni comprendre même en gros de quoi il s'agissait. Seulement, au commencement, l'auteur nous avertit qu'il va raconter : « le sacre de Talou VII, empereur du Ponukélé, roi du Drechbkaff ». Mais l'application reste un mystère³.

Cela ne décourage pas Roussel pour autant. Quelques années plus tard, en 1913, une année de surchauffe avant-gardiste – Apollinaire, Duchamp, Stravinsky, Proust – il réitère. Désireux de préparer la sortie en librairie de *Locus Solus*, il propose une présentation de l'ouvrage en feuilleton dans *Le Gaulois du Dimanche*. Celui-là commence les 6-7 décembre 1913 pour s'achever les 28-29 mars 1914. Le mode de publication évolue un peu. Au lieu d'une livraison hebdomadaire, il y a neuf livraisons à raison d'une tous les quinze jours. Par une sorte de fatalité, l'histoire se répète. Les six premiers épisodes sont d'une importance à peu près équivalente (une dizaine de pages du roman environ), au septième épisode, on assiste à une brutale augmentation. De dix pages du roman, on passe à cent. Le huitième épisode donne encore la valeur de cent pages du roman. Et au neuvième, il s'achève avec une cinquantaine de pages. Mêmes effets, mêmes causes ? À la lecture du livre, la critique moyenne reste perplexe. Armand Praviel l'exécute en deux lignes : « [...] *Locus Solus*, livre fantastique, amorphe et déconcertant, où M. Raymond Roussel nous décrit minutieusement les curiosités abracadabrantes de la villa du savant Canterel⁴ ». Répétition du même ? Dédoublement ? Il revient à François Caradec d'avoir relevé deux problèmes importants :

Le roman s'intitule alors, dans le feuilleton : Quelques heures à Bougival. Chaque livraison est décorée par un bandeau qui représente la grille d'entrée d'un parc qui porte sur le fronton l'inscription « Locus

4. *Polybiblion*, 2^e série, tome 72, juillet 1910, p. 8.

5. *Ibid.* 1914, p. 20.

Solus » [...] Un seul nom aura changé dans l'édition en volume, c'est celui de Bougival, qui deviendra Montmorency⁵.

On conçoit aisément que n'adoptant pas un titre identique pour le feuilleton et le roman, l'auteur risque d'égarer le lecteur. Quelle est cette version ? François Caradec signale en outre ceci : « [...] le plus curieux, c'est de constater que le roman *Locus Solus* (qui se déroule à Montmorency) est achevé d'imprimer par Lemerre le 24 octobre 1913, un mois et demi avant le feuilleton *Quelques heures à Bougival*⁶ ». L'examen des manuscrits retrouvés en 1989 à la Bibliothèque Nationale⁷ le confirme : en dépit des variantes (Canterel a été Boudet puis Saron), le titre semble avoir toujours été *Locus Solus*. Là encore, on en est réduit à des conjectures plus ou moins plausibles. Le titre du feuilleton *Quelques heures à Bougival* est-il de Roussel ? C'est un titre que la direction du *Gaulois* aurait très bien pu convaincre Roussel d'adopter. En effet, il était peut-être souhaitable de situer le roman dans un lieu qui fasse écho aux références mondaines de l'abonné : « quelques heures à Bougival », c'est une invitation. Mais surtout, en affichant la précision temporelle « quelques heures », l'auteur s'engage à ne pas trop abuser de la patience du lecteur. En 1933, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, cette variante n'existe pas ; Roussel mentionne simplement la publication de *Locus Solus* en feuilleton sans rappeler le titre sous lequel il a paru dans *Le Gaulois du Dimanche*.

L'expérience roussellienne du feuilleton ne s'arrête pas là. Pour des raisons essentiellement liées aux circonstances, un dernier feuilleton paraît. Les tumultueuses représentations de *l'Étoile au Front* les 5, 6 et 7 mai 1924 consacrent Roussel comme l'un des précurseurs du surréalisme, fût-ce sur le mode du malentendu comme l'a naguère souligné Henri Béhar⁸. Le scandale est tel que le quotidien *Comoedia* lance les 8 et 9 mai, une enquête sous la plume de Paul Nivoix : « Délicats problèmes/Un artiste a-t-il le devoir de refuser certains rôles⁹ ». À l'appui, le quotidien propose en feuilleton les actes II et III du 12 au 24 mai précédés du chapeau suivant :

6. F. Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 147.

7. *Ibid.*

8. Cf. Revue de la Bibliothèque Nationale, printemps 1994.

9. Cf. H. Béhar, « Heureuse méprise, Raymond Roussel et les surréalistes », *Mélusine*, n° VI, L'Age d'Homme, 1984.

10. On trouvera d'amples extraits de cette enquête dans l'ouvrage de J. Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, J.-J. Pauvert, 1953, ainsi que dans la biographie de F. Caradec.

*La pièce de M. Raymond Roussel, qui vient d'être représentée au Vaudeville, a été l'objet des plus vives controverses. La lecture de cette œuvre « moderne » sera sans doute concluante ; nous offrons donc à nos lecteurs, en toute impartialité, le deuxième acte de l'Étoile au Front. Cet acte formera plusieurs feuillets*¹⁰.

La « stratégie éditoriale » de Roussel s'est modifiée au fil du temps. En effet avec ses premières œuvres *Impressions d'Afrique* et *Locus Solus*, il publie d'abord le feuilleton (1909 et 1913), en volume (1910 et 1914), puis au théâtre (1911-1912¹¹ et 1922) ; avec *l'Étoile au Front*, le théâtre est premier (1924), puis le feuilleton (1924) et enfin le volume (1925).

*

Or, il y a quelque chose de déroutant dans le feuilleton roussellien. On y trouve un curieux alliage entre le conventionnel et le singulier, traversé par une fêlure centrale à partir de laquelle peuvent se lire certains enjeux capitaux de l'œuvre. Si l'on excepte le cas particulier de *l'Étoile au Front*, dont il est dit qu'elle est « moderne », les feuillets ne font l'objet d'aucune présentation. Le lecteur n'est pas prévenu du caractère particulier de l'œuvre (alors que Roussel prend à plusieurs reprises la peine d'aviser son lecteur en tête de ses livres), il s'agit d'un feuilleton « comme les autres ». Sans doute, avertir le lecteur aurait été de nature à faire naître une suspicion dans son esprit. Si l'on examine la structure du feuilleton, le choix des découpages – pour ceux qui relèvent d'une décision supposée de l'auteur – on constate qu'il n'y a pas de relation entre épisode et structure narrative (alors que Roussel se montrera en d'autres circonstances tout à fait capable de le faire). Le texte est débité en séquences à peu près identiques, une vingtaine de pages du roman pour les deux textes et le feuilleton s'interrompt au cours d'un chapitre, à la fin d'un paragraphe le plus souvent. À mieux dire, il se produit un phénomène de dégradation du découpage : le premier épisode d'*Impressions d'Afrique* comme celui de *Locus Solus* manifestent, l'un comme l'autre, une organisation qui tente de mettre en relation découpage et sens. Le premier feuilleton d'*Impressions d'Afrique* correspond au premier chapitre du roman et celui de *Locus Solus* s'interrompt au cours du premier chapitre mais s'arrête précisément sur une annonce du récit destinée à attiser la curiosité du lecteur : « Interrogé, Canterel nous

11. Cité in François Caradec, *op. cit.*, p. 261. En réalité, ce sont bien les actes II et III qui seront donnés en feuilleton.

12. *Impressions d'Afrique* a été donné deux fois au théâtre : en 1911 au Théâtre Femina, puis en 1912 au Théâtre Antoine.

renseigna sur cette trilogie plastique. (La suite au prochain numéro). » Rapidement, cette synchronisation feuilleton/récit n'est plus tenable. Le récit n'a pas été structuré comme un feuilleton, il n'est pas possible de jouer sur les effets classiques du genre « soudain la porte s'ouvrit... ». Cela dit, en ce domaine, les feuilletons de Roussel ne se distinguent pas de la pratique courante. D'innombrables romans ont été donnés en feuilleton au cours du XIX^e siècle sans que les auteurs aient été contraints de se plier aux lois du supposé genre.

En multipliant péripéties, rebondissements haletants, coups de théâtre dignes du mélodrame (ce dernier a sans doute eu une grande influence), la structure du roman populaire a certes rencontré le rythme de la presse en révélant que l'un des principes de relance de l'intérêt romanesque était puissamment lié à son caractère séquentiel, mais cela n'a pas déteint sur le roman « littéraire » (Il suffit de lire *La Femme de trente ans*, pour constater combien Balzac ne peut concilier son art avec les nécessités du genre). En somme, il ne faut pas confondre « style feuilletoniste » et « feuilleton ». Si Roussel a publié sous forme de feuilleton, il n'a pas été, à proprement parler « feuilletoniste ».

*

Cependant Roussel n'a pas traité indistinctement la publication de ses œuvres que ce soit sous forme de feuilleton ou en volume. Plusieurs indices laissent à penser qu'il y a eu un traitement spécifique du feuilleton, bien qu'on ne le retrouve pas dans la structure narrative des œuvres en question. La comparaison entre les feuilletons et les œuvres publiées en volume permet de relever un nombre important de variantes. Ainsi entre le feuilleton et le volume *Impressions d'Afrique* apparaissent de nombreux écarts dont le nombre montre, à l'évidence, que le feuilleton a servi de dernier brouillon avant l'édition. Il serait fastidieux de produire toutes ces variantes, mais disons qu'elles portent principalement sur la ponctuation et notamment sur l'ajout ou le retrait de virgules, mais aussi sur le lexique, pour éviter, par exemple, certaines répétitions. Le premier épisode du feuilleton donne ainsi : « [...] le jeune homme créait un lien extensible *et ténu*¹² pareil aux fils de la Vierge [...] la base, debout et visible, était finement indiquée par un tissu presque inexistant, plus ténu qu'une toile d'araignée¹³. » Dans le roman, le premier « ténu » est supprimé.

Les modifications peuvent être plus significatives encore. Dans la série des douze aquarelles qui décorent la tombe de l'adjudant Lécrourou située

13. C'est nous qui soulignons.

14. *Le Gaulois du Dimanche*, 10 au 10 juillet 1909, n° 82, p. 17.

en face de la réplique de la Bourse de Paris au milieu d'Ejor où est censé se dérouler le récit, le cinquième tableau « le Signal », est ainsi présenté dans le feuilleton :

Le « Signal » avait pour décor la terrasse d'un café presque désert, devant lequel un zouave brun était attablé sans compagnon. En dessous, on lisait ces mots : « Garçon, servez-moi un arlequin¹⁴ ».

Dans l'édition Lemerre, ce tableau est ainsi modifié :

Le « Signal » avait pour décor la terrasse d'un café presque désert, devant lequel un zouave brun, attablé sans compagnon, désignait au garçon un large bourdon mû au fait d'une église voisine ; en dessous, on lisait ce dialogue bref : « Garçon, qu'est-ce que cette sonnerie de cloche ? – C'est le Salut. – Alors servez-moi un arlequin¹⁵ ».

Ces variantes représentent un travail d'enrichissement du texte et font du feuilleton un laboratoire, une œuvre à l'essai. Est-ce à partir de l'expérience du feuilleton que Roussel fera apposer dans les éditions en volume d'*Impressions d'Afrique* le papillon vert dans lequel il invite les lecteurs à commencer la lecture à partir par le chapitre X jusqu'au chapitre XXVI pour achever la lecture du chapitre I au chapitre IX ? Mais là encore, rien ne vient attester cette hypothèse. Pour *Locus Solus*, les variantes, à commencer par celle du titre, n'affectent pas le livre : celui-ci est achevé d'imprimé avant le feuilleton. Autre cas, dans le feuilleton de *l'Étoile au Front*, les variantes portent exclusivement sur les noms propres. Ainsi, un nombre important de patronymes imaginaires, cités dans les anecdotes qu'enchaînent les personnages (dont les noms restent quant à eux, les mêmes) sont distincts de ceux qui figureront dans le volume. Curieuse variante. Pour quelle raison Roussel change-il ces noms¹⁶ ? On sait que les noms propres étaient, dans les premiers états des textes, souvent mis en blanc ou simplement affublés d'une majuscule. Souci d'accroître le réalisme de la fiction ? Travail poétique plus secret lié à des résonances particulières, des échos intimes ? Roussel confirme dans le feuilleton un rapport tendu avec le nom propre, métonymique de l'acte créatif.

*

15. *Ibid.* p. 18.

16. *Ibid.*, p. 14.

17. Ainsi acte III scène I : Jules Magdalou s'appelait Silgonneau ; Enrique Urdialès, José Turlones ; la Fazorla, Sovonia ; Carmen Oquento, Filina Yazacos ; etc.

On pourra conclure à partir de ces remarques que Roussel était « incapable » de se plier aux lois du genre ou qu'il a manifesté une relative « indifférence » vis-à-vis du feuilleton au profit de l'œuvre complète, qui seule compterait dans son achèvement et sa clôture, voire sa perfection. Or la publication chez Lemerre en 1918 de *Pages Choisies d'Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* oppose un démenti à cette hypothèse. Roussel s'y est montré capable de faire un choix, et, en pratiquant un découpage *ad hoc*, a suivi, en les révélant, les spécificités structurelles de chacune des œuvres, qui s'articulent peu ou prou en une partie descriptive suivie de son « explication » narrative.

Ces *Pages Choisies* offrent une lecture, celle que Roussel désirait que l'on fit de ses œuvres. L'« Avis » inséré dans *Impressions d'Afrique* invitait le lecteur à lire la seconde partie avant la première : dans *Pages Choisies*, Roussel ne retient que cette seconde partie, l'« explication » narrative. Elle constitue un bloc de texte, de 17 chapitres, intitulés « *Trois mois à Ejur* » et numérotés de 1 à 17 qui correspondent aux chapitres X à XXVI de l'édition princeps. Une seule variante, l'anaphorique : « le 15 mars précédent¹⁷ » devient « le 15 mars 19...¹⁸ ». De *Locus Solus*, dont, à la différence d'*Impressions d'Afrique*, la partie descriptive suivie son « explication » narrative se trouve à l'intérieur de chacun des sept chapitres du livre, Roussel, selon le même principe, ne retient alors que l'« explication » narrative. Toutefois, la sélection que fait Roussel dépasse un peu ce simple procédé purement « mécanique » ou « générique » ; il va ainsi construire un ensemble de neuf chapitres de longueur variable, de trois à quatre pages pour le plus court jusqu'à un peu plus d'une centaine pour le plus étendu, auxquels il attribue à chacun un titre. Ainsi à partir du premier chapitre sont tirés deux épisodes : « *Le Fédéral* » et « *Hello* » ; du deuxième, un seul « *Le Reître* ». Du chapitre III, deux nouveaux épisodes : « *La Tête de Danton* » et « *Les Ludions*¹⁹ » ; le chapitre IV donne le plus long extrait sous le titre « *Les Ressuscités* ». Fait unique, le chapitre V est écarté et Roussel ne donne rien de l'histoire de Lucius Egroizard et de sa fille Gillette. En revanche, deux passages du chapitre VI figurent dans ces *Pages Choisies* sous le titre « *La Coupe d'Or de Cyrus* » et « *Les Placets de Paracelse* ». Enfin, le volume se clôt sur « *Noël et Mopsus* » repris du dernier chapitre.

18. *Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1910, p. 212

19. *Pages Choisies*, Lemerre, 1918, p. 4.

Cet ouvrage, sorte de « *Comment j'ai lu certains de mes livres* » est pour le moins révélateur de ce que Roussel considérait comme l'aboutissement de sa poétique – un texte allégé de ses parties descriptives, concentré sur des scènes étranges, inquiétantes, d'une bizarrerie envoûtante. Cette écriture ne se prête pas aux règles du feuilleton, mais elle fait apparaître une structure fondamentale de l'œuvre roussellienne : le conte. Ces pages choisies ont le mérite de montrer ce qu'aurait dû être (en tout cas pour *Locus Solus*) le vrai feuilleton roussellien, une série de contes, (on devrait commencer par lire pour s'initier à l'univers roussellien « *La Coupe d'Or de Cyrus* ») à la fois héritier d'une tradition largement illustrée dans la presse par les naturalistes et les réalistes, mais introduisant sous son aspect brut, la présence d'un imaginaire qui prendra plus tard sous la plume des surréalistes, la forme des « Rêves », ou celle des « images » d'un Duchamp, Picabia, Max Ernst ou encore Chirico, par exemple.

En somme, Roussel est feuilletoniste et ne l'est pas. Il ne l'est pas lorsqu'il livre ses feuilletons à la presse en acceptant un découpage qui risque de dénaturer son œuvre ou qui n'en accroît pas la lisibilité. Il aurait pu l'être en pratiquant le découpage qu'il réalise pour *Pages Choisies* et en présentant ces épisodes dans *Le Gaulois du Dimanche*. C'eût été un autre projet qu'il est facile mais un peu vain rétrospectivement d'imaginer. Toutefois, l'examen de cette question confirme, s'il le fallait, que l'œuvre de Roussel ne s'est pas construite dans une sorte d'impavide obstination. Tout au contraire – et cette variété éditoriale l'atteste –, Roussel, tout en conservant une foi profonde dans son talent, n'a cessé de chercher à faire reconnaître son œuvre au monde, sinon au *Monde*.

UNIVERSITÉ RENNES 2

ROGER VITRAC, CHRONIQUEUR HUMORISTIQUE

Henri BÉHAR

Connu comme poète, auteur dramatique et scénariste, Roger Vitrac ne l'est pas particulièrement comme journaliste, métier qu'il n'a pas véritablement exercé. Pourtant, ayant participé à la fondation de la revue *Aventure* (trois livraisons de novembre 1921 à janvier 1922), il n'hésita pas à s'en proclamer le directeur pour faire partie du comité organisateur du Congrès de Paris « pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne ». Cette occasion lui valut l'amitié d'André Breton. Dès lors, il prit part à toutes les activités du groupe qui n'allait pas tarder à se proclamer « surréaliste », dont il fut le premier exclu en septembre 1925, apprenant son exclusion définitive, en des termes outrageants, par le *Second Manifeste du surréalisme*. Quelles que fussent les raisons de cette éviction, il est certain que ses contributions journalistiques durant toute l'année 1923 à la presse de gauche n'en furent pas la cause, loin de là !

Par la suite, Vitrac a publié quelques papiers isolés dans *Comoedia*, *Paris-Journal*, *Le Journal littéraire*, *L'Intransigeant* ; quatre articles axés sur le théâtre dans le journal artistique de Tériade, *La Bête noire* ; une dizaine de billets dans *Paris-Soir* en 1938 ; et il a tenu une chronique sur le cinéma dans *L'Écran Français* en 1946. Au total, pour autant que je les aie tous repérés, moins d'une centaine de billets publiés dans les gazettes, à l'exclusion des revues plus spécialement littéraires et artistiques.

Ils ont été, pour l'essentiel, rassemblés par Jean-Pierre Han dans trois volumes : pour le domaine littéraire, *Champ de bataille*, Rougerie, 1975, 122 p. ; pour le champ cinématographique, *Re-tour de manivelle*, Rougerie, 1976, 102 p. En principe¹, n'y figurent pas les textes parus en revue, non plus que les articles du *Voyage en Grèce*, pourtant essentiels à la compréhension du personnage, tandis que le recueil de ses écrits sur l'art, *L'Enlèvement des Sabines*, Deyrolle, 1990, 126 p., constitué d'articles donnés à des revues telles que *Documents*, *Les Cahiers d'art* et même à un quotidien

1. En principe seulement, puisque le premier reprend quelques articles publiés initialement dans *Aventure*, *Littérature*, *La Revue européenne*, *La NRF*.

comme *L'Intransigeant* démontre, quasiment par l'absurde, combien, chez Vitrac, cette séparation entre journaux et revues littéraires manque de pertinence. À preuve l'article de *Visages du monde* cité en appendice.

À parcourir rapidement ces recueils, on est frappé par leur cohérence interne, chacun dans la matière qu'ils abordent, et par l'assurance, mainte fois répétée par Vitrac, qu'il n'est pas un critique spécialisé (ni littéraire, ni artistique, ni cinématographique). Quel curieux journaliste il fait, qui ne commente pas l'actualité, aborde à peine, et de manière oblique, les événements récents ! En somme, c'est un chroniqueur désireux de parvenir à « une science humoristique² », s'efforçant d'extraire du présent quotidien une vérité plaisante, de caractère intemporel : « Restons actuels sans faire de l'actualité, écrit-il. Être actuel, c'est résister à l'actualité pour lui permettre de se métamorphoser un jour. Car si l'actualité meurt obstinément avec les éphémères, l'actuel, comme le Phœnix, renaît indéfiniment de ses cendres³. »

Ayant, par ailleurs, analysé ses articles de *L'Écran français* et son activité de scénariste⁴, et pour rester dans le cadre imposé par ce dossier, je me bornerai à examiner l'activité journalistique de Vitrac uniquement durant la période 1922-1923, laissant à d'autres le soin d'étudier ses commentaires sur l'art qui, au demeurant, impliquent une approche différente.

*

La famille Vitrac était originaire du Lot, département dont le grand homme était Louis-Jean Malvy, député radical-socialiste de 1906 à 1919. Celui-ci avait procuré un emploi parisien au père de Roger. Ministre de l'Intérieur du gouvernement Viviani, accusé de défaitisme, il fut attaqué par la droite. Traduit en Haute Cour le 6 août 1918, il fut condamné pour « forfaiture » à cinq ans de bannissement. Amnistié, il fut aussi vite renvoyé à la Chambre des députés par ses électeurs et connut à nouveau les honneurs du pouvoir. Durant ses épreuves, le soutien d'un journaliste ne lui avait jamais manqué, celui d'Henri Fabre, directeur de deux publications fortement complémentaires. Fabre avait d'abord fondé *Les Hommes du jour*, Annales politiques, sociales, littéraires et artistiques (1908-1939), hebdomadaire qui se caractérisait par ses portraits au vitriol des parlementaires et parlementeurs. Puis en février 1916 il avait créé *Le*

2. R. Vitrac, « Chambre ouverte », *Les Hommes du jour*, 28 avril 1923, *Champ de bataille*, p. 46.

3. R. Vitrac, « Actualité 46 », *L'Écran français*, 9 janvier 1946, *Re-tour de manivelle*, p. 17.

4. Cf. H. Béhar, « Le cinéma de Roger Vitrac », Université de Siegen (à paraître).

Journal du Peuple, politique, littéraire, esthétique et social. D'abord quotidien du matin, puis hebdomadaire jusqu'en 1929 (date à laquelle il fut absorbé par *Les Hommes du jour*), de tendance socialiste et anarchiste, réunissant de grandes plumes (Henry Torrès, Victor Méric, Bernard Lecache, Alexandre Blanc), ce journal atteignit un tirage de 40 000 exemplaires en 1917. Ouvert aux « bolchevistes » dès 1917, rallié à la III^e Internationale au Congrès de Tours en 1920, Fabre pensa garder l'autonomie de son journal, mais il fut exclu du Parti communiste en mai 1922. Il n'en poursuivit pas moins la publication du *Journal du Peuple*, alternant avec celle des *Hommes du jour*.

Sur les instances de Malvy⁵, Fabre accepta de faire entrer Roger Vitrac dans ses journaux, de telle sorte que celui-ci devint l'un des rares Dada à écrire régulièrement, du 15 décembre 1922 au 15 décembre 1923, dans la presse de gauche ! Certes, ses articles n'avaient aucune coloration politique, et ils semblent avoir été distribués dans chacun de ces deux périodiques en fonction de l'espace disponible plutôt que pour des raisons de principe. Du moins procuraient-ils au jeune homme l'argent de poche nécessaire pour tenir son rang parmi les membres du groupe de *Littérature*, et lui permettaient-ils de se faire le héraut du surréalisme naissant et de ses plus remarquables animateurs.

*

Tandis que Jean Madelaigne, Renée Dunan, Lucien Blumenfeld tiennent la chronique des livres et Paul Reboux celle des théâtres, les articles que Vitrac confie au *Journal du Peuple* et aux *Hommes du jour* traitent essentiellement de la littérature en voie d'émergence dans les laboratoires de l'avant-garde, dont il se fait le porte parole, parfois allusivement et non sans quelque obscurité. On ne saurait trouver aucun rapport entre la ligne de l'hebdomadaire et la teneur de ces billets sur la dernière manifestation dada, une mystification littéraire, le portrait d'un artiste, une exposition, la représentation de *Locus Solus*, l'anniversaire de la mort d'un poète, la publication du *Bon Apôtre* de Soupault, etc., si ce n'est leur commune marginalité, une certaine forme d'anarchisme. Ils constituent trois catégories distinctes : interviews, évocations des œuvres d'auteurs de référence, essais d'humeur personnelle.

Disposant d'une totale liberté, le jeune journaliste se plaît à interroger ses amis les plus proches, représentatifs de la jeune génération : Breton, Tzara, Picabia, lui-même pour finir (à défaut des anciens, Paul Valéry,

5. C'est l'homme politique que R. Vitrac admire en politique dans le jeu des préférences publié par la revue *Littérature*, nouvelle série, n° 2, 1^{er} avril 1922, p. 4.

Valéry Larbaud, Maurice Barrès, André Gide, Jules Romains qui lui ont fait faux bond).

Son propos est clair : il entend poursuivre l'enquête ouverte par la revue *Littérature*, « pourquoi écrivez-vous ? », en s'efforçant de dissiper les réponses équivoques, sans prendre parti ni conclure, se contentant de retrouver chez ses interlocuteurs « de merveilleuses mécaniques humaines⁶ ».

Le premier d'entre eux, qu'il ne se cache pas d'admirer, est André Breton, dont il annonce le retrait littéraire à brève échéance, en compagnie de Paul Éluard et de Robert Desnos⁷. L'information est d'importance et mérite d'être détaillée. En avril 1923, Breton estime la partie « absolument perdue ». L'ancien jeu littéraire a repris le dessus avec des œuvres telles que celles de Cocteau, de Morand, de Rivière et même le retour de Valéry (naguère si admiré !). Si la guerre a pu libérer certaines forces visant à ruiner l'idée même de littérature, celles-ci ont engendré une réaction insurmontable, et le public ne suit plus. *Littérature* n'aura bientôt plus de lecteurs et cessera de paraître. En somme, Breton renonce à toute ambition, il désespère de tout, sauf de « l'amour le plus déréglé ».

La semaine suivante, l'attitude de Tzara, quoique marquée par l'individualisme, n'est pas si éloignée. En l'interrogeant, Vitrac brosse un portrait en creux du fondateur du Mouvement Dada, non pas tel qu'il est mais tel qu'il devrait être à ses yeux ou à ceux du public⁸. Et celui-ci ne manque pas de lui donner ironiquement satisfaction en s'avouant arriviste, cultivant ses trois vices jusqu'à leurs dernières limites : « l'amour, l'argent, la poésie ». Retenons cette définition de la poésie comme « moyen de communiquer une certaine quantité d'humanité, d'éléments de vie que l'on a en soi ». Il a tourné la page de Dada, qu'il considère comme une aventure purement personnelle, la matérialisation de son dégoût. Ce mouvement peut se flatter d'avoir introduit dans la vie « l'indifférence active, le je m'en foutisme actuel, la spontanéité et la relativité ». Au passage, il répond indirectement à Breton qui trouvait que tous les mouvements advenus depuis la guerre reposaient sur un fond commun, en rappelant que Dada n'a jamais été qu'une *protestation*. Quant à détruire la littérature, il n'y voit pas de meilleure solution que de la

6. R. Vitrac, « Mise en confiance », *Le Journal du Peuple*, 31 mars 1923, *Champ de bataille*, p. 30.

7. R. Vitrac, « André Breton n'écrira plus », *Le Journal du Peuple*, 7 avril 1923, *Champ de bataille*, pp. 31-34.

8. Roger Vitrac, « Tristan Tzara va cultiver ses vices », *Le Journal du Peuple*, 14 avril 1923, *Champ de bataille*, pp. 35-38.

combattre de l'intérieur par ses propres moyens, pour sauver l'essentiel, qui est la poésie. C'est à quoi il entend désormais consacrer sa vie, ne serait-ce qu'en publiant *De nos oiseaux*, recueil qu'il montre au journaliste et qui ne sera diffusé qu'en 1929 !

Nettement plus bref et de caractère plus anecdotique, l'entretien avec Francis Picabia ne laisse pas d'être provocateur, si dire la vérité peut être considéré comme une provocation ! Rencontré à l'occasion d'une exposition de ses *Espagnoles*, le peintre avoue exposer par souci de publicité, peindre pour vendre, et conseille le scandale à des fins de promotion. Le second entretien est un chef d'œuvre de désinvolture : à son habitude, le peintre enchaîne les aphorismes, tout prêt à se contredire à la respiration suivante. Il s'active pour se désennuyer, considère que la poésie n'existe pas, qu'il y aura toujours un modernisme, autant que le besoin d'art, que le dadaïsme ne lui a servi qu'à « faire des hommes », que la variété est le plus bel élément de la vie⁹.

Humour, provocation ou naïveté, Vitrac n'hésite pas à s'interroger lui-même¹⁰. S'adressant la question fondamentale, il avoue, à l'instar de Tzara, écrire naturellement, comme on parle, sans avoir de message à délivrer. Cette inutilité de la littérature implique une gratuité totale, sauf à masquer la peur du suicide. Pour lui, il y a loin de la coupe aux lèvres, ou plutôt de la pensée à l'œuvre. S'interrogeant sur cette déperdition de sens, il pense que seuls de très grands poètes comme Mallarmé ou Rimbaud (auxquels il est loin de s'égaliser) ont pu remonter à la source, l'un pour révéler son impuissance, l'autre, par illumination, aboutissant à une fièvre infernale. Son objectif est donc de prouver la puissance du langage en sondant le mystère des mots, d'atteindre au plus profond de son moi, passé les couches de l'inconscient, pour aboutir à « une mystique nue ».

Dans la même série, le cas de Jacques Rivière, répondant par écrit à la place de Jean Paulhan, que Vitrac avait fréquenté en 1921 lors de la préparation du Congrès de Paris, mérite une attention particulière. Il témoigne du fait que le directeur de la *Nouvelle Revue Française* entendait bien garder la haute main sur la revue, attestant par là-même combien Vitrac et *Le Journal du Peuple* pouvaient être pris au sérieux. Rivière y apprécie Dada comme « une liquidation définitive de la conception romantique¹¹ » latente dans toute la littérature européenne, qu'il voit

9. R. Vitrac, « Exposition René Picabia », *Les Hommes du jour*, 19 mai 1923 ; « F. Picabia évêque », *Le Journal du Peuple*, 9 juin 1923, *Champ de bataille*, p. 49 et pp. 56-58.

10. R. Vitrac, « Roger Vidrac », *Le Journal du Peuple*, 26 mai 1923, *Champ de bataille*, pp. 52-55. La coquille du titre ne saurait passer pour un leurre.

11. Roger Vitrac, « La NRF champ de bataille », *Le Journal du Peuple*, 21 avril 1923, *Champ*

désormais sous le signe de la relativité, à l'exemple de l'œuvre de Proust. Quant au programme de la NRF, « aussi peu dogmatique que possible », il consiste à accueillir également le « modernisme » d'une part, la réalité intérieure d'autre part. La jeune littérature se livre un combat auquel la NRF ne peut rester indifférente, s'offrant comme terrain de bataille, sachant que la sélection naturelle finira par opérer. Il ne fait pas de doute que Jacques Rivière pense ici à Breton et Aragon, nommés dans son article « Reconnaissance à Dada » du 1^{er} août 1920. Connaissant ce combat de l'intérieur, Vitrac précise à ses lecteurs que le terme Dada utilisé par son interlocuteur n'a plus le même sens aujourd'hui, se réservant de revenir sur l'interview dans un article futur. Celui-ci paraîtra neuf mois plus tard dans *Paris-Journal*. Sous le titre vivement polémique « Jacques la faiblesse directeur de la NRF », Vitrac accuse Rivière de se contredire d'un entretien à l'autre, et surtout de n'avoir rien fait pour les précurseurs du courant surréaliste (les Rimbaud, Lautréamont, Roussel, etc.). Pour finir, il le traite de positiviste qui s'ignore, dont le grand poète serait Valéry, « un poète fabriqué de toutes pièces¹² ».

Le jeune Vitrac aurait eu assez de talent pour appliquer son questionnaire à des auteurs morts, mais il a préféré donner à ses lecteurs une présentation cursive de ses modèles en littérature et au théâtre, Apollinaire, Jarry, ou Roussel.

Intitulé « La mort au public », son premier article dans *Les Hommes du jour* (30 décembre 1922) rendait compte longuement de l'adaptation théâtrale de *Locus Solus*. Certes, tous les journaux parisiens avaient parlé de la fortune dépensée par Raymond Roussel pour cette série de représentations au Théâtre Antoine, mais Vitrac n'hésitait pas à prendre le public à parti : « Quoiqu'il n'y ait pas d'expériences et que les relations de cause à effets donnent des résultats aussi stériles que l'omelette dont ne sortira jamais le poulet, c'est la dernière fois que je m'embarrasse d'avoir vu le public virer au rouge. » Et de surenchérir avec verve : « Lorsque je dis le public je n'exclus personne et je désigne en particulier les lettrés et cette mousse cérébrale dont ils se servent pour faire la barbe et qu'on appelle critique. » Ne cherchons point d'argumentation là où il n'y a qu'enthousiasme pour les inventions rousselliennes, émerauds, rails en mou de veau, *aqua micans*, langues de perroquets greffées sur des poissons, davier de nickel fabriqué pour la circonstance.

de bataille, p. 40.

12. R. Vitrac, « Jacques la faiblesse directeur de la NRF », *Paris-Journal*, 21 décembre 1923, *Champ de bataille*, p. 98.

À l'opposé, l'article sur «Le théâtre d'Apollinaire» publié dans *Comoedia* (3 novembre 1923) pour le cinquième anniversaire de la mort du poète, est un modèle de clarté pédagogique, comme si, changeant de support, Vitrac voulait s'adapter à un plus large public. Il est vrai qu'il y cite longuement le prince des journalistes, Gaston Picard, et les vers de mirliton des *Mamelles de Tirésias*. S'interrogeant sur la signification de la pièce, il ne croit pas aux vertus patriotiques revendiquées par l'auteur, se tournant plutôt vers la farce médiévale transposée à souhait, les scies d'atelier. Il relate très sérieusement la création, concluant qu'Apollinaire a fait école, ouvrant bien des portes qu'on s'est empressé de refermer.

Mais le véritable maître de Vitrac reste Alfred Jarry, auquel il ne consacre pas moins de trois articles dans les hebdomadaires d'Henri Fabre¹³. N'attendons pas une explication méthodique de la pataphysique dans l'article du même nom, à l'occasion de la republication de *Faustroll*. À la manière d'Aragon, Vitrac se lance avec brio dans la critique synthétique, évoquant allusivement et de manière concentrée non le propos du volume dont il traite mais ses préoccupations scientifiques : « Les carrières de nicotins s'ouvraient en fleurs sublimées, trèfles rouges où grouillaient les moelles épinières des adolescents comme les cordages d'un navire de mercure. » Le lecteur de Vitrac y reconnaîtra le ton de *Connaissance de la mort*.

Prenant prétexte de l'anniversaire de la mort de l'inventeur d'Ubu, Vitrac lui consacre ensuite une belle rétrospective sur l'ensemble de ses œuvres. Ayant connu, comme lui, un professeur particulièrement grotesque et méchant, il pense que Jarry s'en est libéré en créant le fantôme du Père Ubu, auquel il n'a cessé de s'identifier par la suite. Puis il commente *Faustroll*, *Le Surmâle*, insistant notamment sur *L'Amour absolu*, ouvrage totalement introuvable à l'époque. Enfin, il la commémore la mort de Jarry par une saynète à la manière des *Almanachs du Père Ubu*.

Les lecteurs de gauche et d'extrême gauche comprenaient-ils, appréciaient-ils ces brèves présentations de Roussel, Cocteau, Chirico, ou Picabia ; la relation de la dernière soirée Dada, perturbée par André Breton et ses amis ; la célébration sans concession de la pataphysique et de l'amour absolu ? Il est permis d'en douter. Bien qu'en ce temps là l'écriture journalistique ait été plus libre, moins codifiée que de nos jours,

13. R. Vitrac, « Pataphysique », *Le Journal du Peuple*, 13 octobre 1923 ; « Jarry », *ibid.*, 3 novembre 1923 ; « Un jour sans homme », *Les Hommes du jour*, 10 novembre 1923. *Champ de bataille*, p. 66, 74, 84 *sq.*

il faut cependant croire que de telles prouesses provoquèrent une réaction dans ces hebdomadaires qui se passèrent de la prose vitracienne.

Est-ce la maturité, la conséquence du temps ? Vitrac semble avoir tiré la leçon des effets perturbateurs de sa critique synthétique, car ses contributions ponctuelles à d'autres organes me semblent plus informatives, plus rigoureuses, plus explicites. J'en retiendrai trois qui, d'une certaine façon, explicitent sa conception du surréalisme. « Les mystères du rêve » parut dans *Comoedia* le 1^{er} janvier 1925 ; « Le monologue intérieur et le surréalisme » dans le même quotidien le 17 mars 1925 ; plus tardif, « L'esprit moderne » fut confié à *L'Intransigeant* du 17 mars 1931¹⁴.

Partant d'une réflexion philologique sur l'usage respectif des termes « songe » et « rêve », Vitrac définit le songe comme « un rêve discipliné », vraisemblable, ne laissant place qu'à une seule interprétation. En revanche, le surréalisme naissant demande que la vie subisse les effets du rêve, à l'instar du *Songe* de Strindberg, qu'il tient pour le premier drame constitué d'un bout à l'autre par un rêve. Son analyse révèle l'âme intime des personnages, et l'ensemble est, selon lui, le langage exact du rêve. On ne s'étonnera pas que, par la suite, le Théâtre Alfred-Jarry (animé par Artaud et Vitrac) ait monté cette pièce, pour la première fois en France, au cours de son 3^e spectacle en juin 1928 !

Dans la même veine, l'article sur le monologue intérieur part de l'expression triviale « tout ce qui passe par la tête » qu'il rapproche de la découverte de l'écriture automatique par Breton et Soupault avec *Les Champs magnétiques*. Finie certes l'angoisse de la page blanche, mais la pratique doit être un moyen d'investigation, alors que le monologue intérieur tel qu'il était pratiqué par Édouard Dujardin dans *Les Lauriers sont coupés*, n'est porteur que de mots, sans images. Ce n'est en somme qu'un soliloque, alors qu'il faudrait rendre compte des images du rêve. Or, celui-ci « peut se raconter grâce aux architectures monstrueuses qui ne sont guère que les mots revenus à l'état sauvage. » La suite est un vivant plaidoyer pour le surréalisme, faisant écho à la préface de *La Révolution surréaliste*, à laquelle Vitrac lui-même a collaboré.

Quelques années plus tard, « L'esprit moderne » évoque les réunions des différents directeurs de revues, à l'initiative de Breton, pour tenter de définir cet esprit commun. Vitrac regrette qu'il n'en soit rien resté, mais il explique l'échec de cette tentative par le fait qu'un tel phénomène n'a

14. Les deux premiers repris dans *Champ de bataille*, p. 107 et p. 113 ; le dernier dans *L'Enlèvement des Sabines*, p. 111.

jamais existé que dans les premières années du siècle, jusqu'à la guerre, le symbole en étant *La Dame au fauteuil* (1914) de Picasso, que les peintres surréalistes n'ont pas poursuivi, à l'exception peut-être de Miró.

*

On trouve un prolongement et un écho assez inattendus de cette collaboration journalistique dans une pièce de théâtre en quatre actes de Vitrac, *Le Camelot*, montée par Dullin à l'Atelier en 1936, avec Georgius dans le rôle principal. Par delà la farce et la volonté de divertir, j'y vois, pour ma part, un témoignage sur les mœurs des diurnales. Ayant fréquenté de très près les milieux journalistiques, ayant médité l'histoire de la presse en cette époque agitée par des faits-divers politico-financiers, Vitrac en a fait le ressort de sa comédie.

Après avoir conçu une esthétique dramatique d'ordre surréaliste, résumée dans la formule du « Théâtre de l'incendie », Vitrac voulut peindre « la Vie comme elle est ». Et, de fait, l'imagination du dramaturge s'est nourrie d'événements précis (l'affaire Stavisky est dans tous les esprits). À propos du *Lapin*, le journal lancé par le Camelot et ses amis, on évoquera tel hebdomadaire satirique, toujours actif, dont le premier éditorial, le 10 septembre 1915, annonçait : « Enfin, *Le Canard enchaîné* prendra la liberté grande de n'insérer, après minutieuse vérification, que des nouvelles rigoureusement inexactes ». Mais on pourra, à plus juste titre, comparer son paradoxal succès à celui de son exact contemporain, *Le Merle blanc*, qui prônait le même esprit caustique. Fondé en 1919, il était vendu à plus de 800 000 exemplaires en 1924 quand son fondateur, Eugène Merle, le saborda en vue de nouvelles entreprises, telles que *Paris-Soir*. Coulé par le « consortium » des cinq plus grands titres alliés à l'Agence Havas et aux Messageries Hachette, il lança en 1927 *Paris-Matinal*, offrant à ses abonnés des primes représentant trois ou quatre fois le prix de la souscription (tout comme le Camelot avec sa tombola), en payant la marchandise par des insertions publicitaires. Est-il nécessaire de préciser que Vitrac vécut avec Léo Merle (l'épouse de cet ingénieux magnat de presse) de 1933 à 1948, et qu'il put ainsi connaître tous ses tours ?

Informé à la bonne source, l'auteur dramatique se contente de mettre en évidence les mécanismes de la presse de l'époque, soumise aux intérêts privés, subventionnée par les caisses noires des ministères ou des partis, recevant informations et subsides des officines patronales telles que le Centre de propagande des Républicains nationaux, dirigé par Henri de Kérillis, journaliste à *L'Écho de Paris* (auquel le Camelot fait référence sous le nom de Kirikilis), et qui n'alimentait pas moins de trois cents journaux !

Comique avant tout, Vitrac se défend de vouloir mettre à mal les usages de la III^e République. Il ne fait que prolonger un principe d'ironie indiqué par le jeune Victor jouant avec le Général idiot (dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir*) consistant, pour se faire entendre, à toujours dire le contraire de ce qu'il pense. Et la vie est ainsi faite que cette dénégation touche juste ! Comme Victor, le Camelot tient les fils de tous les personnages, des marionnettes qu'il manipule à sa guise, jusqu'à son propre escamotage final.

*

Même si la profession de journaliste durant l'entre-deux guerres n'était pas réglementée comme elle l'est aujourd'hui, et s'il était plus facile d'y gagner sa vie, tout bien pesé, Roger Vitrac ne fut qu'un chroniqueur occasionnel, un pigiste au *Journal du Peuple*. Fut-il remarqué par ses pairs à l'époque ? On ne saurait le dire, mais, arrivant entre la disparition de Dada et la proclamation du surréalisme, sa série d'interviews reste une contribution irremplaçable, à ce titre rééditée dans les œuvres complètes de Breton et de Tzara. Il ne se contenta pas d'accueillir les propos soigneusement pesés de Jacques Rivière, n'hésitant pas à les contester. Inversement, il se fit l'écho des productions de ses amis, ne ménageant pas son enthousiasme pour Roussel, Jarry ou Picabia. Le moins qu'on puisse dire est que, s'adressant à un lectorat supposé populaire, il ne lui fit aucune concession, à la différence des critiques littéraires de *L'Humanité*, « inutilement crétinisante » selon Breton. Ce fut peut-être la cause de son éviction, mais il y gagna de pouvoir publier ponctuellement son point de vue dans des journaux de plus grande audience. Son style alerte, sa verve, son détachement apparent, ses propos humoristiques y furent pour beaucoup.

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

DEUX HEURES DU MATIN, AUX HALLES¹

Roger VITRAC

J'ai habité pendant près de quinze ans, rue de Palestro, au 17. Le 17, comme disaient les locataires qui se connaissaient tous, depuis la concierge jusqu'à ceux du dernier étage où logeait un ouvrier qui travaillait dans une usine d'automobiles à Suresnes. Il y avait, il y a peut-être encore, un marchand de parapluies, un marchand de cartes postales, une clinique, quelques employés, un comédien et sa compagne, tous deux choristes à la Gaîté-lyrique. Enfin le petit monde de Paris qui travaille, s'amuse à peu de frais et passe la vie sans éclat, victime seulement des éclats de la vie. *Le Coup de Trafalgar* doit beaucoup à tous ces personnages. Mais il doit bien plus encore au quartier Bonne-Nouvelle.

Étudiant, je n'aurais jamais quitté le quartier latin sans faire un crochet par les Halles. Dès le Châtelet, sur le coup de deux heures du matin, je me sentais invinciblement attiré par la cuisine en plein vent du Square des Innocents, où pour quelques sous je pouvais souper d'un sandwich à l'andouillette, avec beaucoup de frites et un filet de vinaigre.

Au milieu de la population des Halles, je me sentais à l'aise et pour ainsi dire, dans mon élément.

Le petit train à vapeur qui descendait du Luxembourg avec sa fumée blanche, laissant sur son passage une odeur de fraises et de framboises, m'apparaissait alors comme un génie charmant, une sorte de femme au chapeau nuageux, portant le deuil de campagnes endormies et traînant au lieu de chaînes, des traînes d'ombre où éclataient comme des fleurs de sureau, les soleils bleus des choux-fleurs, et les lunes mignardes des laitues et de l'escarole.

C'était l'heure des rencontres les plus inattendues et des signes humains dont l'étrange alphabet engageait à une sourde volupté.

Les halles se transformaient en un immense jardin. Non plus un jardin vivant, mais un jardin figé dans son agonie. Il lui restait tout juste le

1. Article paru dans *Visages du Monde - Heures de Paris*, n° 46, 15 juin 1937.

courage de durer jusqu'à l'anéantissement, jusqu'à l'heure où, par une dernière transition, il irait orner de fruits et de fleurs les boutiques des rues de Paris.

On aurait dit qu'il mettait à ce dernier sacrifice toute sa dernière ardeur. Qu'il réunissait toutes les forces de la chlorophylle et des essences. C'était une émouvante inspiration de formes, de parfums, de couleurs et de cris.

Dernière symphonie où d'étranges fantômes à bonnets de laine et à chapeaux de cuir passaient chargés des fardeaux les plus simples, les plus près de la terre et de ses chemins.

Appels, silence et au-dessus de tout cela, comme un trille ou comme une respiration, le tintement électrique d'un convoi miniature, la buée blanche du percolateur.

Dans ce monde de verrières et d'arcs électriques la nuit tombe avec prudence. Les bistros sont pleins de lueurs. Et à cette heure, la matière n'a pas beaucoup de consistance. Le calvados retrouve l'éclat de la pomme et de la mer, le vin se confond avec la lanterne rouge des maraîchers. Il y a du sang, de la tripe et des prairies sur le trottoir et les vêtements prennent cet aspect de lande et de labours parmi lesquels passent comme la rosée et les insectes, les bijoux et les regards des belles soupeuses.

Rien de canaille. Seulement une immense sensation, une frileuse euphorie qui se manifeste par des outrances dans les gestes, par une exhibition de chair comme des éclaircies et par des chants autour d'un zinc où règne l'odeur du café et du cigare.

De porte en porte le sac ou le cageot, le trognon de chou et la chevelure ironique de la carotte, attendent on ne sait quelle apparition. Tout est disposé au hasard pour la venue d'une fée ou d'un démon. Démons aux lèvres jointes, fées aux fichus dorés dans les miroirs des quarante chevaux.

Et quelle architecture ! Cela fait penser au bazar de Damas, aux jardins suspendus, aux grottes marines ! Aux hallucinantes perspectives des rives. Ce sont des corridors de tendresse, des chambres d'amour. Il y a là le lyrisme, la comédie, et jusqu'aux coulisses sanglantes de la tragédie. Minotaure ! Sirènes ! Héros armés de tout l'arsenal du mystère : Bouchers !

Je crois bien que c'est là que l'attente d'événements sans proportions se confondait enfin avec la fatigue et que le brouillard du jour nous surprenait avec son fanal bleu et ses lingeeries saumon.

On rentrait. On se séparait. Mes amis passaient sous l'arc de triomphe, art nouveau du métro Étienne-Marcel et j'allais réveiller la malheureuse endormie au pas de ma porte, la pauvre infirme que je devais enjamber avant d'escalader les quatre étages au sommet desquels les draps ouverts de mon lit-divan se refermaient sur moi, tirés par des mains que je ne reconnaissais plus comme étant Les miennes. Le lendemain j'étais plein de remords, mais je pensais à Gérard de Nerval. Et ça me faisait du bien.

ARAGON JOURNALISTE À L'HUMANITÉ : DU REPORTAGE À L'ÉCRITURE

Maryse VASSEVIÈRE

Les contributions d'Aragon à *L'Humanité* des années trente aux années soixante-dix constituent un grand pan de son activité de journaliste et de directeur de journal (*Ce soir* avant guerre et *Les Lettres françaises* après la Libération) dont je dresse un tableau récapitulatif dans *Recherches Croisées Aragon Elsa Triolet* n° 9 (2004). Opérant à rebours de la chronologie, je voudrais ici, pour passer d'une approche générale à une approche particulière, revenir sur les années trente et la période où Aragon, malgré la rupture récente avec Breton en 1932, est encore dans la mouvance surréaliste et se livre à l'activité du reportage qu'il ne renouvellera plus par la suite, ni pour *L'Humanité*, ni pour un autre journal. Il s'agit de l'étude de deux cas où la problématique littéraire fait intervenir des contraintes spécifiques de nature générique : *Hourra l'Oural* (1934) qui pose le problème du passage du reportage culturel en URSS à l'écriture poétique et *Les Cloches de Bâle* (1934) qui pose celui du passage du reportage de fait divers (la grève des taxis de l'hiver 1933-1934) à l'écriture romanesque. Dans les deux cas il s'agira de voir l'insertion du reportage dans l'écriture littéraire ou le passage « de la vie à la chimère » (*Blanche ou l'Oubli*) et de mesurer le degré d'authenticité de l'un et de l'autre, soit peut-être vérifier la théorie aragonienne du mentir-vrai de la littérature, partagée (et déjà formulée) par un autre grand journaliste et romancier des années trente, qui s'est engagé avec Aragon dans la grande aventure de *Ce soir* : Jean-Richard Bloch¹.

J'ajouterai, pour ouvrir cet article de manière un peu théorique, un autre élément de métalangage sur le lien problématique entre littérature et journalisme et sur le rôle de la presse dans le contrôle des esprits et des intellectuels : l'article politique d'Aragon, « Le prolétariat de l'esprit », dans *Clarté* de novembre 1925 et de juin 1926 (*Chroniques*, 83 et 87²). Une

1. Voir l'article de M. Trebitsch dans *L'Écrivain journaliste*, Klincksieck, 1998.

2. Une partie des premiers articles écrits par Aragon sont publiés dans le premier volume des *Chroniques I 1918-1932*, édité par B. Leuilliot, Stock, 1998. Il devait y avoir d'autres

sorte de paradoxe s'y exprime : Aragon se livre à une véritable dénonciation de la presse – en des termes assez voisins de ceux de Breton, mais dans une perspective plus politique et plus marxiste – et en même temps il s'enthousiasme pour la merveilleuse aventure du journaliste et du patron de presse... La réponse, non dialectique et plutôt ambiguë ou peut-être mystifiée, qu'il donne à cette contradiction consiste à travailler dans la presse communiste (ou surréaliste avec l'aventure des revues du groupe de *Littérature* au *SASDLR* en passant par *La Révolution surréaliste*, qui bien entendu échappent à la suspicion généralisée des surréalistes contre les médias) et non dans la presse bourgeoise, c'est-à-dire à être du côté des exploités et non des exploités... et aussi à être soi-même le directeur (dans les revues surréalistes dont la direction était collective et à *Ce soir* puis aux *Lettres françaises*), c'est-à-dire celui qui oriente les opinions et non pas celui qui est orienté (croit-il...). Je donne juste, comme entrée en matière, quelques passages clés de cette analyse, à une époque (1925) où Aragon n'est pas encore dans l'orthodoxie communiste et n'a pas encore adhéré au PCF, mais où il se forge une opinion révolutionnaire tout seul, par révolte contre l'asservissement de l'esprit dont il a eu plus d'une fois l'occasion de prendre conscience dans son adolescence ou au moment de la guerre de 1914... :

L'évolution de l'économie mondiale eut pour effet de lier progressivement, d'une façon de plus en plus étroite, les intérêts intellectuels aux intérêts économiques. Le développement extraordinaire de la presse en peut donner une idée. Les journaux sont l'un des moyens les plus efficaces pour l'embauchage des intellectuels et leur affiliation aux puissances bancaires. Rien n'entre dans les journaux, dans les revues, qui ne soit en parfait accord avec l'appui financier qui en garantit l'existence, et avec celle-ci l'existence de leurs rédacteurs. Progressivement le capital s'est mis à contrôler la pensée. Et cela suivant un processus d'autant plus redoutable que ce contrôle le plus souvent ne se fait pas après coup, sur le produit de la pensée, l'expression, l'écrit soumis à une véritable censure, mais le plus souvent dans la conscience même de l'écrivain, qui se met à penser en esclave, volontairement. [...] À côté de la presse, les monopoles étatiques ou religieux de l'enseignement, le fonctionnarisme, le salariat, les diverses formes de la propagande sociale, de la littérature et de l'art monnayables jusqu'à la philanthropie des millionnaires, voilà

volumes, mais pour l'instant l'entreprise éditoriale s'est arrêtée là. L'ordre adopté est purement chronologique, sans regroupement selon les organes de presse, et le numéro correspond à la place de l'article dans le corpus du volume.

autant de voies de l'oppression intellectuelle. Il en est d'autres. Toutes aboutissent à un même fait : la création de monopoles intellectuels liés aux monopoles économiques et contrôlés par eux, l'enrégimentement des esprits. On ne pourrait en donner de meilleur exemple que cette mobilisation intellectuelle si brillante dont la France s'est enorgueillie pendant toute la guerre de 1914-1918. (p. 250-251)³

Suit une analyse des écrivains comme prolétaires de l'esprit, souvent mystifiés comme en témoigne leur mépris pour l'engagement révolutionnaire, leur refuge dans l'individualisme et l'anarchie, et de l'anarchie comme une étape dans le développement intellectuel de l'écrivain. Aragon ne se livre pas à une condamnation absolue de l'idéalisme de Hegel découvert avec ravissement au Pays Basque l'été 1924, mais il donne de l'évolution des intellectuels, qui est d'abord la sienne et celle de toute la génération surréaliste, une vision dialectique : « Alors s'ils retrouvent en eux les vestiges de leur formation idéaliste, qu'ils sachent voir le lien qui les unit malgré tout à leur situation nouvelle. Ce qui était hier pour eux l'Idée nouvelle, c'est aujourd'hui la lutte des classes. Et ainsi que leurs habitudes hégéliennes de pensée fortifient encore leur pensée prolétarienne. Ils ont cessé de croire comme Hegel que l'état est la réalité de l'Idée morale. Ils pensent comme Engels qu'il est le signe de la lutte des classes, la réalité de la lutte des classes. » (p. 253). Toute cette analyse est présentée au début comme une « image » destinée à rendre plus « concrète » la réalité de l'esprit, Aragon appliquant exactement la méthode qu'il est en train de formuler et d'expérimenter dans *Le Paysan de Paris* qu'il écrit en parallèle... C'est cette justification de sa contribution à la presse communiste que je voulais donner comme un éclairage générationnel à cette première approche d'Aragon journaliste à *L'Humanité* dans les années trente.

I. HOURRA L'OURAL : DU REPORTAGE À L'ÉCRITURE POÉTIQUE

Aragon journaliste à *L'Humanité* commence donc par les faits divers et par l'écriture de reportage, qu'il ne pratiquera plus vraiment par la suite. Et comme ses débuts à *L'Humanité* correspondent aux débuts de la vie commune avec Elsa Triolet, il va être amené à la suivre dans ses voyages en URSS pour voir sa sœur Lili Brik à Moscou. Aragon va ainsi devenir

3. On trouvera une illustration romanesque de cette réalité dans *Les Cloches de Bâle*, avec le rôle du personnage de Williams, le directeur du *Petit Républicain*, au moment de la grève des taxis dont on parlera plus loin.

un cas très particulier du reporter dans le pays de la Révolution, dont la mode s'est répandue dans toute la presse dans les années vingt.

Sur cette question du reportage sur l'URSS, je voudrais d'abord renvoyer, comme une sorte d'antidote ou d'anti-modèle, à l'article d'Aragon qui en dénie la pertinence avant même qu'il s'y soit livré lui-même... Il s'agit d'un article réflexif, critique, sur les reportages de Maître Armand Dorville et d'Andrée Viollis, paru dans *Clarté* (Nouvelle série, février 1927, *Chroniques*, 93), « Notes. Deux voyages en URSS ». Il s'y déploie une sorte de métalangage sur l'essence du reportage (savoir s'ouvrir à l'autre et ne pas juger sa culture avec les critères et les œillères de la sienne propre) : ce que ne font pas les deux reporters critiqués, ni même Andrée Viollis qui réagit en bourgeoise qui s'étonne de ne pas retrouver sa Russie imaginaire et les clichés lus dans *Michel Strogoff* et *Le général Dourakine* :

Comptez avec cela que ce qui semble avoir retenu cette attention féminine c'est que les hommes portent du linge de couleur, qu'un marchand Kirghiz est venu à Nijni-Novgorod, non pas « sur une cavale blanche aux pattes arquées », mais en aéroplane, et elle s'écrie : « Mais où sont les pierres précieuses, les zibelines, les hermines, les soies persanes, les tissus de Smyrne, les cachemires de l'Inde, les belles armes de Tiflis, les tapis du Caucase ou de Turquie ? » C'est que cette malheureuse bourgeoise française s'était fait de la Russie une idée enfantine en lisant, elle l'avoue, Michel Strogoff et Le général Dourakine. C'est à cette Russie imaginaire qu'elle compare l'œuvre des Soviets. On conçoit que cette opération ne soit pas sans des fruits savoureux. (p. 289)

Et la conclusion de cet article est cinglante – même si elle l'est un peu moins contre Andrée Viollis à qui Aragon reconnaît des qualités de grand reporter et qu'à la fin des années trente il finira d'ailleurs par recruter comme grand reporter à *Ce soir*... :

On le voit, le comique de Dorville est assez particulier. Mais pousserait-il la bêtise jusqu'à l'hypocrisie ? Nous retiendrons de son texte les caractéristiques de la civilisation qu'il défend : civilisation qui respecte la famille et l'individu, grâce au malthusianisme préventif et à l'avortement illégal, à la prostitution, à l'asservissement de l'enfance, développe et encourage l'avarice, sous l'œil bénin d'une police, que nous n'assimilerons certes pas à celui du Guépéou, qui fait trembler le soir les romancières dans leur chambrette. Curieux individu que notre avocat. Il

croit de toute son âme énoncer contre la Russie soviétique des griefs d'une valeur universelle. L'indignation est peinte sur son visage. C'est un homme de petite culture philosophique, un bourgeois sans grande envergure. Mme Viollis lui fait très exactement pendant. Il n'est pas indispensable de donner une conclusion à cet article. Nous n'avons pas le temps de faire l'éducation de ce couple. (p. 290).

À ce contre modèle va s'opposer le regard d'Aragon reporter dans l'Oural dont témoigne un détail de *Hourra l'Oural* qui sera la transcription poétique de ce reportage : le poète y avoue un sentiment d' « inquiétante étrangeté » qui s'exprime par le refrain et la métaphore complexe : « Le petit cheval n'y comprend rien. » sur lesquels nous reviendrons.

1. Le reportage dans *L'Humanité* : « Saison d'Asie »

Les deux premiers articles d'Aragon dans *L'Humanité* du 20 janvier 1933 (« Saison d'Asie – I ») et du 27 janvier (« Saison d'Asie – II »), sont un reportage sur la vie culturelle dans l'Oural lors du voyage en Asie soviétique de l'été 1932 avec Elsa, pendant leur séjour à Moscou du printemps 32 au printemps 33. Ils sont complétés par un autre article de reportage dans *L'Humanité* du 13 novembre 1933 : « Au cœur rouge du rouge Moscou » et ils seront suivis par le reportage sur le Premier Congrès des écrivains soviétiques en 1934 : « Vingt ans » (*L'Humanité* du 6 août 1934), « Le Premier Congrès des écrivains soviétiques » (*L'Humanité* du 27 août 1934), « Une littérature libre pour un peuple libre » (*L'Humanité* du 10 septembre 1934). Après ces reportages initiaux⁴, Aragon écrit moins dans *L'Humanité* – à quelques exceptions significatives près : « Notre Kirov » *L'Humanité* du 21 février 1935, « L'année de Romain Rolland » *L'Humanité* du 23 décembre 1936, « Geneviève de Brabant » *L'Humanité* du 15 janvier 1938, reprise d'un article sur la théorie littéraire du réalisme socialiste publié dans *Commune* de janvier 1938 et ensuite aucun article dans *L'Humanité* en 1938 en 1939 et bien sûr pendant la guerre et l'Occupation dans *L'Humanité* clandestine – et se consacre aux revues et magazines non directement liés au PCF : *Commune*, *Monde*, *Europe*, *Vendredi*, *Regards* puis *Ce soir*⁵ et la grande aventure des *Lettres françaises* après la guerre.

4. C. Geoghegan (*Louis Aragon. Essai de bibliographie*, Londres, Grant & Cutler Ltd, 1979) n'a pas répertorié les articles d'Aragon sur la grève des taxis de 1934, ni ceux sur la catastrophe de Lagny et sur l'Affaire Violette Nozières publiés dans le numéro spécial « Aragon » de *L'Humanité*, décembre 2002.

5. Sa première chronique dans *Ce soir* concerne « Alice au pays des merveilles » dans le numéro du 1^{er} octobre 1937, puis il y aura la chronique « Un jour du monde » du 19 juillet au

Ces deux articles assez longs racontent la vie culturelle (théâtre de foire et concours d'émulation socialiste, cirque, cinéma) des grands chantiers du socialisme dans l'Oural et peuvent être considérés comme des avant-textes du recueil de poèmes *Hourra l'Oural* (Denoël et Steele, 1934)⁶.

Liés à la circonstance de ce voyage familial en URSS, ils répondent toutefois à une commande politique dont ils supportent – ou intègrent – toute la contrainte : il s'agit d'exalter la construction du socialisme dans les régions nouvellement industrialisées de l'Oural où se construisent les grands combinats de l'industrie chimique et de la sidérurgie. Ce n'est pourtant pas sur les grands chantiers que porte le reportage, alors qu'il sera largement question d'eux dans le recueil poétique, mais sur la vie culturelle parallèle qui est offerte aux travailleurs de ces chantiers, considérés comme des pionniers à l'avant-garde du développement socialiste.

D'emblée ce reportage, comme le recueil poétique, pose le problème de la lucidité par rapport au réel : la non-perception de l'existence du Goulag de l'Oural et notamment dans le domaine culturel et artistique. Varlam Chalamov dans *Vichera* (Verdier, 2000), qui raconte son expérience de *zek* dans l'Oural au début des années trente, au moment de la mise en place du Goulag de l'Oural (le « Vichlag »), montre que le monde des déportés, des travailleurs forcés, rencontre celui des travailleurs libres sur ces grands chantiers qui sont des lieux d'intense activité économique et de grand brassage social. Si l'on en croit son témoignage, ce sont les *zek* – parce que parmi eux il y a des comédiens de valeur alors qu'il n'y en a pas sur le chantier de construction du grand complexe chimique – qui assurent les spectacles, à la fois à l'extérieur, dans la maison de la culture du chantier et à l'intérieur, dans la maison de la culture du camp.

Or rien ne transparait dans le reportage et même la connotation carnavalesque du cirque présente dans le recueil poétique est atténuée du fait que le sujet du reportage, c'est justement les spectacles et le cirque dans l'Oural... la métaphore ne peut pas fonctionner comme telle puisque le sujet du reportage ce n'est pas l'édification du socialisme et le chantier lui-même mais les à-côtés de la vie culturelle...

25 août 1939, et enfin la reprise de la chronique « Parlons français » en 1944.

6. Aragon les considère en tout cas comme assez importants, à la fois comme reportage et comme avant-texte de *Hourra l'Oural*, pour les faire figurer dans le tome VI de *L'Œuvre poétique*, Livre Club Diderot, 1975.

2. L'écriture poétique : composition et métaphores structurantes

Si on analyse maintenant *Hourra l'Oural*, cette œuvre étrange considérée par la recherche et la critique comme un exemple de littérature de propagande et de réalisme socialiste en poésie, on découvre que la réalité est évidemment plus complexe. On y trouve certes les objectifs du réalisme socialiste et de la littérature de propagande avec l'évocation épique du grand combinat dans les poèmes de la section « Magnitogorsk » ou de l'usine de tracteurs dans la « Valse des Tcheliabtraktorstroï » ou encore avec le poème-dialogue « Ce que répond le camarade Fideleiev ». Et de ce ton de propagande, Aragon en fait l'aveu honteux dans la « Postface à l'Oural » du tome VI de *L'Œuvre poétique*, même s'il l'euphémisme en « *illusions de l'auteur* », en prenant l'exemple de la « Chanson pour le sovkhoze » :

Mais aussi pour faire justice des illusions de l'auteur, comme par exemple dans cette Chanson pour le Sovkhoze qui illustre ici la petite ville de Lisva, et dont, avec beaucoup d'insistance mais aussi de précautions, notre sœur Lili avait tenté de me persuader d'élaguer mon manuscrit. Et elle avait bien raison. Car, la dernière strophe du poème (qu'on ne peut évidemment enlever seule, les trois précédentes ne faisant que mener à la dernière) était le résultat d'un bourrage de crâne, comme souvent des exaltés ne pouvaient se retenir de la pratiquer quand ils avaient à faire à des étrangers : Neuf kopeks le kilo/Sept kopeks pour la farine/Deux kopeks pour le boulanger. J'avais transcrit ce qu'un brave type m'avait dit sans autrement y vérifier. Et ceci, pour qui vivait là-bas, où encore en 1932 le pain était cher, quand il ne manquait pas, avait un caractère scandaleux de bourrage de crâne. (p. 151-152)

Mais il y a aussi la gageure d'un reportage précis (qui parle de l'activité industrielle et aussi de l'activité culturelle dans le poème « Valse des Tchelibstraktorstroï »⁷ qui est directement inspiré des articles de *L'Humanité*) et pourtant transposé dans et par l'artifice formel de la langue poétique. De ce choix non plus l'Aragon de 1975 ne semble pas être content, puisqu'il imagine au conditionnel de réécrire le recueil comme un

7. Dans la « Postface à l'Oural » du tome VI de *L'Œuvre poétique* (1975), Aragon explique : « L'usine de construction de tracteurs dont il est question ici possède dans un jardin deux théâtres. La Valse décrite est un spectacle constitué par un concours d'émulation pour la production de béton au Théâtre d'Hiver. Mais la séance de fabrication des casseroles et des tabourets dont on trouvera description dans l'article de *L'Humanité* du 27 janvier 1933 se passe au Théâtre d'Été et nous y avons assisté en septembre. Il s'agit en fait d'un spectacle donné pour lier aux ouvriers de Tchéliabinsk les kollehoziens qui viennent de la campagne écouler leurs produits au grand marché de la ville. »

vrai reportage en suivant la chronologie du voyage et en essayant de restituer les impressions du voyageur : « *En ce cas, il aurait fallu [...] tenter de rendre ici l'extraordinaire sentiment qui s'était emparé des voyageurs que nous étions de nous trouver dans une sorte de Far West à ses débuts, avec le bouillonnement du travail, la bigarrure extraordinaire des gens rencontrés, à l'hôtel même comme dans les rues, le sentiment de se trouver devant un monde nouveau, aux premiers jours de sa création.* » Et il va jusqu'à faire cet aveu :

Mais il me semble, avec plus de quarante ans de recul, que le paysage de l'Oural a tout de même perdu à passer de la prose initiale à cette versification du souvenir. Je pense que le lecteur de ces livres-ci est déjà habitué à l'esprit critique avec lequel je semble faire « l'éducation » de mes écrits, ainsi qu'un père des enfants qu'il se trouve avoir engendrés au hasard de ses plaisirs. [...] Au fond, si je désirais que vous ne vous trouviez pas devant l'Oural comme « le petit cheval » devant Magnitogorsk, [...] peut-être aurait-il fallu recomposer Hourra l'Oural tout entier en récit de voyage, et suivre ainsi le « Petit cheval » que j'étais sans doute d'étape en étape, dans l'ordre du voyage, s'étonnant des spectacles qui s'offraient à lui, de ville en ville, ou plutôt de chantiers en chantiers.
(p. 150)

Mais au-delà de cet « hymne »⁸ épique, on ne peut pas ne pas être sensible à l'expression d'une certaine inquiétude étonnée et d'un certain doute du poète-reporter sur ce qui est en train de se construire et sur la manière dont cela se construit... Ainsi par exemple les connotations carnavalesques de la foire et de la folie introduisent une dissonance dans l'hymne à la gloire du socialisme. De même le poème « Magnitogorsk. 1932 » se fait métalangage de l'expression du doute par le biais de la métaphore du petit cheval qui scande le poème comme un refrain : « Le petit cheval n'y comprend rien » face au paysage qui est « un géant enchaîné avec des clous d'usines », et qui « est à genoux dans le socialisme », face à « un monde fou » où « personne ne dort dans [les] maisons d'hommes » et où « il y a de l'idéologie en pagaye au déballez-moi ça des monts »... Et on peut se demander quel est le comparé de ce comparant, tout droit venu des petites figurines de chevaux du folklore russe ou peut-être d'une photographie rescapée du voyage et retrouvée dans les cartons du Moulin de St Arnoult : est-ce le peuple russe ? ou le poète lui-même ? ou les deux ? Le poète en « petit cheval » comme il le dit dans la « Postface à l'Oural » ou en « voyageur de l'impériale » qui n'y

8. C'est le titre du troisième poème de la section « Magnitogorsk ».

comprend rien et non pas un homme politique comme il le dit à Fanya à Moscou en 1936 dans une autre postface de *L'OP* pour 1936 où commence à s'écrire le roman *Les Voyageurs de l'impériale* et où Aragon et Elsa reçoivent de plein fouet la réalité brutale du stalinisme avec l'arrestation de Primakov, ce jeune général de l'Armée rouge qui est aussi le deuxième mari de Lili.

Et peut-être la citation du collage de Fernand Léger « Le petit cheval n'y comprend rien » dans l'illustration de ce volume VI de *L'Œuvre poétique* est-elle la confirmation de cette hypothèse ?

À l'inverse, le reportage se trouve plus près de la vérité que le recueil poétique et plus intéressant, notamment lorsqu'il rend compte d'un autre spectacle que celui qui alimente le poème la « Valse du tcheliabtraktroïstroï »⁹ et dont la folie est soulignée par le texte : « Ô démente [...] / Quel est le secret de la ronde / qui mène le diable et son train / Quel est le secret de ce monde / où le travail n'a pas de frein... »¹⁰. Il s'agit en effet d'un spectacle de cinéma vu sur le chantier de Nijni-Tagil, qui mêle, selon le procédé révolutionnaire du montage cher à Eisenstein, des séquences montrant la famille impériale et en contrepoint des séquences sur l'horreur de la guerre prises dans les archives et qu'on ne montrait jamais en France dans les années de l'après-guerre et même jusqu'aux années soixante. On comprend le choc que cela a pu représenter pour celui qui avait été soldat au Chemin des Dames : « *La guerre sale, sanglante et sordide. Documentaire qu'on ne pourrait sans doute pas montrer « chez nous » où la vérité fait peur aux gouvernants qui n'ont pourtant, jadis, pas eu peur d'elle.* » (*L'Œuvre poétique*, tome VI, p. 155).

3. Le paratexte des postfaces de *L'Œuvre poétique*

Il faut revenir un moment sur le commentaire embarrassé d'Aragon dans le paratexte de *L'OP* pour cette œuvre qu'il voudrait réécrire, comme on l'a vu plus haut, mais qu'il ne peut pas ne pas donner. L'équivalent d'un aveu, comme on l'a vu plus haut aussi.

9. Ce spectacle d'émulation socialiste qui prend des dimensions folles (mille fois remplir le mélangeur de béton et mille fois vider le béton produit au lieu des 140 fois habituelles) est peut-être le seul indice que ces travailleurs émérites sont en réalité des déportés qui calculent ainsi d'écourter leur peine, selon la logique de la « gradation alimentaire » et de « l'élastique de Krylenko » en vigueur au camp du Vichlag de l'Oural et minutieusement décrite par Chalamov.

10. À quoi fait écho cette remarque de commentaire sur ce spectacle vu à Tchébiabinsk et sur quoi se clôt le reportage : « *J'ai songé encore à Paris, à Luna-Park et aux concours de danses...* » qui donne à ce spectacle sérieux d'émulation socialiste la connotation carnavalesque de la fête foraine.

Mais on est frappé d'un décalage du commentaire, comme s'il ne portait pas sur la raison essentielle de cette insatisfaction : Aragon donne comme argument et comme exemple de sa honte les poèmes sur la visite d'Ékaterinburg¹¹ dans l'Oural et sur le sort mérité de la famille impériale et il regrette leur violence... alors que le vrai sujet de la honte est ailleurs : dans le mensonge sur la réalité qui n'avait rien d'idyllique. Même le poème sur le prix du pain fait l'objet d'une autocritique mais là non plus l'aveu ne va pas jusqu'au bout : certes il ne masque plus la misère à propos du prix du pain mais il ne dit pas d'où elle vient, ni les crimes de la collectivisation forcée et de la dékoulakisation (et on trouve le même silence, ou expression atténuée dans *Histoire de l'URSS* en 1963). Et pourtant il y a là aussi des signes d'une prise de conscience et d'une rectification de l'erreur comme je l'ai montré ailleurs¹².

II. LES CLOCHES DE BÂLE : L'INSERTION DU REPORTAGE DANS LE ROMAN

1. Les reportages dans *L'Humanité* sur la grève des taxis de 1934

Je passerai plus vite sur ces reportages d'Aragon sur la grève des taxis qui commence le 1^{er} février 1934, en réaction contre la loi du 26 décembre 1933 instituant une taxe de 3,50 francs par bidon d'essence, et se termine aux premiers jours de mars par une victoire des chauffeurs. Le reportage court tout au long du mois de février et l'on peut y repérer les contraintes du reportage (mêler les faits, les données et les analyses politiques et économiques : par exemple le démontage de cette loi complexe, avec le dégrèvement accordé à condition que le carburant utilisé contienne 30 % d'alcool, qui crée une situation nouvelle inacceptable pour les chauffeurs de taxis en alourdissant leurs coûts et en accélérant l'usure de leur outil de travail) et les contraintes politiques du journal d'opinion (*L'Humanité*,

11. Les poèmes VII, « Vains regrets d'un temps disparu » et VIII, « 30 avril 1918 » de la section « Le capital volant » qui ouvre le recueil. Il s'agit d'une sorte de fiction burlesque, carnavalesque et macabre sur des voyageurs de la grande bourgeoisie et du monde ancien qui survolent l'Oural sur un tapis volant et découvrent avec horreur le monde nouveau : ces « touristes du vent », sont une « mascarade », selon l'incipit du recueil, parce que ce sont des « fantômes » qui ont cessé de vivre et que « l'auteur abandonne » à la fin de la première section... Tout le spectacle de l'Oural soviétique, qui s'ouvre dans la section suivante « Magnitogorsk », est donc vu de haut par des morts, par les victimes de la Révolution. Et derrière la cruauté de la propagande, cette fiction métaphorique laisse tomber un froid mortel sur toute la figuration grandiose de la réalité révolutionnaire.

12. Voir ma communication « L'écriture de l'histoire » dans les Actes du colloque « Aragon politique », mars 2004, à paraître.

« journal de la classe ouvrière », adopte évidemment le point de vue des grévistes)¹³.

Je renvoie pour toutes ces précisions aux notes que donne Philippe Forest dans l'édition de la Pléiade, tome I, sous la direction de Daniel Bognoux, notamment celle-ci qui résume l'avant-texte journalistique du roman :

Dans ses éditions des 10, 15 et 19 janvier, L'Humanité souligne la mobilisation des usagers de l'automobile contre la taxe de l'essence. Les chauffeurs de taxis parisiens sont à la pointe du mouvement. Le 29 janvier, ils tiennent une grande réunion à Bullier au lendemain de laquelle une manifestation d'envergure est organisée à Paris : 5 000 taxis bloquent la place de l'Opéra et les boulevards. Ainsi qu'il le raconte, Aragon a assisté à tous ces événements : il compta même au nombre des communistes interpellés alors et arrêtés par la police. La grève véritable commence le 1^{er} février quand les chauffeurs de taxis refusent de prendre à leur compte l'essence nouvellement taxée. Toute la profession cesse le travail. (p. 1 278)

Et le ton et le style du reportage se retrouvent dans maintes descriptions du roman. Celle-ci par exemple, de la réunion à la Bourse du Travail rue du Château d'Eau qui va voter la grève et qui est faite du point de vue de Catherine Simonidzé à qui Victor l'anarchiste fait découvrir le monde ouvrier :

La grande salle de la Bourse était pleine à craquer. Un bain de vapeur. Les gens y fumaient depuis près de trois heures. Un orateur parlait au milieu du tumulte. Une foule de chauffeurs debout, dans ce costume de travail qui tient de l'uniforme et de la livrée, mais que le goût individuel fait varier avec d'innombrables ressources. Des vieux, qui avaient été longtemps cochers de l'Urbaine, et qui appelaient à la sagesse. Derrière la tribune, des hommes fatigués, à la voix cassée, les yeux vifs. Catherine tombait en pleine bataille. (p. 903)

13. On aurait pu comparer avec le reste de la presse, mais on se contentera de la transposition romanesque de cette réalité avec *Le Petit Républicain* et son directeur Williams déjà évoqué : « D'ailleurs le consortium des taxis n'avait qu'à se louer du Petit Républicain. Ses intérêts, n'est-ce pas, là-dedans, étaient ceux mêmes de Rockefeller. Williams menait une campagne très habile, très nourrie pour discréditer la grève et les meneurs. Il fallait avoir le public avec soi. Et même, ce qu'il y avait de vraiment bonnête, de travailleur, parmi les chauffeurs, pouvait être touché par une bonne propagande. Naturellement pas les cerveaux brûlés, mais les pères de famille, les garçons sérieux qui se moquaient pas mal de la politique, et qui ne songeaient qu'à se faire de bonnes petites économies... » (p. 934).

Ou encore dans le récit des provocations des « jaunes » ou des « renards » (l'expression « la chasse aux renards » vient de *L'Humanité*) qui mettent des bombes incendiaires dans les dépôts de taxis. Et aussi dans le récit de l'enterrement de l'ouvrier Jules Bédhomme (p. 970 avec l'image du corbillard chargé de couronnes de lilas blancs et les femmes des grévistes au premier rang portant une couronne barrée d'un ruban rouge « *comme le sang de l'assassiné* ») tué par des briseurs de grève qui vient aussi de *L'Humanité* et qui se superpose à celui du chauffeur Lucien Rivet, tué dans les mêmes conditions en 1934. Aragon a participé à l'immense manifestation qu'a été son enterrement le 27 février 1934 et l'a relaté dans *L'Humanité* du lendemain.

Il faut ajouter que la construction fragmentée et hétérogène du roman, et notamment de la partie « Victor » qui croise par « tableaux additionnés » (Philippe Forest), et sur le mode de la contiguïté, les séquences de la grève des taxis, le récit des crimes commis par les « renards » et les attentats de la bande à Bonnot, révèle la présence sous-jacente de l'intertexte journalistique : le romancier compose ses pages comme des unes de journal où se côtoient les fils de plusieurs événements simultanés.

2. L'écriture romanesque : la métalepse de la superposition temporelle

L'intérêt de la transposition romanesque du reportage est qu'elle s'opère par le biais d'une métalepse : la superposition temporelle qui fait du reportage sur la grève des taxis parisiens de l'hiver 1933-1934 l'avant-texte de la grève des taxis de 1911-1912 racontée dans le roman. C'est une procédure d'écriture romanesque chère à Aragon pour les vertus de l'écriture indirecte et de la démarche comparative de l'écriture métaphorique (« *Peut-être, y avait-il image ici d'un fait contemporain* », Postface, p. 699). On la retrouve aussi bien dans la poésie narrative et historique du *Fou d'Elsa* avec les vertus de l'anagramme (dire l'antisémitisme français de 1942 dans le pogrome de Grenade en 1492) que dans *Les Voyageurs de l'impériale* avec la superposition des deux guerres (dire l'antisémitisme des intellectuels français de 1939 derrière celui du professeur Mercadier en 1914)¹⁴.

Je laisse ici la parole à Philippe Forest :

À lire les articles publiés par L'Humanité à l'époque, il apparaît de façon indiscutable que la grève de 1934 servit de modèle à Aragon. Elle

14. Voir ma communication au colloque « Aragon politique ».

nourrit la relation romanesque des événements de 1911-1912 tels qu'on les trouve rapportés ici. Le parallélisme des deux mouvements est absolument frappant. (p. 1 278)

Ce qui lui permet de voir dans *Les Cloches de Bâle* « un roman du présent » : « Le propos d'Aragon n'est nullement archéologique. Il ne s'agit pas de faire nostalgiquement revivre le passé de l'enfance. *Les Cloches de Bâle* parle aussi bien du temps de l'entre-deux-guerres où il fut écrit que du temps de l'avant-guerre qu'il évoque. »

Et je laisse aussi la parole à Aragon qui explique la genèse du roman à partir de l'embrayeur du reportage dans « C'est là que tout a commencé... », la postface du roman dans les éditions des *Œuvres Romanesques Croisées*¹⁵ :

Passer du récit qui est « Diane » au livre que sera Les Cloches de Bâle ne se pouvait qu'à force d'invention. L'invention liée à la réalité, c'est le roman. [...] Ici, comme avant, il serait bien entendu absurde de croire qu'ayant senti, sur un mot d'Elsa, le caractère parcellaire de ce que j'avais entrepris, j'avais d'emblée imaginé le plan de ce qui allait suivre. Simplement, j'ouvrais la fenêtre : le panorama, il me fallait encore le découvrir. Une preuve supplémentaire de ce que j'avance est que lorsque j'ai écrit « Catherine », c'est-à-dire la seconde partie du livre de la page 105 à la page 265, je n'avais pas la perspective de la troisième, « Victor », c'est-à-dire de la grève des taxis parisiens de 1911-1912, qui est entièrement décrite sur la grève analogue de décembre 1933-février 1934¹⁶, que j'ai suivie comme reporter pour L'Humanité où je travaillais, et les données historiques que j'y acquies directement du syndicat des chauffeurs et des survivants de la grève de 1911. (p. 698)

Comme dans *Les Voyageurs de l'impériale*, le sens de cette superposition 1934-1911 dans *Les Cloches de Bâle* relève des principes du réalisme socialiste tels qu'Aragon les accommode en discours de contrebande et il est de nature essentiellement politique mais aussi esthétique : il s'agit d'un

15. Toutes ces postfaces ORC analysées par M. Hilsun sont maintenant reprises dans l'édition de la Pléiade.

16. Il est vrai qu'Aragon s'est aussi servi des articles de *L'Humanité* sur la grève des taxis de 1911 qui constituent donc un autre intertexte superposable à l'autre qui serait plutôt un autotexte. Une note de P. Forest signale que les emprunts aux deux sources « sont si nombreux que nous devons renoncer à les signaler tous en notes. » (p. 1297.) À ces avant-textes de *L'Humanité*, il faudrait ajouter ceux de *La Bataille syndicaliste* de décembre 1911 et mars-avril 1912 pour l'épisode des bombes dans les dépôts de taxis.

discours indirect sur les années trente et la montée du fascisme. Et sous les différences (la grève de 1912 se termine par un échec comme dans le roman alors que celle de 1934 se termine par une victoire) une permanence se fait jour : la découverte du continent ouvrier par le personnage de Catherine qui est ici un double féminin de son auteur.

3. Le paratexte de l'ouverture du XVIII^e Congrès du PCF en 1967 (BNF)

On trouve dans les archives du Fonds Aragon-Triolet maintenant conservé à la Bibliothèque nationale un commentaire tardif de cette intrusion de la vie (le reportage) dans la chimère (le roman), comme dans *L'Éducation sentimentale* qu'Aragon vient de relire en 1967 pour l'écriture de *Blanche ou l'Oubli* dont le roman de Flaubert est un intertexte majeur : il s'agit d'un texte d'Aragon, « La vie et l'imagination », en ouverture du XVIII^e Congrès du PCF à Levallois-Perret le 6 janvier 1967. Il n'y a pas de publication de ce discours dans *L'Humanité* mais une publication à part par le PCF – une brochure de 4 pages avec en illustration la reproduction du manuscrit¹⁷.

Aragon y avoue ce transfert de l'activité journalistique à l'activité littéraire, prouvant ainsi que la fiction romanesque a toujours pour source un intertexte réel : qu'il soit littéraire (Flaubert) ou historique et journalistique (ce reportage de *L'Humanité*). Et il ajoute une explication de type politique à ce transfert pour le public des camarades délégués au Congrès. Cette sorte de paratexte marginal permet une manière de légitimation mythique de ce continent ouvrier découvert par le personnage féminin du roman et par son auteur et de ces lieux mythiques et fondateurs comme Levallois-Perret promu au rang d'emblème du territoire de la classe ouvrière par opposition aux « beaux quartiers » :

Ce sont à la fois le spectacle de la grève de 1933-1934 que j'ai suivie de bout en bout – moi-même arrêté le 30 janvier 1934 au cours de la manifestation de la place de l'Opéra – et les récits des anciens de 1911-1912 qui m'avaient montré les ressemblances et les différences des deux mouvements, ce sont sans doute ce spectacle et ces récits qui sont entrés naturellement dans le roman, la vie m'ayant forcé la main, à moi comme à Flaubert.

17. Cote AL1651 de *l'Essai de bibliographie*, Grant & Cutler Ltd, Londres, 1979 de Crispin Geoghegan, manuscrit aujourd'hui conservé avec tout le Fonds Aragon-Triolet au département des manuscrits de la BNF rue de Richelieu, sous le titre « Documents relevant de la prose journalistique non encore identifiés » d'après le catalogue élaboré par Renate Lance et qui sert encore de référence à la conservatrice M-O. Germain.

Ajouterai-je qu'à ces données vivantes s'ajoutait une vieille rêverie ? Parce que le cadre et le cœur de la grève, autant en 1933 qu'en 1911, avaient été Levallois-Perret. Quand j'étais enfant, cette cité, ce quartier (disaient les miens) avait pris dans ma tête le caractère d'un mythe : comme la ville d'Ys engloutie sous les flots ou Troie se battant dix années pour ne pas rendre Hélène aux Grecs. Mes parents habitaient à Neuilly, j'allais souvent jouer chez des amis qui avaient un petit hôtel avec un jardin dans le Parc. Nous promenant dans les rues, nous étions souvent arrivés à une limite qu'on ne dépassait jamais. C'était que là commençait Levallois. J'avais exprimé plusieurs fois l'envie d'y entrer. On me répondait : « Ce n'est pas un quartier pour les enfants... » Et donc, on me ramenait vers les "beaux" quartiers. Le fait est que, plus tard, le hasard avait fait que je n'étais jamais allé à Levallois, comme si j'avais observé la consigne donnée à l'enfant. C'est à l'occasion de la grève de 1933 que je la rompis pour la première fois. Et avec moi, les personnages des Cloches de Bâle. Ma pauvre folle de Catherine la première, accomplissant cette mission que je lui avais initialement donnée, sans imaginer pourtant que ce serait à Levallois que se joueraient et son sort et la signification du livre. Ainsi j'avais trouvé le décor même vers quoi s'acheminait, sans que j'en sache rien, mon histoire, et pas seulement la mienne, notre histoire commune, celle de mes camarades comme de moi.

Et Aragon termine son discours d'ouverture du Congrès par une nouvelle métaphore mythique, qui plonge ses racines à la fois dans la plus profonde histoire culturelle française et dans l'histoire religieuse chrétienne : la métaphore de la galette des rois pour l'Épiphanie, puisque Aragon, en bon surréaliste qu'il était, rappelle – autre mythe ? – qu'il a adhéré au PCF le 6 janvier 1927, « *il y a quarante ans* ». Mais la métaphore rappelle surtout que l'engagement révolutionnaire comme la foi relève du pari, d'un pari particulier, le pari sur l'avenir, qui n'est jamais gagné : « *Et voilà qu'une autre fois, tous ensemble celle-ci, nous tirons la fève de l'avenir à Levallois-Perret... Ainsi se mêlent les choses de la vie et celles de l'imagination. Qui se corrigent les unes par les autres, et n'ont pas fini de nous étonner.* »

Où l'on voit qu'avec ce *desinit* qui éclaire soudain le titre de cette allocution, Aragon enfonce un clou : c'est toute la leçon du comité central d'Argenteuil en 1966 qui se trouve répétée, celle qui affirme l'autonomie de l'art par rapport au parti et le pouvoir de l'imagination dans l'exercice de la pensée comme le disait déjà *Le Paysan de Paris*... Cette allocution au XVIII^e Congrès du PCF est renforcée, comme pour mieux enfoncer le

clou de cette déstalinisation dans les lettres et les arts, consécutive au CC d'Argenteuil, par un autre article de *L'Humanité* du 17 février 1967 : « *Nous n'avons pas, romanciers mes frères, épuisé les possibilités de cette grande invention humaine qui est le roman* », contemporain de l'écriture de *Blanche ou l'Oubli* qu'on peut considérer comme la parfaite illustration de cette thèse – elle sera aussi développée dans un entretien avec Paul Chwat, « À la lumière de *Blanche ou l'Oubli* I et II » dans *L'Humanité* du 10 et 11 octobre 1967 – et à quoi fait écho, pour toucher un public élargi et non plus le public restreint des camarades et des écrivains communistes, un entretien avec Jean Chalon, « Le roman existe et j'y crois » dans *Le Figaro littéraire* du 28 août 1967.

CONCLUSION

Aragon aura donc été un journaliste politique, jusque dans la pratique du reportage, et un écrivain. Il faut voir dans cette double écriture non pas un double *bind* – malgré certaines difficultés, notamment au moment les plus sombres de la période stalinienne – mais une double appartenance à deux champs distincts : le champ politique et le champ littéraire. Cette double appartenance qui l'oblige parfois à écrire comme un équilibriste sur la corde raide avec les risques de cette posture¹⁸ témoigne pourtant de la foi d'Aragon dans les pouvoirs de la littérature et de l'imagination. Et aussi de sa foi dans le journalisme qu'il envisage sans le mépris mallarméen ou surréaliste mais au contraire en reconnaissant la place du journalisme dans sa formation à la fois politique et littéraire, mais surtout dans l'avancée de son écriture. C'est le témoignage qu'il donne dans « C'est là que tout a commencé... », postface ORC des *Cloches de Bâle*. Et c'est sur ce témoignage que je terminerai pour revaloriser « l'universel reportage » comme école d'écriture :

Les quotidiens sont une école, où comme dans toutes les écoles, l'important est ce qu'on apprend hors de la classe. Comme les taxis de 1911 font avec ceux de 1933-1934 image, j'apprenais dans cet humble métier de tous les jours, où l'actualité seule est maîtresse, ce qui m'était indispensable à pénétrer le passé des hommes, et le mien. La vie à L'Humanité, et en général dans mon parti à cette époque, n'était ni facile ni plaisante. [...] De toute façon, la plupart des écrivains considèrent le journalisme comme un obstacle à leur art, ses obligations

18. Voir cette métaphore revalorisée de l'acrobate pour sa dimension tragique (« *Je joue toujours perdant* » dira *Théâtre/Roman*) dans le poème, « Le discours à la première personne. 2 ». des *Poètes* (1959).

comme desséchantes pour leur génie. Moi, je dois tout à ce stage aux travaux forcés. (p. 702)

Cette double profession de foi, dans les vertus du journalisme et de l'écriture romanesque, dans le réel et dans l'imagination paraît bien une constante dans l'itinéraire d'Aragon depuis le surréalisme jusqu'à la période plus ouverte de la déstalinisation ainsi que le montre un jeune chercheur de l'IEP à qui je laisse finalement le dernier mot, Mathieu Rigo¹⁹, qui, allant contre une certaine doxa à l'œuvre aussi bien dans le champ politique que dans le champ littéraire, fait d'Aragon un « OHNI ou Objet Historique Non Identifié » pour ce qu'il analyse comme « son anti-stalinisme culturel » dont on pourrait, si on avait encore la place, donner maints exemples dans la production journalistique d'Aragon dans *Les Lettres françaises* dès la fin des années cinquante et tout au long des années soixante.

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

19. Voir son article « Autour d'un itinéraire intellectuel et politique d'Aragon, 1954-1968 » dans *Les Engagements d'Aragon*, sous la direction de B. Lecherbonnier et J. Girault, Université Paris XIII, L'Harmattan, 1998.

SOUPAULT À EXCELSIOR : DU ROMAN AU REPORTAGE

Myriam BOUCHARENC

« Animal très bizarre¹ », disait de lui Mauriac, l'écrivain journaliste ne s'est jamais si bien porté qu'au lendemain de la grande guerre où sa santé florissante coïncide avec la naissance du surréalisme, le mouvement littéraire qui lui fut, assurément, le plus hostile. Cédant aux sirènes d'une presse en pleine expansion, il n'est pas ou si peu d'écrivains qui, dans ces années-là, ne se doublent d'un journaliste – ou d'un « journaliste » : les avis sont fort partagés quant à savoir si l'alliance ennoblit ou au contraire décline son auteur. Dans la hiérarchie des unions, c'est le mariage de l'écrivain et du reporter qui passe alors pour être, si ce n'est le plus sûr, du moins le plus lucratif, le plus prestigieux et surtout le plus *moderne*. Car celui que le très médiatique Henri Béraud (bête noire de Gide et cible rituelle des surréalistes) sacra « flâneur salarié² » est un pur produit de la modernité industrielle, né du Dieu Événement et de la Déesse Vitesse, frère de la Muse Publicité et de la Fée TSF. Rival du chroniqueur et du feuilletoniste, il domine la scène culturelle des années vingt, brillamment incarné par Albert Londres, ce « prince des reporters » qui imposa le style de l'information à la française, avant de disparaître prématurément en 1932 dans l'incendie du paquebot *Georges-Phillippart*, tel un Rimbaud de l'enquête en son Harar. Un style à dire vrai plus populaire que novateur, dans la veine du « roman d'aventures réel³ », pour reprendre la formule fétiche d'une autre vedette du genre, Joseph Kessel, dont les enquêtes faisaient monter de plusieurs centaines de milliers d'exemplaires les tirages du *Matin* comme celles d'Albert Londres ceux du *Petit Parisien*.

*

Sans doute ne peut-on pleinement saisir l'originalité de la pratique journalistique de tel ou tel surréaliste que *par contraste* : non seulement

1. Fr. Mauriac, cité par J. Touzot, « Portrait d'un "animal très bizarre" : l'écrivain journaliste », *L'Écrivain journaliste*, Klincksieck, coll. « Littératures contemporaines », 1988, p. 9.

2. H. Béraud, *Le Flâneur salarié*, Les Éditions de France, 1927.

3. *Le Magazine littéraire*, n° 32, septembre 1969, p. 10.

avec la manière dont les autres membres du groupe ont pu se positionner dans la presse et par rapport à elle, mais aussi par comparaison avec les parcours dominants, les modèles et les stratégies en vigueur à une époque où les milieux littéraires et journalistiques n'ont jamais été plus consanguins. Or, lorsque l'on aborde cette question qui fâche les surréalistes, on perd souvent de vue ce contexte, et avec lui, la part du *lieu commun* qui ne manque pas, tant en théorie qu'en pratique, d'exercer sa réverbération sur les positions du surréalisme à l'égard du journal⁴. C'est donc dans cette double perspective – celle, restreinte, du groupe et celle, plus large, des milieux littéraires de l'entre-deux-guerres, que je voudrais situer Soupault. Soupault qui, comme on sait, paya de l'exclusion du groupe, en décembre 1926, ses activités « mercenaires », aggravées par le tournant romanesque que prend son œuvre à même époque : *Le Bon Apôtre* et *À la dérive*, qui paraissent coup sur coup en 1923, l'année suivante, *Les Frères Durandean* qui signe l'entrée dans l'écurie Grasset, puis *En joue !* en 1925 et ainsi de suite jusqu'aux *Moribonds*, son dernier roman pré-publié dans *Europe* à partir de fin 1933.

Dans les années vingt, le co-auteur des *Champs magnétiques* est vite devenu un homme de revues – le directeur de *La Revue européenne* –, un « Tropical de Paris⁵ », comme l'appelait Paul Guth, qui entre deux voyages, publie dans les éphémères *Cahiers du mois* des frères Berge ou les très esthétiques *Feuilles libres*. Rien qui soit plus compromettant, somme toute, que les interviews de Péret pour *Le Journal littéraire* (à l'époque où Soupault en assure, d'ailleurs, la direction) ou que la collaboration de Desnos à *Paris-Soir* « première manière », offrant à ses lecteurs un supplément littéraire en hommage à Anatole France pour son quatre-vingtième anniversaire. Ce n'est qu'après son exclusion, à la fin des années vingt, que Soupault franchit sans ambiguïté le pas de la grande presse capitaliste en faisant ses armes de grand reporter pour les deux millions de lecteurs que compte alors *Le Petit Parisien* au faite de son succès. Mais peut-on encore parler de dissidence ? Au regard de l'orthodoxie d'un groupe auquel Soupault n'appartient plus officiellement, non, sans doute. Au regard du surréalisme qu'il continue d'incarner et de revendiquer, la question reste ouverte.

Pourtant, Breton ne s'y était pas trompé qui avait bien décelé, par-delà l'inévitable participation aux journaux à laquelle, comme d'autres

4. Que l'on me pardonne, pour tout ce qui concerne l'éclairage de ce contexte, de renvoyer à mon livre, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Presses du Septentrion, coll. « Objet », 2004.

5. Cité par H.-J. Dupuy, *Philippe Soupault*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », p. 81.

surréalistes, Soupault s'est trouvé contraint par la nécessité matérielle, ce qu'il faut bien appeler, chez lui, la « tentation du journalisme ». Tentation d'époque, rappelons-le, qui n'épargna pas tous les modernes, tels Marinetti, Cendrars ou Cocteau que le démon de l'enquête conduisit du champs de bataille ou des bas-fonds de la capitale à la une des grands quotidiens. Si Soupault fait partie de ces écrivains d'avant-garde que le reportage n'a pas rebuté c'est toutefois pour des raisons qui échappent aux deux logiques les plus courantes : celle de l'engagement idéologique – chez l'Aragon fondateur de *Ce Soir*, par exemple – ou de l'expérimentation ludique et poétique, dont relève, aussi bien le Tour du monde de Cocteau pour *Paris-Soir*, que les reportages de Cendrars sur la pègre ou Hollywood, soigneusement réintégrés à l'œuvre, dans un cas comme dans l'autre.

Rien de tel chez Soupault. À une époque où toute enquête qui se respecte est faite pour aboutir à un livre publié chez Albin Michel ou aux Éditions de France, voire chez Gallimard ou Grasset, il n'a jamais réuni ses articles en volume. Il ne confondait pas l'œuvre et le journal ; il ne les opposait pas non plus. Au reste, il n'a jamais donné dans l'équivoque de l'anathème et de la dissidence caractéristique de la plupart des surréalistes qui ont pratiqué de la main gauche ce qu'ils récusait de la main droite. L'on serait bien en peine de trouver dans ses écrits ou ses entretiens, quelque diatribe à l'encontre du journalisme, des journalistes ou des « cent mille lecteurs imbéciles⁶ » comme les appelle Desnos, même s'il lui arrive, sur le tard, de concéder que « Breton n'avait pas complètement tort de condamner le journalisme », non sans ajouter aussitôt : « mais tout de même Apollinaire, Cendrars, Fargue. Et Desnos [...]. On ne peut pas séparer les activités des gens⁷ ». C'est à peine s'il évoque, ici ou là, « certaines servitudes du métier de journaliste⁸ ». Réciproquement, il a traité son œuvre avec la négligence que l'écrivain ne consent d'ordinaire à avoir que pour les écrits qu'il juge mineurs – ou périssables, comme on le répète à l'encan de l'article de journal. Car Soupault a gardé sa vie durant – héritage dadaïste s'il en fut – une forme de « surconscience » du périssable, dont témoigne son attitude à l'égard de la postérité. N'eût été que lui seul, rien ne dit que nous disposerions aujourd'hui des *Champs magnétiques*, tant était ancré en lui cet esprit d'inconséquence. On se

6. R. Desnos, « L'étoile au front », *Nouvelles Hébrides et autres textes (1922-1930)*, Gallimard, 1978, p. 199.

7. Ph. Soupault, « Trente mille et un jours » (1989), entretiens avec S. Fauchereau, repris dans *Écrits sur l'art du XXe siècle*, Éditions Cercle d'art, coll. « Diagonales », 1994, p. 439-440.

8. Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli (1927-1933)*, Lachenal & Ritter, 1997, p. 121.

souvent de ces « poèmes vécus », sortes de transposition au quotidien de l'automatisme verbal – de toutes ses « œuvres », celles qu'il prenait sans doute le plus au sérieux : se chauffer, par exemple, à un feu de journaux dans un square, au mois d'août.

Le traditionnel reproche du « littéraire » à l'encontre de l'écriture du journal – de n'être que signes tracés sur du sable que « la marée du lendemain efface⁹ » – aurait donc plutôt été pour lui plaisir. Tout comme l'attire, depuis toujours le « document », pour reprendre ici l'une des étiquettes favorites d'une époque qui revendique volontiers la « chose vécue », la « littérature active » – esprit qui n'est pas étranger au surréalisme d'ailleurs, mais que Soupault a porté plus loin que la plupart de ses compagnons de route, et surtout plus durablement. Dans les numéros 18 et 19 de *Littérature*, il signe Léon Dancongnée (patronyme de sa mère), un « Documentaire » intitulé « Le pétrole dans le monde », certes détourné, dans le contexte de sa finalité apparente, mais qui n'en restitue pas moins la posture du discours informatif. Soupault est l'un des rares surréalistes (si ce n'est le seul, avec Maxime Alexandre¹⁰) à s'initier, dès l'époque de *Paris-journal*, au journalisme d'investigation. C'est en Allemagne qu'il fait ses armes, en compagnie d'André Germain. Il en rapporte un bref reportage sur la vie intellectuelle allemande¹¹ et une interview de Casimir Edschmid¹², prémises encore timides des grandes enquêtes qu'il mènera sans relâche, dans les années trente, au pays du Reich pour diverses revues (*Europe*, notamment), hebdomadaires (*Vu* et *Miroir du monde*) et quotidiens (*Le Journal de Rouen*, *Excelsior*).

Mais ce sont surtout – fait étrange – paradoxalement ses « romans » qui traduisent son penchant pour le reportage. Le modèle de l'enquête se profile en effet à l'arrière-plan de ses fictions qu'il ne voulait d'ailleurs appeler que des « témoignages ». Invariablement placés sous la tutelle d'un narrateur-enquêteur, ses personnages évoluent sous le regard de cet observateur mi-témoin, mi-acteur. Cette double structure est celle-là même dont se dote le récit de reportage qui, à l'instar du roman policier (dont l'essor, en France, est contemporain), articule le compte rendu des

9. A. Billy et J. Piot, *Le Monde des journaux. Tableau de la presse française contemporaine*, Ed. Crès & Cie, 1924, p. 212.

10. Maxime Alexandre, « Goethe en chemin de fer » (*Paris-Journal*, 14 décembre 1923, p. 4) et « À la recherche de l'Allemagne. Les mystères de Berlin » (*Paris-Journal*, 25 janvier 1924, p. 4). Je remercie Nathalie Limat-Letellier qui m'a fourni ces références.

11. « En Allemagne (de notre envoyé spécial) », *Paris-Journal*, 18 janvier 1924.

12. « Une demie-heure avec... Casimir Edschmid écrivain allemand », *Paris-Journal*, 22 février 1924.

faits à la narration de l'enquête qui en a permis l'établissement. Il semble donc que Soupault, comme quelques autres – le Cendrars des « Histoires vraies » ou le Malraux de *L'Espoir* – se soit essayé à la « fiction vraie », proche parente du « roman de reportage » ou du « roman-reportage », lequel connut en Allemagne (et dans une moindre mesure en France) un certain succès sous la bannière de la Nouvelle Objectivité.

Que ce soit dans *En joue !* où il peint un « héros de son temps » atteint de ce « Nouveau Mal du siècle » qui traverse aussi les récits de Crevel, ou dans *Le Grand Homme*, qui met en scène l'ascension d'un industriel de l'automobile¹³ à la veille de la crise de 1929, Soupault aime dans ses fictions rester en prise sur son époque. « Sorte de réquisitoire contre la civilisation européenne¹⁴ », *Le Nègre*, dénonce le déclin du vieux continent ou, plus subtilement, le mythe de relèvement que représente dans le Paris des Années folles celui que Simenon appelle « l'homme nu ». À son contact, la « vieille Europe », exsangue, cherche à se refaire une santé. Mais de bals en revues nègres, de Goncourt¹⁵ en anthologies, le « bon sauvage » commence à fleurir le stéréotype. Soupault s'en agace. Il se pourrait bien, comme le rappelle Aragon dans *Le Paysan de Paris* que, quand on cesse d'y croire, les mythes se transforment en « roman » : en « roman » du Nègre, par exemple, dont Manning offrirait la geste, moins exemplaire que lucide. Car cette ultime communion avec le mythe du Nègre de bon sang¹⁶ ressemble à un adieu, à un crépuscule des dieux. Le mythe y flamboie mais, comme le remarquait si justement Mandiargues qui tenait ce livre pour le plus beau roman de Soupault, sur le ton de l'« exaltation froide », qui est très exactement, en effet, celui du mythe soumis à l'épreuve de l'enquête.

Plus doué pour la démystification que pour la croyance, Soupault est bien en ses romans, l'homme du reportage, celui qui sonde l'envers des idées et des idoles en cours. Davantage que le narrateur du *Nègre*, celui des *Dernières Nuits de Paris* est un enquêteur désireux d'éclaircir la fascination que Georgette exerce sur le groupe interlope qui règne sur les

13. Dans une fiction suffisamment transparente pour que l'intéressé furieux – qui n'était autre que Louis Renault, l'oncle de Soupault – s'y étant aussitôt reconnu, rachetât un stock entier d'exemplaires du livre. « Mon seul gros succès de librairie », dira Soupault avec cet esprit de dérision qui le caractérise (cité par L. Lachenal, *Le Grand Homme* (1929), rééd. Lachenal & Ritter, 1981, p. 12).

14. Voir préface à Ph. Soupault, *Le Nègre* (1927), rééd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1997, p. 1.

15. *Batonala* de René Maran, « Véritable roman nègre », est couronné en 1921.

16. Manning est dans l'œuvre de Soupault, le dernier Nègre fort, rimbaldien. Ralph Putnam, dans *Le Grand Homme*, n'est plus que l'ombre de lui-même, un « recivilisé ».

intrigues et les agissements secrets des Nuits de Paris, grand thème de reportage en ces années-là. D'errances en filatures, de rencontres inopinées en conciliabules obscurs, le narrateur-enquêteur, toujours lui, remonte peu à peu la filière de cette société secrète, jusqu'à Volpe, l'autoritaire chef de la bande. Il découvre alors comment ces « aventuriers sans aventures » s'emploient à fabriquer de toutes pièces des mystères, à monter des « scènes », sous l'égide d'un Volpe manipulateur, pathétiquement épris de Georgette, de l'avenir et de Paris. On aura reconnu au passage quelques-uns des grands *topoi* du surréalisme à travers cette fable en prise sur l'histoire immédiate du mouvement dont Soupault est, depuis peu, devenu un témoin extérieur, tout occupé désormais à mettre le mythe surréaliste à l'épreuve de l'enquête. Ce roman policier du surréalisme a toutes les qualités requises pour confondre la merveille et désigner le coupable. Car quand elle est policière, l'énigme repose sur un imaginaire, non de l'exploration, mais de la solution : elle procède par réduction progressive de l'inconnu au connu, de l'apparence à la réalité, selon une logique qui inverse la dynamique surréaliste de l'éventuel, pour mieux épouser celle, phénoménologique, de l'enquête.

« Le hasard n'est que notre ignorance des causes » : adage de reporter, s'il en est, que cette citation de Lamarck placée en épigraphe¹⁷, qui renverse le sens surréaliste du hasard, comme si, de la quête, Soupault était passé, en ses romans – déjà –, à l'enquête. Jusqu'où l'amour des signes et du déchiffrement peut-il conduire un surréaliste ? Jusqu'au journalisme.

*

Alors que le reportage était d'ordinaire considéré comme l'école par excellence du romancier, c'est donc à celle du roman que Soupault semble avoir fait ses classes de reporter. Trajectoire tout à fait atypique qui implique un complet renversement de stratégie. Là où la plupart des journalistes briguent l'accès à la littérature, empruntant la petite porte du journal avec l'espoir de parvenir un jour au royaume des Lettres, Soupault est un écrivain reconnu lorsqu'il abandonne le roman pour devenir grand reporter. Il vient d'entrer à *Excelsior* quand paraît son dernier récit, *Les Moribonds*¹⁸. Un livre qu'il n'aimait pas, dont la formule le laisse insatisfait et qui pourtant, plus que tous les autres, porte les traces de l'actualité : de cette « montée des périls » dont il constate dans le même temps, comme

17. Ph. Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* (1928), rééd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, p. 24.

18. Pré-publié dans *Europe* fin 1933-début 1934, le livre paraît en 1934 chez Rieder dans la « Collection des Prosateurs contemporains ».

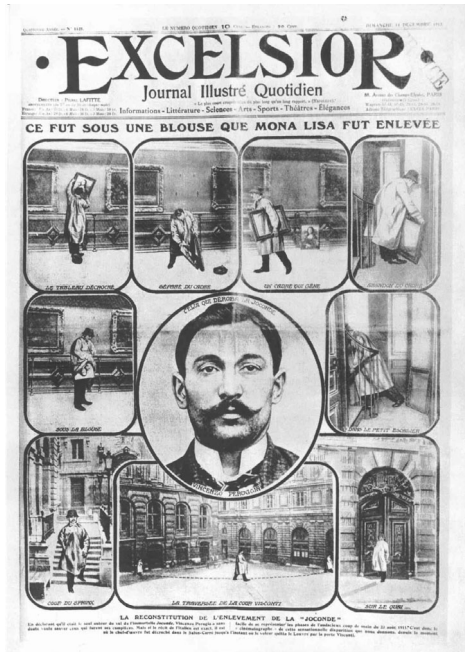
journaliste, l'inéluctable avancée. Ce livre hybride où la prose journalistique se mêle à la fiction, semble aussi une œuvre de transition : celle d'un romancier en train de se métamorphoser en reporter, sans doute, mais plus encore, celle d'un reporter en train d'abandonner le roman. Car Soupault ne va pas transposer son art de romancier dans sa pratique de journaliste mais au contraire le « liquider » et faire du reportage une écriture en rupture, tant par rapport à sa formule du « roman-témoignage », que par rapport au modèle, littéraire et romanesque, qui façonne la plupart des récits d'enquête de l'époque.



Excelsior, 10 avril 1934

Contacté par Henri de Weindel, le directeur d'Excelsior qui cherchait à renforcer son équipe de reporters – le reportage étant devenu un enjeu essentiel dans la concurrence sans merci que se livraient les quotidiens, toutes tendances politiques confondues – et à donner plus de poids au texte, Soupault, dont les premières enquêtes pour *Le Petit Parisien* et le magazine *Vu*, avaient été remarquées, entre en 1932 à la rédaction de ce « journal mondain de droite¹⁹ ». Ce qui n'empêchait pas Pierre Brossolette d'en être l'une des principales chevilles ouvrières. Soupault

19. *Histoire générale de la presse française*, sous la dir. de Cl. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral et F. Terrou, t. 3, Presses universitaires de France, 1972, p. 516.



Excelsior, Dimanche 14 déc. 1913



Excelsior, 21 juin 1932

noue aussitôt avec lui des liens d'amitié. Quand il n'était pas en déplacement sur le terrain, il travaillait le soir au journal, aux côtés de cet ami pour lequel il avait la plus grande estime, qui « relisait [ses] reportages et savait d'un trait de plume les rendre plus intelligents et plus lucides¹ ». Réputé pour la qualité de ses informations et l'intérêt qu'il portait aux nouvelles et à la politique étrangères, *Excelsior* se taille dans la presse d'après-guerre, une réputation de sérieux, grâce à la notoriété de ses collaborateurs (Marcel Pays, Louis Latzarus, Paul Allard, Henry de Golen, Edmond Jaloux, Léon Werth...) et aux prestige de ses séries. Quel autre journal de l'entre-deux-guerres peut se targuer d'avoir publié en même temps² un reportage de Cendrars sur « les gangsters de la mafia » et un autre de Philippe Soupault sur « le problème sarrois et ses inconnues » ?

On ne sait pas grand chose d'*Excelsior*³, si ce n'est qu'il fit à sa création par Pierre Lafitte, en novembre 1910, l'effet d'une bombe dans les milieux de la presse parisienne. Ce « journal illustré quotidien », traitant d'« informations – Littérature – Sciences – Arts – Sports – Théâtres – Éléances », fut à ses débuts un quotidien d'avant-garde. Alors que *Le Petit Parisien*, *Le Matin* ou *Le Journal* en étaient encore à « illustrer » de temps à autre leurs articles de première page, *Excelsior* lance la formule de ce que l'on appelait alors – faute de disposer encore du mot « film » – le « cinématographe » des événements. Sur les douze pages que comportait le journal l'année de sa naissance, trois étaient entièrement occupées par des documents photographiques d'une qualité nettement supérieure à celle des autres quotidiens. Les prouesses techniques d'*Excelsior* – le quotidien le plus moderne, mais non le plus vendu, de la Belle Époque –, contribuèrent aussi à sa perte financière : racheté pendant la guerre par le groupe du *Petit Parisien* il connut, moyennant quelques transformations, une belle prospérité au cours des années trente, sans atteindre néanmoins des tirages supérieurs à 130 000 exemplaires : dix fois moins que les quotidiens les plus vendus, moins de la moitié des tirages de *L'Humanité*.

Excelsior quitte les Champs-Élysées et, rapatrié dans les imprimeries de la rue d'Enghein, passe de douze pages à six et de six colonnes à sept (comme la plupart des quotidiens de l'époque). Le papier perd en qualité (ainsi qu'en témoigne l'état de moindre conservation des numéros d'après-guerre). La photographie, moins abondante, mais toujours généreusement justifiée sur plusieurs colonnes ; la mise en page

20. Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli (1927-1933)*, *op. cit.*, p. 120.

21. *Excelsior*, avril 1934.

22. *Excelsior* fait partie de ces quotidiens qui attendent encore leur étude systématique.

audacieuse, a grand renfort de titres et de décrochés (qui annonce celle qui fera bientôt le succès de *Paris-Soir*), conservent à ce quotidien sa modernité.

De 1932 à 1938, où il démissionne pour fonder Radio-Tunis, les enquêtes de Soupault font régulièrement la une du journal où l'on peut lire, toujours en bonne place : « par notre envoyé spécial » ou « de notre collaborateur Philippe Soupault ». Elles se poursuivent en retourne selon une pratique devenue courante. Conformément à la ligne du journal, les articles sont brefs, même si les séries peuvent être longues, et se suivent le plus souvent sans interruptions. Quelques-uns d'entre eux ont été repris dans le livre de Bernard Morlino⁴ ou reproduits en *fac simile* dans le dernier volume des *Mémoires de l'oubli (1927-1933)*⁵. La consultation systématique de la collection d'*Excelsior* pour la période qui nous intéresse a permis de compléter le recensement des contributions de Soupault à ce quotidien et de prendre connaissance de nombreux textes inédits.

Un survol des titres (voir la bibliographie en fin d'article) nous révèle un Soupault dans toute l'étendue de son rôle et de sa palette de reporter : le journaliste politique, plus particulièrement spécialiste des États-Unis (où il analyse les effets et les suites de la crise) et de l'Allemagne, où il se rend à plusieurs reprises, posant sur la montée du péril nazi un regard dont la lucidité déconcerte aujourd'hui celui qui pourrait croire que l'on n'avait rien vu, ni rien pressenti des temps terribles qui s'annonçaient. Dès octobre 1933, en plein procès de Violette Nozières, Soupault manifeste la plus vive inquiétude à la suite du retrait de l'Allemagne de la Société des Nations et dénonce « l'embrigadement » de la jeunesse allemande par Hitler. Son reportage est précédé d'une enquête « sensationnelle et complètement inédite » d'Edmond Demaître sur « l'enfer moral de Dachau », photographie à l'appui ainsi légendée :

Les baraquements du camp de concentration de Dachau (Bavière), qui ne comprend pas moins de deux mille cinq cent prisonniers d'état. Jusqu'à présent, aucun journaliste n'avait été autorisé à prendre des photographies dans les camps de concentration allemands⁶.

Plus méconnue encore est la facette du Soupault journaliste des faits sociaux qui s'intéresse à l'enfance maltraitée – un thème de préoccupation majeur dans ces années trente – ou à la jeunesse française ; celle du

23. Philippe Soupault. *Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.

24. *Op. cit.*

25. *Excelsior*, 3 octobre 1933, p. 1.

journaliste mondain, aussi, lorsqu'il enquête sur les sports d'hiver, les golfs de Paris ou le polo de Bagatelle. Cet éclectisme n'était pas le lot de la plupart des reporters qui se « spécialisaient » volontiers dans un pays ou un secteur de l'information ou, quand ils étaient écrivains, dans un domaine ou un registre d'enquête souvent proche de leurs préoccupations littéraires. Rien de tel chez Soupault qui, tout en exploitant au mieux ses compétences, joue la carte du reporter polyvalent. Cet important *corpus*, que nous aborderons ici sous l'angle de la méthode et du style journalistique, mériterait une analyse de contenu plus approfondie.



Par-delà la diversité des sujets traités, les reportages de Soupault offrent en effet une remarquable unité de formule. Pour comprendre l'originalité qu'il insuffle à l'art du reportage, il convient de garder à l'esprit le modèle « standard » en vigueur dans la presse française de ces années-là qui tire volontiers l'enquête du côté du « feuilleton de l'actualité », ayant souci, autant que d'informer, de divertir le lecteur qu'il

EXC
 LA TRIBUTATION PARLEMENTAIRE
 MARDI 10 DÉCEMBRE 1935
 25^e ANNEE - N° 333 - PARIS - 100^e ANNEE

Contre les ravisseurs d'enfants, on s'arme... mais QUE FAIT-ON POUR DÉFENDRE LES ENFANTS MARTYRS?
 Aujourd'hui, notre collaborateur PHILIPPE SOUPAULT, qui mène cette enquête depuis 15 jours EXPLIQUE : comment ceux qui savent peuvent intervenir

M. DALIMIER ancien ministre met en cause les fameux services de contrôle qui ne contrôlent plus
 Et le délit des similes à décharge cités par des économistes

JELLE ALE Office

PHILIBERT BESSON ARRÊTÉ A PARIS mais non-âtra sera-t-il bientôt gracié ?




Excelsior, 10 décembre 1935

En page 2 : MON CANOTIER ET "LA MADELO"

La gloire n'est un bien qu'autant qu'on en est digne. BUFFON.

EXC
 25^e ANNEE - N° 333 - PARIS - 100^e ANNEE

OUI, REPOND LE PLEBISCITE DANS LA PROPORTION DE 99 %

L'Allemagne fanatisée, qui a voté avec discipline, approuve ainsi l'œuvre accomplie depuis 3 ans par le chancelier Hitler et en particulier l'occupation de la Rhénanie.

Des mesures avaient été prises pour amener les électeurs aux urnes et toutes les formations de parti en uniforme assuraient la police des bureaux de vote.

L'APPROBATION MECANIQUE D'UN PEUPLE A SON CHEF DIVINISÉ

M. GEBBELS ministre de la Propagande qu'accompagnait M. Gebbels.

PHYSIONOMIE DU SCRUTIN EN RHÉNANIE NOTAMMENT A CARLSRUHE

par notre envoyé spécial M. AMBROISE GOT

ET M. DE RIBBENTROP

par notre envoyé spécial M. PHILIPPE SOUPAULT

RÉSULTATS POUR L'ENSEMBLE DU REICH, A 2 H. DU MATIN

Suffrages exprimés	44.932.000
Pour	44.398.140
Contre	542.858
Absentions	1.918.951




Excelsior, 30 mars 1936

s'agit de séduire. De même que les reportages anti-hitlériens de Kessel sur « L'Allemagne aux urnes¹ », sont loin d'avoir connu le succès des ses enquêtes sur la pègre berlinoise ou le trafic des esclaves en Abyssinie, Soupault, en se colletant à l'actualité brûlante (que ce soit celle de la montée du national-socialisme ou du chômage) n'opte pas pour des thèmes « à succès ». Un choix qui traduit avec netteté le refus du pittoresque, de l'exotisme et du sensationnel dont se nourrit alors volontiers le reportage quand il ne vise qu'à se transformer en « aventure vécue ». Soupault, lui, n'aborde le métier ni en auteur en mal de reconnaissance littéraire, ni en écrivain s'encanaillant dans la presse, mais en professionnel du journalisme : « Pendant plusieurs années je ne voulais être qu'un journaliste, le meilleur possible et si possible clairvoyant, impartial, libre et dynamique² », affirme-t-il, à propos de ses nouvelles fonctions à *Excelsior*. Avec quelques journalistes soucieux de professionnalisme, comme Andrée Viollis ou Claude Blanchard, Soupault a contribué, au contraire de la plupart des écrivains qui se sont lancés dans l'enquête, à donner au reportage son autonomie par rapport aux modèles littéraires dont il a alors bien du mal à se défaire.

De ses contributions à *Excelsior* se dégage une conception personnelle du reportage, qui s'écarte ostensiblement des « ficelles » du métier. Soupault se dessaisit, tout d'abord, du cadre, majoritairement narratif, du genre. Préférant l'inventaire des points de vue au récit de l'enquête, il en atténue la mise en scène au profit du contact direct avec la chose vue ou entendue. Ses articles tournent souvent à l'interview de l'homme « sans qualité », du citoyen anonyme. Conscient de la relativité de l'information, il élabore ses enquêtes par témoignages interposés, rend compte de la réalité en superposant des opinions différentes, voire divergentes. Veut-on, par exemple, savoir ce que pense la jeunesse française du sport ? Il suffira de donner la parole aux « jeunes intellectuels », puis aux « jeunes manuels » et enfin aux « jeunes-filles »³, pour obtenir, plutôt qu'une synthèse plus ou moins artificielle, un authentique tour d'horizon sur la question. Cette vision panoramique contraste avec la restriction du point de vue qu'impose à la plupart des reportages le narcissisme scénographique d'un récit dans lequel le reporter se met abondamment en scène, centralisant, sous couvert d'« objectivité », l'information.

26. Reportage paru dans *Le Matin*, du 7 au 15 mars 1932.

27. *Mémoires de l'oubli (1927-1933)*, *op. cit.*, p. 118.

28. « La parole passe aux moins de 25 ans », *Excelsior*, 30 novembre, 1^{er} et 2 décembre 1933.

Ce qui fait, à ses yeux, la valeur du reportage, ce ne sont pas tant les faits que la manière dont ils sont perçus. En visite à l'exposition « Décor de la vie de 1870 à 1900 », il n'a d'attention que pour les visiteurs et « l'atmosphère » qui y règne, « plus frappante encore que l'exposition elle-même⁴ » : car le regard du collectionneur n'est pas le même que celui du nostalgique, celui de l'homme de l'art identique à celui du simple flâneur. Quel que soit le sujet abordé, Soupault fait toujours la part de l'âge, du sexe, de l'appartenance idéologique, de la classe sociale de ceux dont il recueille et assemble les témoignages. Le mot « diversité » qu'il utilise dans le titre de l'une de ses enquêtes (« Diversité des États-unis ») pourrait s'appliquer à sa méthode. Évoque-t-il Longchamp, qu'aussitôt s'impose une comparaison : « Cette ruée de dizaine de milliers de Parisiens ne ressemble en rien à la foire désordonnée du Derby d'Epsom ou aux vagues d'assaut qui battent le champ de courses du Derby de Kentucky⁵. » Le recours, fréquent, à la comparaison, qui spécifie mais aussi relativise, lui permet de toujours placer son objet dans une perspective et contribue également à l'ouverture polyphonique du reportage. Polyphonie qui n'exclue nullement la présence d'un point de vue personnel : Soupault ne s'avance pas masqué, comme le reporter qui feint l'impartialité, mais exprime au contraire son opinion, prenant parfois fait et cause, pour la défense des enfants martyres, par exemple. L'enquête tourne alors volontiers à la dénonciation ; la parole cherche à déboucher sur une action.

Le totalitarisme idéologique de l'Allemagne hitlérienne ne sera que plus sensible lorsque le journaliste aura constaté, avec effarement, l'uniformité des comportements, depuis l'enfant jusqu'à l'intellectuel, qui lui permettra d'en conclure à « L'approbation mécanique d'un peuple à son chef divinisé⁶ ». C'est un œil de sociologue que Soupault exerce, dispensant l'information à travers une perception démultipliée, un point de vue diffracté. Dans le train de la « ruée vers la neige », le reporter rencontre trois types de voyageurs : « les néophytes », « ceux qui y sont allés l'an dernier » et « les silencieux⁷ ». À chacune de ces catégories correspond une représentation différente d'une réalité soudain rendue dans sa complexité et son épaisseur, parce qu'elle n'est plus « donnée » mais « construite ».

29. « La saison de Paris. Expositions », *Excelsior*, 13 juin 1933.

30. « La Saison de Paris. Aux courses », *Excelsior*, 24 juin 1934.

31. *Excelsior*, 30 mars 1936.

32. « La ruée vers la neige. De la gare de Lyon à la montagne », *Excelsior*, 26 décembre 1933.

Cette part de construction que le reportage cherche traditionnellement à effacer pour mieux feindre le contact direct avec la réalité, Soupault la revendique, au contraire, dans le style qu'il adopte. Le plan de ses articles n'est pas soumis à l'ordre, épisodique, de la narration, mais aux exigences, informatives, du compte rendu, qui suppose un travail de montage : « Je ne tenterai pas de raconter cette intrigue compliquée, mais de détacher quelques scènes », note-t-il dans un article sur « le réarmement moral de l'Allemagne⁸ ». Dès lors, le reportage ne se fonde plus sur une logique de l'action (et donc de la vraisemblance) mais sur une poétique des plans, des angles de vision, des instantanés. Soupault rend-il compte de la saison des courses de Longchamp : « Dix heures du matin. La grande clairière est déserte. [...] » / « Deux heures de l'après-midi. La meute des taxis aboie en se précipitant vers es entrées [...] »⁹. La modalité volontiers itérative ou métonymique de ses reportages leur confère une remarquable vivacité. Grâce à cet art de l'ellipse qui, selon Malraux, distingue le véritable reportage du roman, dont l'art se fonde sur la métaphore¹⁰, Soupault a contribué à doter l'enquête journalistique d'une poétique spécifique. Il ne s'agit plus de « mimer » le trajet de l'enquête, mais de livrer des informations que le journaliste ne feint pas de découvrir en même temps que son lecteur. Tout se passe donc comme si du roman de témoignage au reportage Soupault s'était affranchi de l'ambiguïté des écrivains journalistes : c'est qu'il est entré en journalisme pour mieux y oublier le romancier.

Au demeurant, imagine-t-on le co-auteur des *Champs magnétiques* adoptant, fut-ce pour la presse, un « romanesque » issu des modèles anciens du roman populaire et d'aventures, dans lequel se sont complus bien des écrivains-reporters de cette époque ? Avec le regard et la distance que seul pouvait donner à un écrivain le parcours d'inventeur qui fut le sien, Soupault a renouvelé, en moderne, un genre journalistique encore à la traîne de formules littéraires éprouvées. Inventer le reportage : telle aura sans doute été l'ambition de Soupault journaliste. Ou plutôt le réinventer selon des modalités toutes différentes de celles qui avaient cours en France à l'époque où il travaille pour *Excelsior*. L'absence d'enjeu littéraire dans la pratique du reportage lui a donné « carte blanche » pour créer un style de journaliste, quand la plupart de ses confrères ne rêvaient

33. *Excelsior*, 23 octobre 1933.

34. « La saison de Paris. Aux courses », *op. cit.*

35. A. Malraux, Préface à A. Viollis, *Indochine SOS*, Gallimard, coll. « Les Documents bleus », 1935, p. VIII-IX.

que de rivaliser avec la littérature et bon nombre d'écrivains de ressourcer leur œuvre à l'actualité. Pionnier dans sa conception du genre, il a contribué à libérer le reportage de l'emprise du « romanesque », là où il lui semblait avoir échoué à greffer le témoignage sur le roman.

Le parcours de Soupault jette sur la relation ambiguë que le surréalisme a entretenu avec l'écriture du journal, un éclairage nouveau. Les surréalistes étaient-ils modernes dans l'anathème ? Oui et non. Oui, si l'on admet, à la suite de Pierre Bourdieu, que l'avant-garde cultive une représentation symbolique de l'activité littéraire, en opposition avec le pôle marchand de la littérature de grande consommation dont ressortit le reportage. Non si l'on s'avise de toute la part de modernité, fût-elle médiatique, qui s'attache alors à cette forme de journalisme en plein essor. Considéré sous cet angle, le parcours de Soupault prend tout son sens : non celui d'un dissident majeur qui aurait trahi la cause de la modernité, comme on incline d'ordinaire à le penser, mais bien comme celui d'un novateur qui a su capter la modernité du journal. Il l'a d'autant moins trahie qu'il a su faire du journalisme une activité ne prêtant à aucune confusion des genres, que Breton n'aurait pu taxer de « confusionnelle ». En se libérant de la tutelle littéraire, le reportage a pu s'affirmer, sous la plume de Soupault, non comme « écritoire », pour reprendre le terme forgé par André Salmon pour désigner cette écriture-exutoire que serait le texte journalistique, mais comme « écriture » à part entière, singulière, de l'événement.

UNIVERSITÉ DE LIMOGES

Bibliographie

Sans être absolument exhaustive, cette bibliographie reflète cependant l'essentiel des contributions de Soupault à *Excelsior*.

Les reportages entièrement inédits sont précédés d'une astérisque et suivis, le cas échéant, de la mention : « Premier signalement ».

– [Reportage sur l'Allemagne (sans titre)] : 17, 18, 19, 20, 21 et 23 octobre 1933. Partiellement reproduit par B. Morlino, (*op. cit.*, p. 308-329) et L. Lachenal dans la section « Documents » de Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli* (1927-1933), *op. cit.*

– « Diversité des Etats-Unis » : 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27 avril 1933. Partiellement reproduit par B. Morlino (*op. cit.*, p. 393-416) et L. Lachenal (*op. cit.*).

- * « La saison à Paris » : 9, 13, 20, 21 et 24 juin 1933.
- * « La parole passe aux moins de 25 ans » : 30 novembre, 1^{er} et 2 décembre 1933. Premier signalement.
- * « La ruée vers la neige » : 26, 27 et 29 décembre 1933. Premier signalement.
- * « Le problème sarrois et ses inconnues » : 16, 17, 18, 21 et 25 avril 1934.
- « Les événements d'Allemagne » : 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 juillet 1934. L'article du 15 juillet est reproduit par B. Morlino (*op. cit.*, p. 343-346).
- * « La Grande-Bretagne a un tournant historique de son évolution » : 18, 19, 20 et 21 septembre 1934.
- * « États-Unis 1935 » : 1^{er}, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 et 17 février 1935.
- « Que fait-on pour défendre les enfants martyrs ? » : 10, 11, 12, 13 et 17 décembre 1935.
- [reportage sur l'Allemagne (sans titre)] : 23, 24, 25, 26, 29, 30 mars 1935. Partiellement reproduit dans B. Morlino, *op. cit.*, p. 347-362.
- * [Reportage sur l'Allemagne (sans titre)] : 23, 25 et 26 octobre 1935.

EMBIRICOS REPORTER : RÉFLEXIONS AUTOUR D'UN TEXTE INCONNU

Ioanna PAPASPYRIDOU

On croyait avoir tout dit à propos d'Andréas Embiricos : la publication de 1990 à 1992 de son roman *The Great Eastern*¹ avait, en effet, révélé au public grec un nouvel aspect, inconnu et insoupçonné jusqu'alors, de sa personnalité créatrice : celui du romancier érotique et anarchisant, choquant par ses descriptions scabreuses le public conservateur. La célébration du centenaire de sa naissance en 2001 devait, pourtant, mettre au grand jour d'autres facettes de son œuvre, qui paraît parfois intarissable.

En effet, à côté de ses poèmes, ses textes en prose, ses activités et ses écrits psychanalytiques, ainsi que de sa passion pour l'art photographique, les bibliophiles grecs ont appris, à leur grande surprise, qu'il s'adonnait aussi à la chronique : au cours d'un colloque organisé par le Ministère de la Culture grec en mars 2001, le fils du poète, Léonidas, a révélé l'existence d'un texte manuscrit assez bref qui relate son séjour en ex-Union Soviétique en décembre 1962. Publié au cours de la même année², le livre, intitulé *Voyage en Russie*, est illustré de photos prises par Embiricos lui-même. Il semble donc constituer un témoignage complet sur ce pays lointain et inconnu (ou méconnu) par la majorité des occidentaux. Cet ouvrage est d'autant plus intéressant qu'il n'a pas été traduit jusqu'à aujourd'hui (comme, d'ailleurs, la plus grande partie de l'œuvre d'Embiricos)³.

1. La citation du titre en anglais est inévitable à cause de l'absence de traduction en français.

2. [*Voyage en Russie : journal et photos* (décembre 1962)], éd. Agra, juin 2001. Traduction des fragments par la rédactrice de l'article. Les références à cet ouvrage figureront désormais entre parenthèses après la citation.

3. Deux œuvres traduites en français : *Haut Fourneau* par J. Bouchard, Actes Sud, 1991, et *Argo ou vol d'Aérostat* par M. Saunier, Actes Sud, 1991. Lire des traductions de ses poèmes dans *l'Anthologie de la poésie grecque contemporaine (1945-2000)*, NRF /Gallimard, 2000.

CIRCONSTANCES DU VOYAGE

C'est en réponse à une invitation de l'association soviéto-hellénique que trois intellectuels grecs, Andréas Embiricos, le poète surréaliste Odysseus Elytis et le romancier Giorgos Théotokas, (accompagnés par Tandanassis, un obstétricien originaire de Thessalonique), se sont rendus en URSS. L'invitation constituait un événement exceptionnel à l'époque : elle se situait dans le cadre de la politique de déstalinisation et de coexistence pacifique avec les pays « capitalistes occidentaux » menée à partir de 1953 par Nikita Khrouchtchev. Depuis le fameux XX^e Congrès (1956), l'URSS connaît, en effet, une période de relative libéralisation intellectuelle et littéraire qui durera jusqu'au procès de Daniel et Siniavski (1966).



Embiricos photographié par Odysseus Elytis,
Léningrad, 26/12/1962

Le choix des trois intellectuels s'explique alors facilement : il s'agit de gens issus de la grande bourgeoisie, mais partisans d'une idéologie progressiste ; Embiricos s'était même déclaré autrefois révolutionnaire et adepte du matérialisme dialectique (inspiré par l'exemple de ses amis surréalistes français), et avouait avoir quitté le Parti communiste « par suite de l'orientation conservatrice de la III^e Internationale ». Bref, ces trois intellectuels, dont l'influence était plus que confirmée, devaient

servir d'ambassadeurs et rapporter au public grec une image aussi objective que possible de l'Union soviétique de l'époque.

L'issue de ce séjour nous était déjà connue : à leur retour, les trois écrivains se sont rencontrés dans les locaux du journal communiste *Avgi* avec des intellectuels de gauche (tels que Yiannis Ritsos, Tatiana Millieux, Kostas Varnalis, Elli Alexiou, Stratis Doukas ou Dido Sotiriou) avides de connaître leurs impressions. À en croire l'article relatant cette rencontre⁴, ces derniers ont exprimé leur enthousiasme, surtout Embiricos.

PUBLICATION D'UN INÉDIT

Ce qu'on ignorait, c'était l'existence de ces notes manuscrites tenues par l'écrivain. Selon Giorgis Giatromanolakis, commentateur reconnu de son œuvre et rédacteur de la postface du texte en question, il s'agit d'un bloc-notes de trente sept pages qui revêt la forme d'un journal intime (le récit est daté). Le texte est lisible, sans ratures ni corrections. Il a été retrouvé parmi d'autres blocs-notes que l'artiste tenait pour commenter les photos tirées au cours de ses pérégrinations. On peut donc en conclure que le reportage consistait surtout, selon Embiricos, en la prise de photos ; le texte tenait un rôle secondaire.



Léningrad, photo d'Embiricos,
28/12/1962



Léningrad, photo d'Embiricos,
28/12/1962

4. Voir *Avgi*, 22 mars 1963.

Ce dernier détail explique, d'ailleurs, la présentation de l'ouvrage : il est illustré de certaines des photos retrouvées⁵, par respect pour la philosophie d'Embiricos. Le journal lui-même couvre une vingtaine de pages : il s'accompagne de deux autres textes dont le deuxième, intitulé « URSS – Russie », comporte deux versions. La période relatée ne concerne qu'une partie du voyage – du 14 (jour du départ) jusqu'au 31 décembre 1962 – et le récit s'interrompt brusquement. Le voyage de retour devait commencer le 29 décembre, mais nous savons que les trois amis ont demandé un prolongement de leur séjour jusqu'au 2 janvier et qu'Embiricos est resté en URSS encore deux semaines pour des raisons administratives (renouvellement de son visa) tout en profitant de cette nouvelle possibilité.

EMBIRICOS BLOC-NOTES À LA MAIN

Curieux de tout, l'écrivain veut se faire une image complète de l'Union soviétique du moment. Sa culture russe⁶ lui permet d'aborder les gens du peuple, tels ces ouvriers qui voyagent en même temps que les trois Grecs⁷ et qui travaillent au barrage d'Assouan⁸. Il se lie d'amitié avec l'un d'entre eux, Vassili Serajev, un jeune de 23 ans, et sert d'interprète à Théotokas qui lui pose des questions sur l'enseignement en Russie. Un autre ouvrier russe, rencontré à Odessa, lui tient un discours enflammé sur l'égalité entre tous les hommes ; son air d'« illuminé⁹ » (13) lui rappelle un héros de roman russe.

L'écrivain remarque surtout le côté chaleureux et hospitalier de tous ces gens, ainsi que leur culture, leur ouverture d'esprit et leur connaissance de la situation politique en Grèce. Ainsi, les commentaires déplaisants de deux marins de la marine marchande qui regrettent le fait que « la Grèce [soit] réactionnaire et persécute les partisans de la gauche et les communistes » (18) déclenche une discussion passionnée : tout se termine, néanmoins, dans l'hilarité et autour d'une bouteille de vodka.

La boisson semble être, en effet, au centre des entretiens avec les Russes, même avec les officiers de l'Armée Rouge comme cet ukrainien,

5. La majorité des photos prises par Embiricos ont été publiées récemment. Voir le beau livre intitulé *O Fotofraktis* (L'Obturateur), Athènes, éd. Agra, 2001.

6. Sa mère était russe et il parlait russe couramment.

7. Embiricos avait très peur de l'avion. Les trois amis ont donc préféré voyager en bateau jusqu'à Odessa, puis en train jusqu'à Moscou.

8. Il s'agit ici du second barrage – gigantesque – construit avec l'aide soviétique ce qui explique la présence des ouvriers russes en Égypte.

9. Le mot est en français dans le texte.

rencontré pendant le voyage ferroviaire d'Odessa à Moscou qui « était assez ivre, mais sincère et très spontané, de bonne humeur, en bonne santé et plein de “joie de vivre¹⁰”. » (17) La conversation, à bâtons rompus, tournera autour de la paix, de l'exploit de Gagarine¹¹, de la bravoure des résistants grecs pendant la Seconde Guerre mondiale et de la brutalité des nazis.

Reporter consciencieux et « bon viveur », Embiricos veut goûter la cuisine russe, « affreuse en dehors du *borsch*¹² », trouve tout « mal cuisiné », le café dégoûtant et n'approuve que le vin (surtout celui de Crimée dont il fait l'éloge) et la vodka.

Avec l'aide précieuse d'un représentant de l'association soviéto-hellénique, il découvre surtout les musées russes. Les productions officielles lui répugnent et le réalisme socialiste ne l'émeut pas particulièrement : « Les œuvres des peintres et sculpteurs révolutionnaires ou soviétiques, à de rares exceptions près, sont dans leur majorité mauvaises » (21), note-t-il pendant sa visite à la Galerie Trétiakov de Moscou. Il exprime, par contre, son admiration pour les dessins de Serov¹³ et l'art de Roublev¹⁴. Il s'extasie devant le mausolée de Lénine, chef-d'œuvre du courant constructiviste, et s'étonne en contemplant « la tête et le corps si bien conservés que l'on dirait qu'ils sont faits de cire rose dorée » (28). Il se promène souvent sur la Place Rouge et ne manque pas de visiter l'Institut Gorki et le Musée portant le même nom.

L'artiste-reporter se rend également à Léninegrad pour visiter l'Institut Smolny, ancien pensionnat des jeunes filles issues de familles aristocratiques russes (en soulignant que la révolution de 1917 a commencé là) et le Palais de la Culture, cet « établissement admirable avec 14 sections destinées à l'éducation et la distraction des jeunes » (34). Avec son théâtre de 1 400 places, « uniquement pour les représentations des amateurs », et sa salle de danse d'une capacité de mille couples, cet immense bâtiment avait beaucoup impressionné le poète, partisan fervent de la culture accessible à tous.

Amateur de théâtre et profitant de sa bonne connaissance du russe, Embiricos suit plusieurs représentations théâtrales : l'*Oncle Vanja*, bien

10. L'expression entre guillemets est en français dans le texte.

11. Le vol spatial de Youri Gagarine était assez récent au moment du récit : il date du 12 avril 1961.

12. Il s'agit, sans doute, du « bortsch », soupe aux choux à la crème.

13. Peintre russe (1855-1911). Ayant séjourné à Paris, il conserva une empreinte profonde et l'influence de l'impressionnisme.

14. Peintre et moine russe qui a vécu au XIV^e siècle.

entendu, au Théâtre d'Art et une pièce de Griboïedov, célèbre pour sa satire de la haute société moscovite. Mais aussi *Port Arthur*, une pièce médiocre « mais bien jouée », de l'écrivain soviétique Stepanov, représentée au Malek Théâtre.

S'il critique sévèrement les pièces théâtrales soviétiques de l'époque, il ne cache pas son enthousiasme pour le ballet russe et ne manque pas l'occasion de se rendre au fameux Bolchoï Théâtre :

La danse était parfaite, la mise en scène aussi, la salle (il s'agit de la nouvelle salle des réunions générales des Soviets, une sorte de Palais de Chaillot en plus grand et plus beau à l'intérieur) est magnifique. Elle se trouve sur la Place Rouge de Kremlin, à deux pas des belles églises de Saint-Basile, des Archanges, des Apôtres et de l'Annonciation (25).

Une rencontre avec les intellectuels du moment s'impose aussi, et les trois Grecs se rendent à la Maison des Écrivains de Moscou. Embiricos critique son président, Sirkov, « homme intelligent, mais dogmatique et absorbé par la politique » (31). Il a pourtant aussi la chance d'y rencontrer le jeune poète Evtouchenko¹⁵ qui incarnait pendant la période du dégel l'aspiration de sa génération à la liberté après les excès du stalinisme.

Le lecteur ne peut que remarquer cet appétit immense – presque jamais inassouvi – de l'artiste, ce désir de tout noter, jusqu'au moindre détail, enfin ce sentiment d'enthousiasme devant les exploits du peuple russe. Après tant d'années d'absence, il découvre un pays moderne, fortement industrialisé et complètement changé. Il avoue, pourtant, sa déception en ce qui concerne le régime politique :

Mon voyage en Russie [...] m'a profondément déçu et m'a rendu dépressif, inquiet. Je crois, ou plutôt je sens que tout ce qui s'est passé et se passe en URSS est vain – en dehors du service rendu au « lumpen prolétariat », scandaleusement riche, de ce pays, ainsi qu'aux révolutionnaires avides de pouvoir qui en forment aujourd'hui le régime (30).

En effet, l'artiste ne peut que regretter les effets du réalisme socialiste qui mène à l'uniformité plate, à l'absence de toute imagination :

La Russie actuelle ne me plaît pas. J'ai l'impression qu'elle fait fausse route, malgré ses progrès extraordinaires dans le domaine de la science et de la technique. Elle a quelque chose de très artificiel, qui rappelle les

15. Evgueni Evtouchenko ou Ievtouchenko. Poète russe né en Sibérie en 1933.

automates, quelque chose d'homogène, de terriblement ennuyeux et de déprimant qui dégénère sa nature de plus en plus [...]. (41)

D'ailleurs, il a connu personnellement l'intransigeance du régime lors d'un incident qu'il ne manque pas de noter et de rapporter, dans la suite, aux intellectuels de gauche grecs. En filmant les fameux escaliers de *Potemkine*¹⁶ et le port d'Odessa, il a été abordé par un agent de la police secrète :

Ne saviez-vous pas qu'il est interdit de filmer le port ? », m'a-t-il demandé. J'ai répondu négativement et je lui ai dit que l'Ambassade soviétique d'Athènes m'avait informé qu'on pouvait prendre des photos et filmer en toute liberté en Union Soviétique. Alors, l'agent m'a demandé sur un ton très sévère de le suivre. Cinq minutes plus tard, nous sommes arrivés au bureau de la police secrète qui se trouvait dans notre hôtel et l'agent a raconté à son supérieur hiérarchique – qui était, lui aussi, habillé en civil et devait être inspecteur – les circonstances de mon arrestation ; je les ai confirmées moi-même [...]. (13 et 16)

Embiricos sera libéré, lorsque l'inspecteur sera informé de l'identité de son détenu ; un invité de l'association soviéto-hellénique ne devrait pas aller en prison ! L'artiste sera, néanmoins, réprimandé et l'inspecteur lui interdira de prendre le port d'Odessa en photo ou de le filmer. Serait-il trop naïf ou mal informé ? En tout cas, le « dégel » littéraire et artistique paraît assez relatif et on constate que l'application de cette politique ne concerne pas toujours les représentants de la loi. On s'imagine le sentiment de désillusion de l'artiste : exercer le métier de reporter n'est pas une chose facile. On peut prendre des photos ou filmer, mais pas toujours, ou alors, sous certaines conditions.

LA MAGIE DE L'OBTURATEUR

Or, la photo (et le film) est au centre de la création d'Embiricos. Nous avons déjà noté que ces notes manuscrites ont été retrouvées avec les photos et leurs négatifs, comme si le texte n'était que le commentaire – un peu long peut-être – des instantanés. La masse du matériel prouve l'importance que l'artiste attribuait à l'art photographique : selon le témoignage de son fils, seuls les négatifs de l'après-guerre s'élèvent à plus

16. Eisenstein s'était livré à une véritable vivisection de la répression tsariste dans sa célèbre séquence des escaliers d'Odessa. Embiricos connaissait bien entendu le film *Le Cuirassé Potemkine* (1925).

de vingt mille¹⁷. L'écrivain grec le plus cosmopolite, ce citoyen du monde, était, donc, un photographe passionné. Le système de signes extrêmement riche de l'image l'intéressait autant (et parfois beaucoup plus) que celui de la langue.

Le professionnalisme de son occupation se prouve aussi par la qualité des appareils qu'il utilisait. Et il en a eu beaucoup : une Contax II (modèle 1948), puis une Contax III (modèle 1952), une Leica M3 (modèle 1960), une Nikon (modèle 1955), une Kiev (modèle 1960), une Robot, une Kodak, une Retina Reflex... sans parler d'une caméra Pathé. Embiricos n'était pas un simple amateur : parfois, il procédait tout seul à l'impression de ses photos, il les classait minutieusement et il était au courant de toute évolution dans le domaine de l'art photographique y compris dans celui de l'avant-garde.

L'éditeur du présent ouvrage a donc cru bon de publier un certain nombre de photos prises lors du voyage en URSS : elles sont onze au total, sans compter celle de la couverture. Prises avec une Leica M3, elles sont datées par Embiricos qui note aussi au verso le lieu photographié.

Les sujets varient : des villes couvertes de neige, la Place Rouge, une maison dans la forêt... Grâce à la qualité de son travail, Embiricos rend admirablement l'ambiance particulière du paysage qu'il tentera aussi de décrire avec les mots :

[...] la vue de la Place couverte de neige, des palais, des églises et de la ville illuminée était d'une beauté extraordinaire, mais aussi majestueuse, l'ambiance qui y régnait était celle d'un conte de fées (elle me rappelait les contes russes). Emmitonflés dans nos fourrures, nous étions [...] comme les Rois Mages (Noël approchait) ou comme des Russes du XVIII^e et du XIX^e siècles [...]. (25-26)

Influencé par le mouvement surréaliste, qui était à la recherche du merveilleux quotidien, Embiricos se penche pour les photos simples mais évocatrices ; il est persuadé que le bizarre est enraciné dans la vie de tous les jours. En parlant de l'irruption du surréalisme dans sa vie, il écrivait :

[...] Voilà qu'une phrase devient corvette voguant par temps favorable comme un nuage que le mistral ou la tramontane pousse. Un reflet sonne, une goutte inonde et une voix fleurit. Un enfant se tenant debout dans l'éclaircie d'un silencieux bosquet, se met instantanément à grandir devant une femme. Une robe se transforme en lumière du matin. Une photographie se met à vivre, acquiert une réalité propre et s'implique

17. Voir O Fotofraktis [L'Obturateur], *op. cit.*

*étroitement dans la vie du spectateur, telle une pièce d'or, un cristal ou un gant [...] La poésie se transfuse dans la vie et la vie dans la poésie*¹⁸.

L'artiste croit donc être en mesure de révéler ce merveilleux à travers l'instantané que seul l'art photographique peut représenter avec autant de vigueur : des petits russes au regard innocent, à l'air apathique ou alors mélancolique, un enfant qui se détache de la foule des adultes pour poser devant l'objectif, tout un groupe de garçons et de filles insouciantes et éclatant de rire... Ces images sont celles d'un monde où tout est possible, d'un Éden retrouvé.

Les instantanés du voyage dévoilent, toutefois, aussi, le revers de la médaille : ainsi, les Moscovites ou les habitants de Léninegrad attendant patiemment leur tour dans le froid pour effectuer leurs achats, l'image des fumées des usines couvrant le ciel ou un chantier de travail à Moscou... Ce sont des photos réalistes, révélatrices d'un quotidien pénible, difficile à supporter, celles aussi du visage moderne du pays.

La photo choisie pour la dernière page de ce bref ouvrage est aussi évocatrice : on y découvre l'artiste photographié par son ami Elytis à Léninegrad le 26 décembre 1962. Posant devant la statue de Lénine, Embiricos a l'air soucieux et mélancolique. À 61 ans, il continue à douter de ses choix politiques : « est-ce que j'ai bien fait [...] d'avoir tourné le dos au marxisme et d'avoir abandonné la Révolution qui me passionnait au temps de ma jeunesse, quand Lénine prononçait encore ses discours et Staline s'appropriait à usurper le pouvoir se souciant peu de l'idéologie ? » (43), se demande-t-il.

La rétrospection, le retour vers son passé rend l'écrivain triste. Ainsi, le court séjour à Odessa rappelle au poète les années heureuses de son enfance :

J'étais ici avec ma mère et mes frères en 1914, c'est-à-dire il y a 48 ans. Odessa était alors toute glorieuse et moi un enfant plein de vitalité, d'aspirations et en très bonne santé. Aujourd'hui, je suis au seuil de la vieillesse, j'ai perdu tout espoir, j'ai connu beaucoup de déceptions, j'ai subi des échecs et Odessa, en dehors de son port et du va-et-vient incessant de ses pétroliers (j'en ai vu un, très grand, qui appartient à Onassis), cette belle ville est devenue misérable et me rappelle la diva déchue et ridée qui a perdu, non seulement sa jeunesse et sa voix mais

18. *Amour-amour* (fragments traduits par Pierre Fridas), in *Surréalistes grecs*, p. 47-48.

*aussi son âme. Pauvre Odessa et pauvre Russie, toi qui nous couvres
comme la voûte céleste [...]. (12)*

Tout au long du texte, Embiricos se livre à des confessions pareilles ou alors s'auto observe et, tel un psychanalyste en séance avec son patient, il note les progrès (plus rares) et les rechutes de sa « maladie » :

*Maintenant, je me sens beaucoup mieux. Mais j'ai peur d'être un
« maniaque-dépressif » [...]. Il y a longtemps que j'en souffre. Le seul
médicament qui me soulage est l'Équanil, lorsque la crise est aiguë –
surtout quand je suis angoissé. (10-11)*

Le *Voyage en Russie* semble donc être un texte à plusieurs lectures, polysémique, à l'image de la personnalité polymorphe d'Embiricos. Il constitue, tout d'abord, une chronique détaillée du séjour relatant tout ce qui attire l'attention de l'artiste et mérite d'être raconté (et ensuite rapporté). Les photos qui l'accompagnent lui donnent l'aspect d'un reportage complet, aussi objectif que possible, de l'URSS. Enfin, à travers ces pages, l'écrivain nous livre ses pensées les plus secrètes en nous révélant sa nature dépressive qui surprend plus d'un lecteur ; on avait, en effet, trop tendance à taxer Embiricos de poète de l'optimisme, de la « joie de vivre ».

*

Aujourd'hui, quarante ans après le voyage des intellectuels grecs en URSS, ce témoignage peut paraître lointain et quelque peu pittoresque. À l'époque, au contraire, le manque d'informations (ou la désinformation) à propos de l'URSS, les difficultés matérielles d'un tel déplacement et la situation politique en Grèce – qui ne favorisait pas toujours la liberté d'expression – expliquent l'importance de ce séjour : les témoignages des trois intellectuels grecs ne sont pas passés inaperçus et ont fait l'objet d'une rencontre avec les représentants principaux de l'*intelligentsia* grecque.

En lisant ce texte, on se rend compte qu'on n'a pas fini de découvrir Embiricos. La masse des photos ou des négatifs accompagnés de bloc-notes manuscrits récemment découverts par ses proches et toujours inédits, témoignages de ses voyages et de ses séjours à l'étranger, constituent la preuve inébranlable d'une activité parallèle aussi importante que la poésie : celle du photographe-reporter. Trente ans après sa mort, Andréas Embiricos continue à nous séduire et à nous surprendre.

INSTITUT FRANÇAIS D'ATHÈNES

GEORGES HENEIN, REPORTER DE L'UNIVERSEL

Marc KOBER

Indéniablement, Georges Henein est écrivain et journaliste ; son appartenance au surréalisme est non moins avérée, puisqu'il en fut le propagateur en Égypte. Le fait de concilier ces deux activités n'a pas semblé lui causer de troubles majeurs. Plus étonnant est le fait que son activité officielle d'écrivain et de poète se soit brutalement tarie tandis qu'il devenait un journaliste professionnel, une fois installé en Europe, entre son départ en exil au début des années soixante et son décès prématuré, en 1973. La clarté de cette opposition est toutefois trompeuse : des poèmes auraient été trouvés dans le tiroir de son bureau à *L'Express*, nous renseigne une voix anonyme¹. Officiellement, Henein était devenu journaliste : sommet du dédoublement, un lecteur se serait même enquis auprès de la direction pour savoir qui était ce journaliste signant du nom d'un grand écrivain égyptien... L'œuvre littéraire de Henein semble construite sur une telle distance et sur un tel transfert de signes. Jeune écrivain, il est aussi journaliste, et devenu journaliste à temps plein, il est encore écrivain, parce qu'il a su forger à son usage personnel des armes littéraires. Mieux, il est on ne peut plus lucide sur la nature de cet écartèlement, thème de tant de récits ou de poèmes, et occasion encore d'« universel reportage ». La trajectoire journalistique de Georges Henein est particulièrement précieuse, car elle épouse les contradictions d'une parole perçue comme nécessaire et inutile à la fois, et reflète le mouvement du siècle dernier vers une absence ou une impossibilité. Elle mérite d'être ici brièvement rappelée.

PRATIQUE DU JOURNALISME (LES DÉBUTS)

Un des premiers articles de l'auteur est sans doute à lire dans *Images*, en février 1934 : « Une heure avec Jules Romains ». Henein a moins de vingt ans. Dans une interview accordée à Jean-Jacques Luthi², bien d'autres

1. *L'Express*, 6 -12 août 1973.

2. *Entre Nil et sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, ouvrage collectif, dir.

revues égyptiennes sont citées : *Un Effort*, *La Revue du Caire*, *Carrefours*, *Valeurs*, *Al-Tattawor*, *Al-Magalla el Gédida*, *Loisirs*. Puis des revues étrangères : *Les Humbles*, *Clé*, *The London Bulletin*, *View* (New York), *V-V-V* (New York), *Le Ciel bleu* (Bruxelles), *Plus* (Bruxelles), *Edda* (Bruxelles), *Phases*, *Les Lettres nouvelles*, *Empédocle*, *Les Deux sœurs* (Bruxelles), *Les Cahiers du Sud*, *Troisième Convoi*, *Les Quatre vents*, *BOA* (Buenos Aires). En outre, Henein cite *La Bourse Égyptienne*, *Le Journal d'Égypte*, *Le Nil*, *Le Progrès Égyptien*, journaux à part entière. Curieusement, la revue hebdomadaire égyptienne *Don Quichotte* n'est pas mentionnée, ni l'hebdomadaire français *Juin*, sur laquelle nous reviendrons. Vers 1960, Henein est au milieu du gué, et sur le point de quitter l'Égypte. Sa vie prend un tournant radical. On constate dans cette liste l'abondance des journaux et revues égyptiens (elle est loin d'être exhaustive ici), qui n'est que le reflet d'une position dominante du français et de la culture française au Caire et à Alexandrie dans la première moitié du XX^e siècle et au-delà ; elle indique la résolution de quelques-uns en vue d'informer et de transformer la masse arabophone, mais aussi le désir de former le goût et d'initier un public cultivé resté terriblement en deçà de la modernité, sans parler de la révolution surréaliste, qui a déjà plus de vingt ans, mais reste inconnue. On constate ensuite une grande variété de titres surréalistes étrangers, qui indiquent les liens de Henein, sans qu'apparaisse *La Part du sable*³, revue égyptienne aux accents surréalistes (deux numéros, en 1947 et en 1950). À ce moment-là, les quatre journaux égyptiens cités indiquent seuls sa pratique du journalisme, encore que le principe et la diffusion de ces journaux soient bien différents des standards usuels en France.

La participation de Henein à ces journaux et revues est sans commune mesure, en volume et en régularité, avec celle qui attachera son nom à *Jeune Afrique*, à Rome et à Paris, puis à *L'Express*. On pourrait dire qu'elle semble relativement libre, et capricieuse. Mieux, Henein possède un naturel ascendant sur la vie culturelle cairote et un talent de plume assez reconnus pour que son nom soit nécessaire à la une des plus grands journaux en français. Ce que ne dit pas cette liste est encore la façon dont Henein a su tirer parti des structures éditoriales. C'est le cas notamment d'*Un Effort*, organe du club des Essayistes, où Henein est mensuellement un enfant terrible (entre 1933-1935). *Un Effort* est une revue composée de

M. Kober, CNDP, 1999, p. 315. Pour les noms arabes, l'orthographe est celle choisie par Henein. On trouvera aussi dans cet ouvrage une description de la presse francophone, ainsi que des analyses touchant à diverses revues ou collections (*Don Quichotte*, *La Part du Sable*, les éditions Masses, *Al-Tattawor*, etc.). Le questionnaire date de 1960.

3. *Entre Nil et sable*, *op. cit.* p. 74-77.

textes de création, d'essais, de textes d'humeur, et de chroniques littéraires. Henein sait naviguer de l'un à l'autre, et prend à rebrousse-poil les valeurs du lecteur moyen, qui ne se fait pas faute parfois de réagir (« courrier du lecteur »). Personne ne semble s'être bien interrogé sur la coïncidence entre la disparition d'hebdomadaires comme celui-ci ou *Don Quichotte* (Henein y écrit entre 1939 et 1940), *El Tattawor* (en 1940) ou *El Magalla El Gadida* (entre 1942 et 1944), et la montée en puissance de sa pratique journalistique. D'évidence, sa supériorité semble écrasante, et il a le don de court-circuiter les publications qui s'offrent à lui.

Cet exercice subversif de l'écriture à court terme, pratiqué assez tôt, lui sera reconnu par la suite, à travers diverses tribunes construites sur mesure dans les journaux ou magazines, à son format, au premier plan et dans le style lapidaire. Ainsi en va-t-il de la première page (une partie de la une) de *La Bourse Égyptienne*, de 1949 à 1960, au « billet » du *Progrès Égyptien* (entre 1943 et 1959, presque tous les dimanches parfois, avec une étonnante régularité). Sa collaboration à de tels journaux « grand public » est moins étonnante si l'on mesure le caractère malgré tout restreint du public qui lit en français : sur une courbe descendante sur le plan démographique, il est normal qu'un tel auteur reconnu se retrouve en évidence dans les colonnes de tels journaux. Il y va d'un regroupement naturel de forces à un niveau local.

Henein bénéficie du dynamisme de la presse égyptienne francophone malgré le caractère de plus en plus insaisissable des lecteurs, et s'y coule non sans satisfaction, après avoir fait ses premières armes dans des publications plus marginales dont les contenus surtout, mais aussi la mise en page, sont bien marqués en termes d'originalité. Toujours est-il qu'il s'agit de revues bien différentes de celles qui ont jalonné le surréalisme, ou qui naissent dans sa mouvance. Henein juge nécessaire d'en avertir André Breton, qu'il informe par lettres de la situation littéraire et artistique en Égypte : « Personnellement, je relève d'une formation locale connue sous le nom des "Essayistes" et qui a, en dépit des velléités déplorablement opportunistes et petites-bourgeoises, abattu une assez bonne besogne sur place ». Et il ajoute : « ils ont joyeusement dépecé les dépouilles des vieux sbires en peau de littérateurs⁴. » En clair, il s'agit de convaincre Breton :

1. du caractère subversif de cette activité journalistique, qui défend des valeurs contraires à celles de l'opinion courante ;
2. de participer à *Un Effort* en écrivant une critique rigoureuse du

4. Lettre de G. Henein à André Breton, 1^{er} janvier 1936.

surréalisme. Dans une autre lettre (non datée), Henein semble mettre entre parenthèses *Un Effort* pour faire l'éloge de *Carrefours*, espérant toujours aboutir à un numéro consacré au surréalisme. En somme, ce qui le préoccupe alors, et bien davantage que de poursuivre l'expérience tantôt grave, tantôt potache, d'*Un Effort*, c'est d'introduire le surréalisme en Égypte, ce qui sera chose faite bientôt, mais par la voix des ondes, avec l'*Egyptian State Broadcasting* : ce sera le *Bilan du mouvement surréaliste*, conférence faite au Caire, chez les Essayistes, le 4 février 1937, puis à Alexandrie, et radiodiffusée. Dans le même esprit, Henein diffusera *Clé*, et promet de « faire œuvre fiarique⁵ ». C'est le début en Égypte de l'activité du groupe « Art et Liberté ». Au fond, ce qui va lui importer alors sera de couvrir d'assez près le travail d'expositions artistiques (il y en aura cinq tout au long de la guerre). On peut dire qu'alors, le surréalisme est lancé en Égypte, mais sans revue pour l'accompagner dans le long terme. Dès lors, et pour toucher un public moins restreint que ses correspondants, auteurs, et sympathisants de la première heure, la « grande » presse égyptienne s'avère nécessaire. Dans le bulletin *Art et Liberté* n° 1, des voix s'élèvent pour donner du poids à la subversion de l'art académique et des idées reçues. On y lit l'écho tronqué du temps : « Ainsi qu'il fallait s'y attendre, notre manifeste du 22 décembre 1938 "Vive l'art dégénéré" a été soigneusement boycotté par la majorité de la presse ».

Une leçon est peut-être à tirer de cet échec : il faut se servir de la « grande » presse à ses propres fins militantes, et pour démarrer une activité artistique libre. Tout cela est exprimé sur quelques feuillets tapés à la machine. Des cahiers seront diffusés en langue arabe par les librairies. En attendant, les sarcasmes pleuvent sur la presse et sur la critique, notamment dans « la Bourse dite Égyptienne »... Est-il paradoxal, ou bien au contraire logique, de voir ensuite un Georges Henein s'activer dans de tels lieux ?

Breton a donné un exemple avec la FIARI, et *Clé*, dont *Art et Liberté* adopte la formule, mais il est un autre exemple que Henein va méditer : celui des articles d'Albert Camus, et accessoirement, d'Henri Calet dans *Combat*. Le premier lui semble « d'une qualité et d'un pathétique assez rare⁶ ». Il reviendra plus tard sur cette admiration, mais au fond, Camus représente un type de militantisme autrement plus retentissant que les bulletins évoqués, de belle tenue mais sans grand écho en Égypte. Plus tard, Henein s'interroge davantage : « Nos contemporains sont pressés. Il

5. Lettre de G. Henein à André Breton, 23 novembre 1938.

6. Lettre de G. Henein à André Breton, 3 décembre 1946, écrite au Caire.

faut leur résumer la situation. D'où la phrase de Camus, suffisamment efficiente en son genre, ni trop expéditive, ni trop ratiocinante [...] elle n'est ni tout à fait d'un politicien, ni d'un journaliste. Or, Camus prétendit empiéter sur le public de l'un comme de l'autre⁷.» Remplaçons « politicien » par « poète » (ou par « écrivain ») et nous aurons tout le dilemme intérieur de Georges Henein, merveilleusement décalé par rapport aux attentes de ses lecteurs... et de ses employeurs. Nous ne voulons pas dire que Camus fut le modèle stylistique de Henein, loin de là, mais une certaine carrière commune se dessine, et un certain usage des mots, dévoyé et intact.

Il est une urgence déjà signalée par *Art et Liberté* n° 1, celle de sortir le public d'un « état d'abrutissement », ce sont les termes de Marcelle Biagini, qui risque de faire fuir les artistes d'Égypte. Elle déplore l'absence de liberté : « Liberté de se lancer dans les recherches les plus osées, liberté de propager ensuite le résultat de ces recherches – je n'exagère pas en affirmant que dans ce pays, cette liberté n'existe plus⁸ ».

Loin d'être inutile, la presse semble devoir conforter les causes les plus justes : « L'intellectuel et l'artiste se trouvent ainsi jetés en pleine mêlée sociale [...] désormais, par la radio, par le cinéma, par la presse – merveilleux et inespérés moyens de la communication humaine, les plus lointains signes de détresse leur parviennent instantanément, et ils ont le devoir d'y répondre⁹ ». On le voit, l'engagement est loin d'être une idée originale ; il semble découler naturellement d'un nouvel ordre de communication : les mass media. La réduction des distances, et l'ouverture d'une chambre d'écho généralisée, commandent une attitude responsable : entrer dans le concert non des nations, mais des individus reliés par les nouveaux moyens de communication humains. En quelque sorte, il était difficile de se dérober à un exercice éthique du journalisme.

PRATIQUE DU JOURNALISME (SUITE ET FIN)

« L'initiateur du surréalisme et du socialisme égyptiens¹⁰ » a rencontré sur son chemin l'exemple de Breton (qui n'admet pas en général le journalisme), de Camus (baigné dans le journalisme) ; il croise un autre personnage. Car, l'exercice du journalisme est le résultat d'un choix et d'une nécessité. On a souvent insisté sur la nécessité matérielle, qui est

7. G. Henein, « Notes sur quelques attitudes de Camus », *La Revue du Caire*, mai 1960, n° 237.

8. Marcelle Biagini, *Art et Liberté* n° 1, mars 1939.

9. G. Henein, *L'Intellectuel dans la mêlée*, conférence aux Essayistes, le 6 avril 1939.

10. *L'Encyclopédie de tous les pays du monde*, « Égypte », Alpha pour tous, 1975, p. 279.

celle d'un homme brusquement démis de ses fonctions, et sommé de quitter l'Égypte nassérienne. Le moindre mal en somme. Mais pas assez sans doute sur le choix, qui est celui d'une lucidité décapante. Aragon, rédacteur en chef du grand quotidien *Ce Soir* (de 1937 à 1939), est mis à nu et étrillé de sévère manière. C'est aussi une mise en garde pour lui-même, et pour toute une génération à venir d'écrivains qui tâtent du journalisme : « Au point où nous en sommes de toutes les supercheries en cours, l'aventure rimbaldienne se ramène pour les intellectuels petits-bourgeois à un stage confortable dans les salles de rédaction de la presse de gauche¹¹ ».

Inversement, le journalisme est un laboratoire passionnant, et Henein s'y intègre résolument. Adieu à la littérature ? Ou usage circonspect et ironique d'un mode de communication entre des humains de plus en plus séparés ? Il manque rarement une occasion de fustiger l'indigence journalistique. Pour rendre le caractère insipide de La Bruyère à ses yeux : « Vous conviendrez qu'il n'y a pas là de quoi fouetter un journaliste de province. Je préfère quant à moi la lecture du "Petit Dauphinois"¹² ». En revanche, Stefano Terra brille comme le modèle absolu : « Journaliste et poète, Stefano était, pour nous, le correspondant particulier des dieux, l'envoyé spécial de *l'Olympe*¹³ ». Le « nous » renvoie à Henri Calet et à lui-même. Il invoquera encore son nom, pour infirmer l'idée d'une « allergie réciproque et bien fondée » entre poésie et journalisme, mais sans indiquer une quelconque pratique commune. Deux êtres coexistent, mais ne se mélangent pas. À moins que l'on prenne en compte le moment où le journalisme touche à « une certaine poésie tissée de rapports incongrus¹⁴ », et que Henein repère dans le « courrier du cœur », ou certaines manchettes. D'ailleurs, cette proximité est curieusement soulignée par l'usage contemporain et agaçant de l'adjectif « surréaliste » pour qualifier l'actualité lorsqu'elle dépasse l'imagination la plus audacieuse.

Georges Henein est un authentique journaliste ; son profil de carrière officiellement résumé – sans doute en vue de rédiger sa « nécro » – le prouve, si on le prend notamment à partir de 1962 :

11. G. Henein, *Qui est monsieur Aragon ?* 1982, Le Tout sur le tout, p. 9 (1^{re} édition : 1945).

12. G. Henein, Don Quichotte N° 7, A propos de quelques salauds (sur La Fontaine et La Bruyère), 18 janvier 1940.

13. « Henri Calet », *Grandes Largeurs* n° 1, Le Tout sur le Tout, 1981.

14. « Journalisme et poésie », *Le Progrès Égyptien*, 11 août 1957.

1962 : quitte l'Égypte, s'établit à Rome, rejoint l'équipe de l'hebdomadaire Jeune Afrique, 1965, mars : rédacteur en chef de Jeune Afrique, 1967, 1^{er} novembre (depuis) : rédacteur au service politique étrangère (section monde) de L'Express, puis chef d'enquête, puis chef de section Monde¹⁵.

Si l'on s'en tient à ce parcours brillant, comment interpréter la dérision des termes qu'il emploie dans sa correspondance intime (avec Calet, Duits et tant d'autres), mettant en cause le sens de l'activité journalistique : diffusion d'un savoir, augmentation du « niveau de conscience » ? La pesanteur, voire le caractère irrespirable de la profession, transparaît dans sa correspondance. Et pourtant :

Ici, la situation est satisfaisante. Le niveau de conscience est en hausse. Nous avons une ou deux bonnes revues en langue arabe et nos peintres découvrent certains horizons¹⁶.

Ici, c'est *Le Caire*, et 1942 est une date glorieuse pour le militantisme égyptien. Henein n'a pas rompu avec Breton (il faudra attendre 1948). C'est aussi toute la distance qui sépare une revue d'un hebdomadaire à grande diffusion, *Jeune Afrique* par exemple, dont Georges Henein, comme à son accoutumée, soutient l'ambition de tout son talent, mais sans s'aveugler sur son caractère machinique, ni sur son impact improbable sur le devenir humain :

Je fournis une prose hebdomadaire à un organe du type pianola dont les rouleaux se percent à Rome mais qui se chante un peu partout dans ce que l'on appelle le Tiers-monde. Je parle de Lewis Carroll aux Bantous et de Michaux aux Mauritaniens.

Et il ajoute :

Je dirige une section intitulée Post-scriptum ; assez étrange pour tout accueillir : de Brigitte Bardot à Raymond Lulle. Mais déjà la profession me lasse et la juste démangeaison des nomades m'incite à changer de posture¹⁷.

« Posture », le mot est bien là, entre histrionisme et arts martiaux. En fait, c'est peut-être l'espérance qui fait un peu plus défaut que par le

15. Société générale de presse, *Curriculum Vitae* de G. Henein.

16. Lettre de G. Henein à B. Péret, mai 1942.

17. Carnets (1940/1973) – *L'Esprit frappeur*, L'atelier du Possible, éd. Encre, 1980, p. 172. Fragment de correspondance.

passé. Mais il faut à présent définir à grands traits l'aire journalistique de Georges Henein. Au fond, il vise à rétablir dans ses droits un autre usage du journal, que ce soit pour l'écrivain ou pour le lecteur.

L'AIRES JOURNALISTIQUE DE GEORGES HENEIN

Le journalisme correspond au monde de l'activité, du mouvement et du bruit, du temps valorisé, opposé au « temps vierge » ; l'écriture journalistique paraît relever de ce qu'il écarte, à savoir une « orthopédie littéraire qui consiste à plier l'oeuvre à des finalités qui lui sont étrangères¹⁸ ». Le grand art sera de préserver la gratuité et l'autonomie de la littérature, et même du poétique, à l'intérieur d'un article de journal. Pour cela, il est aidé il est vrai par la forme brève du « billet », et par les rubriques singulières qu'il se voit offrir, à moins qu'il ne les dessine à son usage, comme « Ni poids ni mesure » dans *Jeune Afrique*. Cette dernière rubrique correspond toutefois à un espace assez vaste, au fond presque le calibre de certaines de ses nouvelles. Au sortir de la guerre, Henein regrette l'isolement nécessaire pour construire une oeuvre, et se réjouit en même temps d'avoir bien engagé celle-ci. Il dira de la littérature : « J'en ai fait au contraire ma seule île¹⁹. » Il évoque encore un « chez-soi » littéraire, nouvelle ou poème romancé. Le journalisme sera une niche écologique où poursuivre, en accord avec ses doutes, la pratique littéraire. La nouvelle, au sens du genre littéraire, n'est pas sans relation avec l'événement ; le genre se construit sur l'ambivalence même du sens de ce mot. Henein continuera à donner des nouvelles ambivalentes du monde, et de lui-même, à travers ses articles et ses chroniques. Concision et rapidité sont encore des éléments frappants chez l'écrivain : ils trouveront à s'employer dans sa carrière de journaliste. L'art de l'attaque (ou incipit), le mouvement animé et la chute, ces étapes requises dans une « nouvelle », ne sont pas absentes des articles écrits par Henein par la suite. Mieux, il insistera sur la parenté entre journalisme et fiction :

Il y a autant de raisons de dire que le journalisme est une prime à la réalité, que d'y voir la consécration du goût des hommes pour la fiction²⁰.

18. « L'Apport d'Albert Cossery », *Calligrammes*, Le Caire, 1956, p. 20-21.

19. Lettre à Henri Calet, 24 août 1945, *Grandes Largeurs*, n° 2-3, automne-hiver 1981, p. 72.

20. « L'envers du reportage », *La Bourse Égyptienne*, 2 juin 1960.

Selon Henein, une collusion existe à l'origine entre presse romanesque et journalisme d'information, qui explique ce qu'il y perçoit : un « parti pris de fantastique²¹ ». D'où le genre du « reportage » :

Le reportage est né, qui prend le réel en filature. Pourtant, ce genre nouveau témoigne d'un délire descriptif qui vient de loin. La transcription du vécu s'y effectue sur un plan quasi-alchimique où tout devient aventureux et insolite.

Cet article devrait être cité *in extenso*, tant il éclaire bien le plaisir fictionnel qu'un écrivain peut entretenir avec la lecture du journal, et accessoirement, la pratique d'écriture qui peut en découler pour un journaliste-écrivain. D'évidence, Henein s'est plu à sélectionner et à commenter pour ses lecteurs les aspects les plus insolites et incongrus de l'actualité des années 1950-1970. D'où le plaisir, proche de celui que l'on retire à la lecture d'un recueil de nouvelles, éprouvé à la lecture en série de ses divers articles dispersés entre une demi-douzaine de journaux et magazines.

Toutefois, l'auteur ne confond pas les genres, et reprend (comme l'ensemble des surréalistes) une hiérarchie fermée, avec prééminence de l'état poétique :

Je crois que l'état poétique est le plus élevé dans la hiérarchie de l'être²².

Henein se prononce sur l'avenir de la poésie sous la forme d'une brillante méditation. Paradoxe :

Par la vision et l'image, la poésie est transhumance ; par la parole, elle est fondement²³.

Les articles de journaux sont visionnaires et imagés dans le cas de Henein ; ils induisent une sortie de l'être et un déplacement. Dans le même temps, ils sont discours et articulation d'une parole qui se veut fondatrice, tout au moins source d'énergie, et base d'une entrée en résistance.

Enfin, le journal autorise une ouverture de l'esprit aux grandes questions de la connaissance, du savoir et du sens de la destinée humaine – tous éléments qui étaient des thèmes obsessionnels déclinés suivant la clé des essais, ou suivant celle des récits. La valeur de ses chroniques tient

21. *Ibidem*.

22. « L'Apport d'Albert Cossery », *op. cit.*, p. 22.

23. « Sur l'avenir de la poésie », *La Bourse Égyptienne*, 10 mars 1960.

à la profondeur des thèmes évoqués, qui autorisent un recul et une prise d'horizon. Le préambule écrit pour présenter Jacques Berque prend cette forme :

*Tout savoir est, par la force de notre arrogance naturelle, un savoir élargi, c'est-à-dire dévié ou dévoyé*²⁴.

Une simple note de lecture se fait ici l'écho de réflexions beaucoup plus abouties, qui essaient dans d'autres articles, ou cristallisent sous la forme de l'essai de haute volée, tels les *Deux Effigies*²⁵.

Et même lorsque l'article intervient à chaud, alors que l'Égypte bascule d'une étape de son histoire à une autre, il conserve du champ, une distance réflexive qui transcende tout ce que le journalisme pourrait avoir de superficiel :

*Une civilisation n'est pas complète si elle n'accorde quelque tendresse à ce qui peut faire sa damnation. La version laïque de la damnation s'appelle la révolte, et le moins qu'on puisse dire est que l'Occident en a poussé très loin et le goût et l'usage*²⁶.

Ce qui est frappant, outre une qualité anachronique du style (plus proche de Bossuet que de Camus), c'est la distance devant l'événement, comme s'il s'était absenté des convulsions de l'actualité, ou plutôt comme s'il dédaignait d'entrer dans la répétition compliquée du même. Il préfère dès lors s'en tenir à une sagesse, aux leçons du passé autant qu'à celles du présent. Voici un journaliste dont le regard reste tourné vers l'intérieur, ou vers l'histoire déjà écoulée. Toute l'atmosphère des textes réunis sous le titre *Le Seuil interdit*²⁷ est là, dans l'humour et dans la séparation. Lorsque Henein garde une finalité littéraire à l'esprit, la « portée métaphysique » et le caractère « initiatique » du récit sont sans doute accentués²⁸. Mais, que penser des troublantes coïncidences, aisément repérables au détour de tel ou tel article ? C'est une voix, ou une confiance, qui s'élève peu à peu des colonnes de caractères. La forme du « billet » ou la page attendue tel jour par les lecteurs accroît l'illusion d'une communication et d'une présence du journaliste. Voici quelques extraits

24. « Jacques Berque et l'Égypte », *Le Magazine littéraire*, n° 18, mai 1968, p. 42.

25. « Deux Effigies », *La Part du sable*, Le Caire, 1953.

26. « La Volonté de l'horizon », *La Bourse Égyptienne*, 19 février 1952.

27. Mercure de France, 1956.

28. D. Combe, *Le Conte égyptien de langue française, 1945-1990, Le Récit méditerranéen d'expression française (1945-1990)*, dir. G. Dotoli, Schema-Didier, 1997, p. 509.

d'articles dont la forme ne diffère guère d'une communication devant un public ; première phrase :

*Un certain type de fascisme a été, plus qu'autre chose, un effet de mâchoire*²⁹.

Ce type d'attaque, sur la base d'un rapprochement fulgurant, est-il si éloigné de la fulgurance de l'image surréaliste ? Tout se passe comme si Henein recyclait une poétique surréaliste, éprouvée et pratiquée, à des fins rhétoriques. Il connaît la nécessité d'une *captatio benevolentiae*, mais, loin d'ouvrir ses propos de façon lénifiante, il prend le taureau de la signification par les cornes. Puis, il déploie les sens dérivés de la formule, comme dans « La déviation » le thème du poing ou des mâchoires serrées, ou bien, dans « Pointure du cri », le thème du cri³⁰. La conclusion donne le titre, et le dernier accord d'une image posée en initiale du texte :

*Il faut beaucoup d'amoureux dans les jardins pour faire oublier l'existence des gens qui pensent avec les dents*³¹.

Autre exemple saisissant :

*Ce sera un moment de clarté où il faudra bien que se dénoue le poing du passé*³².

On pourrait rétorquer qu'il ne s'agit pas d'articles de journaux, mais de telles habitudes rhétoriques se retrouvent aussi bien dans les articles, les essais, les nouvelles ou les discours de l'auteur, qui ne laisse jamais son style pris en défaut. C'est pourquoi l'affirmation suivante a de quoi laisser perplexe : l'écriture de Henein serait une « pratique ambiguë [...] aussi distraite et insoucieuse de soi que profondément naturelle³³. »

PRINCIPES SUBVERSIFS ET PROFESSIONNALISME

Comment concilier l'ambition de la poésie et les nécessités du journalisme ? Notons que, si la poésie prend « figure désintéressée », elle se situe aussi « en marge et parfois au cœur de l'activité sociale³⁴. » Et l'auteur ne manquera pas d'écrire des poèmes paradoxaux, idéologiques

29. « Ceux qui pensent avec les dents », *Études Méditerranéennes*, n° 6, novembre 1959.

30. *Notes sur un pays inutile*, Le Tout sur le tout, 1982.

31. « Ceux qui pensent avec les dents », *op. cit.*

32. « Progrès et persécution », *Études méditerranéennes*, n° 8, nov. 1960.

33. Y. Bonnefoy, « G. Henein », *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977, p. 293.

34. « Conditions de la poésie (1) », n° 14, *Don Quichotte*, Le Caire, 8 mars 1940.

parfois (dans *Les Humbles*), ou plus atypiques encore, comme « La Victoire de Koritzza³⁵ » dont un refrain est : *Il Duce ha sempre ragione !* Loin de vouloir poétiser l'article de journal, Henein se place dans la position inverse, celle d'un poème infesté par l'actualité la plus noire, et où viennent s'insérer des noyaux virulents de réel. Partons de l'hypothèse suivant laquelle Henein a su subvertir l'article de journal afin d'y insérer les ferments du désintéressement, mais aussi une semence d'humour et de poésie. Pour cela, il fallait établir un rapport de complicité avec le lecteur, ménagé par la périodicité et le format, l'emplacement attendu, la signature recherchée. Le point extrême serait atteint avec le seul journal qu'il ne cite pas, l'hebdomadaire *Juin* :

Pendant quelques mois, nous eûmes charge d'une page de variétés dans l'un de ces hebdomadaires éphémères qui se produisaient à Paris en 1946. Nous glissions sans peine vers l'irrespect généralisé, et deux heures de conversation incongrue fournissaient plus de copie parlée - imprudente et querrelleuse - que le journal n'en pouvait absorber³⁶.

Les contributions en effet anonymes s'étagent entre « Petite monnaie des arts », et « À tout hasard », rubriques qui se diversifient et touchent à tous les domaines.

Le monde des lettres est leur domaine, mais aussi celui du journalisme, où ils sont entrés en voyageurs clandestins et anonymes :

On se demande parfois ce qui ne va pas dans le journalisme français. Il y a le marché noir du papier. Il y a la légèreté de conscience. Il y a le sectarisme. Il y a la camaraderie à toutes fins. On nous permettra d'ajouter : il y a encore un manque d'imagination qui donne une idée de l'infini³⁷.

Les « nouvelles en trois lignes » sont souvent décevantes, et la rubrique « Le Presse-citron », est proche de « L'Album de la Comtesse ».

Les informations générales sont données de façon neutre, mais le plus souvent, de façon ironique, voire mordante, ou au contraire, avec une légère buée poétique : « Il est grandement question d'un congrès surréaliste mondial qui se tiendrait en novembre ou janvier dans un château hanté en Écosse³⁸. »

35. *La Semaine Égyptienne*, Le Caire, avril 1941. Revue hebdomadaire, puis mensuelle.

36. « Henri Calet », *Grandes Largeurs* N° 1, *op. cit.*, p. 73.

37. *Juin*, n° 28, 27 août 1946.

38. *Juin*, n° 12, 7 mai 1946.

Où les deux compères réinventent le canular, et divulguent des informations fausses, notamment au sujet de l'ouverture d'un bar à la N.R.F, lequel n'ouvrira jamais : « Il a fallu se quitter. Ça a été encore un vendredi sec³⁹. »

Ils réinventent l'art de ne rien dire, et de ne rien écrire, comme « La marquise est sortie à cinq heures », mimant l'inanité du journalisme, du moins celui dont ils sont les témoins : « (dernière heure) Encore au Pam-Pam. M. de Gonzague-Truc et M. Benoist-Méchin se sont rencontrés devant une citronnade⁴⁰. »

Des informations sont données, notamment à propos de l'actualité surréaliste à Paris, mais c'est l'usage subversif du journal que nous voulions ici illustrer à travers la participation à *Juin*⁴¹.

Subversion ? Le terme est défini, et de quelle manière, par Henein lui-même, notamment : « Par la parole ou par le geste, la subversion tend à démentir une morale, à troubler un rite, à dérégler l'organisation sociale⁴². »

Cette pratique singulière du journalisme ne s'arrête pas avec l'hebdomadaire *Juin*. Le choix des titres et des sous-titres des articles écrits par la suite ne laisse pas de surprendre. « Là où les oiseaux chantent », « la fêlure », pour reprendre les titres d'articles parus dans *Le Progrès Égyptien*, avaient de quoi surprendre.

UN ART DE LA CONVERSATION À DISTANCE

Il est fort à parier que Henein a maintenu, en dépit d'un « hermétisme légitime⁴³ », tous les frais d'une conversation brillante, par article ou « billet » interposé. L'auteur déplore déjà les méfaits du matraquage médiatique qui commence, et notamment de la télévision comme substitut de la conversation :

Un langage qui devient neutre, c'est-à-dire qui ne traduit plus un seul sentiment personnel et qui se borne à former, avec peu de mots, une sorte

39. *Juin*, n° 11, 30 avril 1946.

40. *Juin*, n° 14, 21 mai 1946.

41. Nous nous appuyons sur les repérages de Nicolas Fargues dans la presse, notamment à propos de *Juin*. Voir *Incidences d'un parcours consenti (présentation de l'oeuvre de G. Henein de 1933 à 1973)*, mémoire de D.E.A, dir. M. Murat, Paris IV, juin 1995.

42. « Subversion », *Petite Encyclopédie politique*, Le Seuil, 1969, p. 273.

43. *Le Progrès Égyptien*, 25 janvier 1959.

*de comméragé, perpétuellement recommencé, – ce langage-là cesse d'être un moyen d'expression pour n'être plus que du bruit*⁴⁴.

Les articles de Henein, aux titres trompeurs, créent une note inattendue dans le concert informatif. Une voix de rupture s'élève qui se nourrit d'un refus permanent du consensus : « Seuls nous maintiennent le schisme et le désordre⁴⁵. » Ce discours, régulièrement repris d'un support à l'autre, n'est pas sans écho, même lorsqu'il est en exil, et qu'il traite de façon plus technique de la politique étrangère de l'Égypte, ou de l'actualité du monde : il devient une voix attendue, dans la distance⁴⁶.

Mieux, il institue la distance comme thème fonctionnel et tente de la mimer avec les moyens journalistiques qui lui sont impartis. En effet, il invente le paradoxe d'un « billet sous la cendre », véritable mise en abîme du genre qu'il pratique. Ce n'est pourtant pas le dernier (il y en aura encore dix au *Progrès Égyptien*). Le cadre fictionnel est un peu celui de la bouteille à la mer : le « billet » devient un vestige post-atomique, qui pose le problème de l'interprétation : *Ici s'arrête le billet dont l'interprétation est encore loin d'être convaincante*⁴⁷. De fait, la suite d'affirmations gnomiques qui composent le « billet » (mais qui sont un principe général de la pratique du journalisme par Henein), et articulée autour de la notion de *désexistence*, semble pousser à bout les principes invoqués de l'hermétisme nécessaire. Ce texte est le point suprême de l'illisibilité et de l'hermétique - allant jusqu'aux dernières extrémités du goût du paradoxe et de la formulation brillante. Il signe là une parodie, ou un aboutissement de sa pratique du journalisme. Il pose les principes de la *désexistence* du langage, *aussi alerte que si l'on s'en servait*.

UNIVERSITÉ PARIS XIII

44. « Adieu à la conversation », *Le Progrès Égyptien*, 30 juin 1957.

45. *Le Progrès Égyptien*, 29 décembre 1957. Henein ne dit pas autre chose dans certains récits, comme « Le Grand Schisme », *Notes sur un Pays Inutile*.

46. Daniel Lançon, « Georges Henein et Yves Bonnefoy : l'exemplarité d'une amitié », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 473 et 475.

47. « Le Billet sous la cendre », *Le Progrès Égyptien*, 14 septembre 1958.

« UNE FINE MAIN GANTÉE DE FEMME » : DENISE BELLON OU LE SURREALISME AU MIROIR DU PHOTO-REPORTAGE

Alain MASCAROU

« Pour qui sait mener à bien la barque photographique dans le remous presque incompréhensible des images, il y a la vie à rattraper¹ » : dans la ligne de mire ainsi fixée comme destin par André Breton s'inscrit le projet de Denise Bellon (1902-1999)². Pourtant, celui-ci ne relève pas au départ d'une vocation artistique. Certes, Denise Bellon a multiplié les signes de connivence avec le groupe surréaliste : à la demande d'André Breton, elle devait photographier le groupe au désert de Retz en 1960, après avoir rendu compte, déjà à l'instigation de Breton, des expositions surréalistes de 1938, 1947, 1959, puis de 1965. Toutefois l'ampleur de sa production – 22 000 négatifs de format carré Rolleiflex – interdit *a priori* de l'assimiler à une « œuvre », d'y repérer une unité de style, voire la marque d'un « auteur » (à moins de redéfinir ce terme). Cette difficulté est liée à une pratique professionnelle, celle du photo-reportage, qui exclut par ailleurs ces manipulations techniques auxquelles est assimilée la « photographie surréaliste » (rayogrammes, solarisation, brûlage, photomontage). De plus, Denise Bellon est déjà une photographe accomplie et publiée avant 1938, date de sa première « commande » surréaliste, et elle devra emprunter, après la guerre, d'autres chemins. Cependant, loin d'exclure le

1. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* [1928], Gallimard, Folio/Essais, 2002, p. 55.

2. La rencontre avec Breton dut intervenir vers 1927-1928, peut-être par l'intermédiaire de l'une des sœurs Maklès, amies d'enfance de Denise Bellon (Rose, qui épousa André Masson ; Sylvia, qui épousa Georges Bataille puis Jacques Lacan). Denise Bellon a commencé la photographie en 1933 avec Pierre Boucher et René Zuber ; elle intègre dès 1934 l'agence Alliance photo de Maria Eisner. Elle publie alors dans *Art et médecine*, *Arts et métiers graphiques*, *Coronet*, *Lilliput*, *Paris-Magazine*, *Plaisirs de France*, *La revue de la S.A.G.A.*, *Votre beauté* et *Vu*. Son activité, dont les débuts ont été marqués par deux brillants reportages en Albanie (1934) et en Finlande (1939), couvre une quarantaine d'années ; elle a été l'objet d'un film de Chris Marker et Yannick Bellon, *Le Souvenir d'un avenir* (2001, Arte). Le fonds photographique Denise Bellon est géré par Les Films de l'équinoxe. Une monographie vient de paraître : Éric Le Roy, *Denise Bellon*, éd. La Martinière. Notre reconnaissance va à Yannick Bellon et à Éric Le Roy pour leur précieuse contribution à cette recherche.

rapprochement entre le mouvement d'André Breton et l'un des avatars de « l'universel reportage », aggravé par la reproductibilité inhérente au médium photographique, le travail de Denise Bellon est l'un de ceux qui permettent un déchiffrement réciproque entre surréalisme et photographie et une reconnaissance inattendue du photo-journalisme.

Il semble aujourd'hui acquis que la photographie est le paradigme par excellence du surréalisme, comme la peinture l'était du futurisme, et la musique, du symbolisme. Pour Rosalind Krauss en effet, la formule de Breton selon laquelle « l'écriture automatique apparue à la fin du XIX^e siècle est une véritable photographie de la pensée³ » entraîne à « déloger [la photographie] de la place excentrée et marginale qu'elle occupe par rapport au surréalisme pour la mettre à une place absolument centrale⁴ ». Et c'est, d'après elle, à cette seule condition que serait perceptible l'unité stylistique du surréalisme. De façon plus étroite encore, Laurent Jenny lie le mouvement au médium photographique : selon lui, la pratique de l'écriture automatique, qui repose sur l'articulation « de la représentation invisible et de l'image révélée » relève du « processus photographique » tel qu'il se décompose en « temps optique (de saisie) et chimique (de révélation)⁵ ».

Non seulement Denise Bellon ne saurait encourir le reproche d'« avoir honte de faire des photographies qui aient l'air de photographies⁶ », mais c'est sa mise en exergue du photographique qui effectue une mise en miroir du surréalisme – par un dédoublement qui nous place au cœur de cette écriture – « où intériorité et extériorité se recroisent et s'arrachent l'une à l'autre “au point que la réalité apparaisse” le lieu d'une inscription latente, automatiquement inscrite⁷ ».

Il en va ainsi de l'autoportrait de 1934 : la ligne du corps, adossé au parapet, s'incline à 45° ; le point de vue en surplomb, et latéral, ne peut être obtenu qu'en photographie – comme la figuration de l'écart temporel implicite entre l'opérateur et son modèle : ce que matérialise le regard levé vers le déclencheur automatique, c'est le temps de pose ou, pour

3. André Breton, Max Ernst [1921], *Les Pas perdus, Œuvres Complètes*, éd. M. Bonnet, Pléiade, I, 1988, p. 245.

4. R. Krauss, « Photographie et surréalisme », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula, 1990, p. 110.

5. L. Jenny, *La Fin de l'intériorité*, PUF, 2002, pp. 144, 142.

6. Propos d'Alfred Stieglitz, cités par Vincent Lavoie in Man Ray, *Ce que je suis et autres textes*, Hoëbeke, « Arts et esthétique », 1998, p. 11.

7. L. Jenny, *op. cit.*, p. 149.

reprendre l'expression de Man Ray, la « conscience optique⁸ » de la photographie. Elle invite ici à une remontée vers l'instant d'armer l'objectif (la vision préalable), qui recroise le parcours inverse de l'attente mécanique de la prise de vue (et du développement futur). Emblème de l'activité photographique, cet autoportrait pourrait être légendé, en hommage à Saint-Pol Roux : « le photographe travaille » – manifeste d'autant plus audacieux que le sujet est une malicieuse élégante en tailleur, allongée les mains aux hanches. À l'intersection de l'écriture du monde (réduit ici presque à l'état latent, à quelques lignes) et de l'œil, pointe le regard de ces yeux grands ouverts, qui convoque l'instrument qui le capte, et retient le spectateur du cliché développé. Ce qu'il exhibe, c'est l'attention, comme plaisir, règle de vie, sens esthétique.

Ce croisé des écritures inclut celle de la main (ou du tableau) avec le portrait d'Yves Tanguy (1938). La présence, à l'angle inférieur, du sommet d'un projecteur braqué sur la partie gauche du coin d'atelier – un balcon –, accentuée, par le contraste artificiel ainsi voulu, l'effet de réel de l'angle opposé où se tiennent l'artiste et l'œuvre qui semble en cours, effet accru par le modelé des ombres et des valeurs. Ainsi est cadrée par cette partition de l'espace la fabrication même de l'image, explicitée encore par le regard du peintre vers l'opératrice. Le pinceau à la main, il pose près du chevalet sur lequel est tendue la toile – en fait achevée depuis deux ans. Par une inversion des effets de réel et de rêve, l'onirisme semble moins émaner ici de la « nature silencieuse » peinte que de celle qu'esquissent le filigrane interrompu de la ferronnerie du balcon et la silhouette fantomatique des plantes en pot disposées sur la terrasse. Ce cliché réalise moins le « projet de déconstruction » « où l'art est distancié et séparé de lui-même⁹ » auquel Rosalind Krauss réduit le discours propre à la photographie, qu'il ne capte le décroisement entre les pratiques, l'échange de regards entre le peintre et la photographe, leur attention réciproque grâce à la pose (une pause aussi) de la prise de vue. Et il indique ainsi une brèche dans l'argumentation par laquelle l'essayiste du *Photographique* refuse d'appliquer le discours de l'histoire de l'art à la photographie. L'on peut en effet transposer à celle-ci la proposition de Gérard Genette selon laquelle « le caractère intentionnel (et donc artistique, *stricto sensu*) d'un texte importe moins que son caractère esthétique », qui pourrait relever de « l'attentionnel¹⁰ ».

8. Man Ray, *op. cit.*, p. 14.

9. Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 219.

10. G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1990, pp.11-39. Pour la discussion des thèses de

Or celui-ci est à nouveau le vrai sujet du portrait du magicien Caroly (1939). L'illusionniste qui, la baguette levée, semble sommer l'effigie pharaonique de s'animer, apparaît comme un rappel solennel (et non dépourvu d'humour) de l'ère mythique où la photographie était censée capter les esprits, fussent-ils ceux des morts. De plus, le magicien, qui tel Yves Tanguy se prête de bonne grâce à sa mise à l'affiche, est campé devant un mur tapissé de réclames illustrées dont deux reproduisent la même attitude d'illusionniste le bras levé. Ce que l'iconographie duplique, met en abîme, c'est la geste « attentionnelle » de l'opérateur Caroly et de l'opératrice Denise Bellon – l'éclosion programmée d'une illusion, du prodige médiumnique et photographique, reproductible à volonté. La baguette dressée du magicien annonce des naissances d'autant plus imminentes et irrépessibles que le matériel, les scènes évoquées, l'univers de carton-pâte, la fonction même de l'illusionniste, semblent déjà relever d'un passé révolu. Elle est l'emblème d'une latence, de l'intervalle entre la vision (le « modèle intérieur ») et sa révélation.

Cette insistance sur les moyens propres à la photographie, et l'affinité ainsi perceptible entre ce langage et celui du surréalisme, assureraient la légitimité d'une inscription du travail de Denise Bellon dans les parages du mouvement – si besoin était. Les témoignages, d'André Breton (qui lui a dédié en particulier un exemplaire des *Vases communicants*¹¹) à Joë Bousquet, justifient amplement la part accordée, lors de l'exposition *Denise Bellon à Véro-Dodat*¹², aux reportages sur le groupe, ses acteurs et ses activités, part qui loin d'être anecdotique propose un projet de lecture (non le seul, bien sûr) pour la production entière. Le lieu d'exposition, la galerie Véro-Dodat et ses boutiques, l'un de ces passages parisiens hantés par les « passants considérables » que furent les surréalistes, mais aussi Walter Benjamin ou Kafka, se calque sur celui d'un discours critique, et décèle l'intelligence qu'a l'opératrice de ce jeu entre les espaces discursifs¹³ auquel le genre du photo-journalisme n'est pas étranger.

Rosalind Krauss, cf. J-M Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Gallimard, 1992, pp.368-375.

11. « Jeu de la vérité. Votre nom est le premier que j'inscris sur un exemplaire de ce livre, dites-moi pourquoi ? » [1932].

12. *Denise Bellon à Véro-Dodat*, exposition conçue par Yannick Bellon et Éric Le Roy, co-auteurs du catalogue édité par Les Films de l'équinoxe et le fonds photographique Denise Bellon, 2003.

13. Nous empruntons cette notion à Rosalind Krauss, « Les espaces discursifs de la photographie », *op. cit.* pp. 37-56. Dans cet essai, elle s'en prend à l'annexion de la photographie par le discours de l'histoire de l'art, et s'en tient à celui de l'archive.

Il en va ainsi de cette autre photo d'atelier (1938) où Marcel Duchamp découpe sa silhouette, mi-partie sur l'intervalle entre deux tableaux-échiquiers, mi-partie sur l'une des toiles. Par une sorte d'identification de l'artiste à son œuvre, Duchamp atteint à une présence quasi somnambulique du fait du lien entre un regard comme rentré (clos sur le « modèle intérieur ») et la sûreté de la main qui semble déplacer une pièce sur l'échiquier. L'objectif capte le passage de ce fluide. L'artiste absorbe la tension inscrite dans l'espace de jeu, qu'il fait coïncider avec celui de la photo. L'effet se trouve renforcé par la position de profil, qui insère le contour du visage dans la superficie de la toile, réduisant le modèle à son relief minimal. Cet aspect déconcertant, Marcel Duchamp lui-même l'inversera dans cet autoportrait (1959) qui incruste dans l'effigie de profil le bas d'un moulage. L'association onirique entre l'œil et la main (ici, et de plus belle, « le poète travaille », pour citer exactement cette fois Saint-Pol Roux) va de pair avec la contamination tout aussi paradoxale de l'espace représentant par l'espace représenté (l'œuvre peinte), sans que soit aboli entre eux un jeu auquel n'est pas étranger le bric-à-brac (marionnette balinaise, scie à main, poinçons) sur l'étagère-établi qui sert d'horizon à l'image.

À un stade intermédiaire entre le cliché d'atelier et l'installation des photos dans un lieu donné, intervient le reportage sur la manifestation surréaliste de 1938, réalisé, selon le vœu d'André Breton, avant l'ouverture de l'exposition, en guise d'archives du surréalisme. Il s'agit de la suite des passantes-mannequins d'Oscar Dominguez, Marcel Jean, Yves Tanguy, Sonia Mossé... Certes, l'effet de série (qui duplique celui des mannequins) intègre au niveau des clichés, s'ils sont disposés côte à côte, la surface plane d'exposition. Pour autant, alors que les rues désignées par les écriteaux disposés au-dessus des passantes se réduisent aux espaces intérieurs de la galerie des Beaux-Arts (rue du faubourg Saint-Honoré), l'angle de vue choisi par l'opératrice réintroduit l'illusion de la perspective. Du coup la présentation acquiert un contradictoire effet de réel, une « aura » inversée, dans la mesure où elle nimbe de mystère ces objets manufacturés – sans masquer pour autant, nous y reviendrons, et c'est l'enjeu même du travail, la fabrication du mystère.

C'est la duplicité de l'espace discursif ainsi conquise qui a inspiré à Yannick Bellon et Éric Le Roy la scénographie de l'exposition *Denise Bellon à Véro-Dodat*. Elle s'appuie en effet sur le dédoublement énonciatif auquel se prête le cliché (entre œuvre unique et série, art et document, performance et archive). Un tel double langage est perceptible dès l'enseigne de l'exposition, l'agrandissement de l'autoportrait de 1934, qui,

tendu en travers, d'une fenêtre à l'autre du passage, au-dessous de la verrière, accueillait le visiteur. Au « temps d'exposition » interne au cliché (durant lequel l'opératrice devient à son tour un personnage devant l'objectif), vient se greffer ainsi le « temps de l'exposition » fait des regards croisés du promeneur et de cette sirène des bords de Seine plongée dans « la clarté d'aquarium de la galerie¹⁴ », et offerte aux caprices des courants d'air qui s'infiltraient dans le passage. Hasard objectif ou non, cette double nature d'image privée (l'autoportrait d'une flâneuse sur le quai) et d'affiche publique (Denise Bellon exposée dans le passage Véro-Dodat), ce basculement d'une appropriation individuelle de l'espace au fléchage et aux hasards d'un parcours urbain se trouvent validés par l'imaginaire du lieu, caractérisé pour les surréalistes par l'illusion d'intimité procurée au cœur de l'espace public. Or ce double discours n'est pas insinué par une démarche esthétisante, qui viserait à la promotion commerciale. Il réaffirme certes le double statut d'archive de la production de Denise Bellon : archive individuelle (cette image, comme toutes celles présentées, équivalent à une page de journal), archive d'une époque de l'imaginaire urbain marquée par les déambulations du *Paysan de Paris* et autres « piétons », comme Léon-Paul Fargue. Mais il restitue cette archive à son inventivité, il renoue un regard à son aventure, la nôtre, à leur « qui-vive ?¹⁵ ».

Et le choix de l'autoportrait de 1934 est d'autant plus judicieux que, rétrospectivement, il semble intégrer l'espace plan habituel aux expositions (auquel ne sacrifie justement pas la présentation de Véro-Dodat). L'illusion de profondeur s'y réduit en effet à la diagonale de l'image qui coïncide avec l'axe du corps. Quant à l'accrochage, il révèle la disponibilité de l'« embrayeur » (ou ce qui ici fonctionne comme tel : la silhouette, le regard) – lequel serait par excellence l'« indice » du surréalisme, « où le signe reste vide jusqu'à ce qu'un référent le remplisse¹⁶ ».

14. Y. Bellon, *Denise Bellon à Véro-Dodat*, *op. cit.*, p. 4.

15. André Breton : « Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? » *Nadja*, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 743.

16. R. Krauss, *op. cit.*, p. 144 ; « indice » est emprunté à Pierce.



Denise Bellon, autoportrait, 1934, exposition
« Denise Bellon à Véro-Dodat », printemps 2003, © Anne Mouillon.

Ainsi la mise en espace du printemps 2003, qui distribuait les photographies de Denise Bellon selon la destination particulière des boutiques du passage qui les exposaient et, à un autre degré, la mise en page du catalogue qui multiplie les rapprochements inattendus ou complices, obéissent au même principe : susciter, par la grâce de cet hommage, les retrouvailles d'une enclave urbaine et d'une époque de l'art, l'une servant à l'autre de caution – sans qu'il s'agisse de rien d'autre que d'édifier des passerelles, mieux, de les laisser s'édifier par le seul pouvoir d'images ainsi mises en scène, par leur capacité d'auto-création, réactivée par la circonstance. Ainsi rejoint-on le questionnement surréaliste de la notion d'auteur : pour l'opérateur-illusionniste, « l'auteur est un autre » –

ainsi que le soutenait Man Ray¹⁷. Et l'on pourrait, pour paraphraser Breton à propos de Jean-Pierre Brisset¹⁸, dire de ce surréalisme « de réception » qu'il entre pour beaucoup dans le plaisir photographique du spectateur.

On ne saurait donc parler d'« objets mélancoliques¹⁹ » à propos des images du surréalisme captées par Denise Bellon. Celle-ci semble bien au contraire avoir eu pleinement conscience du privilège des photographes d'être « les médiums du temps, et de rien d'autre que du temps²⁰ ». C'est bien là l'essentiel de sa profession de foi :

Pourquoi ai-je choisi la photo ? C'est que son côté magique m'a toujours fascinée. Que l'on puisse, en appuyant sur un bouton, immobiliser le temps, cet éternel ennemi de l'homme, sa perpétuelle angoisse, enfin avoir le temps à notre merci... C'était un petit bout d'éternité, quoi !²¹

Si le photo-reportage semble céder à la nostalgie de l'instant présent, c'est porté par l'attrait puissant de renouvellement qu'induit la nostalgie, à l'encontre de toute mélancolie. Il est, de la sorte, un *Trompe-le-Temps*.

C'est par les moyens de la photographie que l'opératrice effectue ce glissement discursif qui, tout en rendant compte de l'œuvre surréaliste, s'en dégage, mais comme pour lui découvrir d'autres pouvoirs. Ainsi se justifie qu'une citation de Breton ait figuré en exergue d'une autre récente exposition de Denise Bellon : « Ce dut être une fine main gantée de femme/On aimerait s'en abriter pour regarder au loin²² ». Nous prendrons pour exemple le « Taxi pluvieux » (1938) de Salvador Dalí, qui répond aux canons surréalistes de la « Beauté convulsive », plus précisément la suspension du mouvement²³. D'un cliché à l'autre est visible le mouvement des escargots sur la paroi du fond de la berline et

17. Man Ray, *op. cit.*, pp. 9-11.

18. Cf. Ch. Graulle, *André Breton et l'humour noir. Une révolte supérieure de l'esprit*, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2000, p. 160-1. Voir notre compte rendu dans *L'Information littéraire* n° 4, oct-déc 2003.

19. L'expression sert de titre à l'un des essais de Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois, 1993.

20. Denis Roche, *Écrit sur l'image. La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, éd. de l'Étoile, 1982, p. 85.

21. Note publiée par Thomas Michael Gunther, catalogue de l'agence Alliance Photo, 1988.

22. Galerie Claude Otorolo, 2000. La citation est empruntée à l'« Ode à Charles Fourier » ; merci à Étienne-Alain Hubert pour cette précision.

23. Par ex. : « un train qui bondit sans cesse dans la gare de Lyon et dont je sais qu'il ne va jamais partir », André Breton, *Nadja, op. cit.*, p. 753.

sur le mannequin à la chevelure mouillée. L'élasticité du temps ainsi transposée visualise et la théorie esthétique de Breton et l'axiome rapporté par Denis Roche : « le temps de la photo n'est pas celui du Temps²⁴ » ; la force du cliché est de jouer sur ces deux tableaux. De même, il appartient au langage photographique d'être dans le même rapport avec le vivant (les escargots) et l'inerte (le mannequin). Et quand, dans une autre vue du même reportage de 1938 sur le « Taxi pluvieux », c'est Dali qui tient dans ses bras le mannequin, le même effet de nivellement contribue au trouble de l'image : le faux ravisseur (le personnage) semble envoûté par la vraie prédatrice (le mannequin), en un battement entre la copie et son modèle où vacille la référence. Dans une autre encore, Dali est sur le point d'ajuster un masque aux lunettes noires, entouré d'une fraise à bords dentelés, sur le « chauffeur » du taxi, mannequin enturbanné que coiffe d'une tête d'oiseau. Le geste suspendu est presque hiératique, tant le peintre est gagné par la même impassibilité que le mannequin dont il paraît céder au magnétisme du regard, alors que le masque, vu de face par le spectateur, frappe par son expressivité.

Un basculement plus décisif encore est indiqué par la prise de vue du mannequin d'André Masson, toujours dans l'exposition de 1938. Il s'agit d'une autre variante de ces dispositifs qui évoquent autant de « machines célibataires » – mais le mécanisme du Rolleiflex en déjoue le piège. Photographiée par Raoul Ubac, la tête engagée par Masson « à la fois possède et est dépossédée par les filets de l'espace²⁵ ». Simplement, le cadrage d'Ubac enserre la tête dans les rets de la cage dont on n'aperçoit pas les bords, et qui occupe ainsi toute la surface. Il adhère donc pleinement à l'interprétation surréaliste, à celle de la femme dévoratrice (une fleur à la bouche) et qu'emprisonne même l'ombre portée du tressage. L'angle de vue s'en tient à « l'inquiétante étrangeté » de l'assemblage, à ses nœuds de violence. Par une position différente de son objectif, et surtout par un choix différent du moment de la prise de vue, Denise Bellon se distancie du code de lecture repris par Ubac.

C'est que, comme dans tous les autres négatifs de la même série, elle consacre son reportage au « travail en cours » de l'exposition. Elle insère le montage, le repérage, les tâtonnements, alors qu'Ubac n'est intervenu qu'après l'ouverture, une fois l'installation placée sous le feu des lampes Mazda. Dans le cliché de Denise Bellon, un léger effet de perspective libère le bord inférieur de la cage ainsi que son angle gauche supérieur.

24. Denis Roche, *op. cit.*, p. 154.

25. Rosalind Krauss, « Corpus delicti », *op. cit.*, p. 182.

Du coup, c'est l'hétérogénéité fondatrice de la « Beauté convulsive » qui se trouve atténuée par le coup de pouce qui décentre le visage encagé, libère son regard. Avant le cloisonnement agressif de l'image d'Ubac l'opératrice préserve une détente, un desserrement de l'espace, le moment de son invention, comme si une palpitation pouvait être accordée à ces cils, à ce buste – comme si l'hétérogénéité inhérente à la photographie à la fois combattait celle de l'objet surréaliste et préservait à celui-ci un supplément de réel, et, grâce à son inachèvement, le douait d'une force de conviction nouvelle, celle de l'aspect provisoire de l'œuvre, comme fixée dans son essor. Sur l'un des clichés du « Taxi pluvieux », fait remarquer Éric Le Roy, l'un des escargots relève le défi du Rolleiflex : il s'élançait, et produit un bougé.

La faculté d'empathie de Denise Bellon, sa conscience aussi des impératifs du photo-reportage, font de bien de ses images autant de précipités du surréalisme. Elle saisit l'instant de la « saccade²⁶ », le moment où va se former la Merveille – cela, rappelons-le au sujet de l'exposition de 1938 comme des suivantes, selon le désir d'André Breton. Enfin c'est Joë Bousquet, un poète de la mouvance surréaliste, qui donnerait le plus superbe démenti aux soupçons réitérés de Susan Sontag qui ne craint pas d'asséner (en 1973) qu'« aujourd'hui tout existe pour aboutir à une photographie²⁷ ». On le sait, Denise Bellon a consacré deux reportages au reclus de Carcassonne²⁸ en 1946 et 1947. Il lui fit l'aveu d'une dépossession heureuse, grâce à la médiation de l'image argentine, révélation que rejoint son évocation d'« [une effigie] si parfaitement identique à l'homme qu'à la considérer il se change lui-même en une image ; et ainsi irréel, accède à une forme de vie entièrement extériorisée²⁹ ». À la fascination vaincue de la femme-mante répond celle de l'homme retranché. Par un effet de retour de la photographie sur son objet, Bousquet écrit pour Denise Bellon un texte autobiographique ; le portrait déclenche l'autoportrait : «...Je souhaitais d'écrire un reportage, mais j'ai cru vous parler et j'ai rédigé une espèce de testament dont l'aubaine ne reviendra sans doute jamais³⁰ ».

26. André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 753.

27. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 39, mais aussi p. 178 : « Aujourd'hui, tout art aspire à la condition de la photographie ».

28. Denise Bellon — Joë Bousquet, *Au Gîte du regard*, édition établie par René Piniès, « Cahiers Joë Bousquet et son Temps », Les Films de l'équinoxe — Fonds photographique Denise Bellon, 2003.

29. Cité par René Piniès dans sa présentation, *op. cit.*, p. 18.

30. Joë Bousquet, *id.*, p. 63.

Ce jaillissement d'écriture en témoigne, l'espace journalistique dans lequel l'opératrice inscrit son intervention la dégage de tout canon artistique. Du coup l'autonomie ainsi possible est une garantie d'intégrité au regard du surréalisme en particulier, qu'en échange elle défige. Par le jeu qu'elle maintient entre l'image et sa réalisation, le suspens du geste qu'elle fixe, elle dégage l'image de son emprise, et l'œuvre de son absolutisation. « Le regard ne s'empare pas des images, écrit Kafka, ce sont elles plutôt qui s'emparent de lui³¹ ». Dans la désacralisation artistique à laquelle, sans y toucher, Denise Bellon invite par ses battues iconoclastes, ses incursions vagabondes entre plaisir esthétique et avidité de témoigner, son « écriture indienne » célèbre le « vrac » du monde – pour reprendre deux formules à Denis Roche³² –, et libère le regard et l'objet par le foisonnement des images. Ce « gîte du regard » (Joë Bousquet), cet abri d' « une fine main gantée » (André Breton), c'est sans doute moins la hantise d'un repli vers le « modèle intérieur » qu'ils signifient, que l'aveu d'une reconnaissance éperdue envers des « yeux fertiles » entre tous.

*CENTRE DE RECHERCHE
SUR LE SURRÉALISME*

31. Kafka, cité par Roland Recht, *La Lettre de Humboldt*, « Détroits », Christian Bourgois, 1989, p. 152.

32. Denis Roche, *op. cit.*, pp.53, 156.

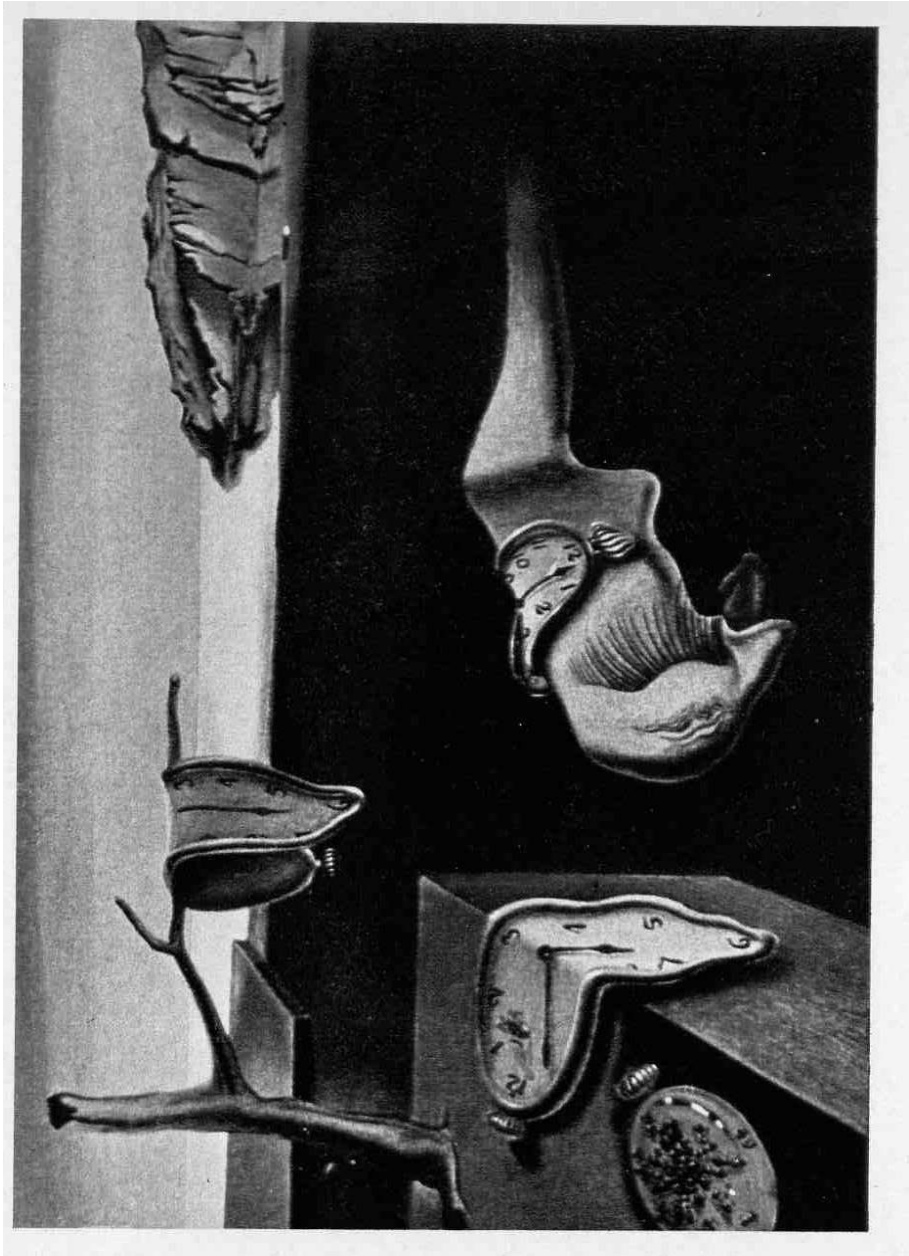
VARIÉTÉ

UNE MEMOIRE PERSISTANTE, hommage à Salvador Dali

Jean ARROUYE

Salvador Dali est né en 1904. C'est donc le centenaire de sa naissance. Anniversaire qui n'a guère suscité de célébrations en France. Pourtant avant d'adopter son rôle de clown grandiloquent et grotesque qui fit quelque peu oublier l'artiste, Salvador Dali avait été le plus inventif des peintres surréalistes et celui qui tira le parti le plus conséquent des thèses freudiennes sur l'inconscient qui eurent une si grande influence sur la conception des surréalistes de la nature et des fonctions de l'art. Salvador Dali se fit même théoricien, proposant une « méthode paranoïaque-critique » d'analyse des documents visuels dont la plus réjouissante et la plus éclairante application fut son étude de *L'Angélu*s de Millet. De son adhésion enthousiaste à une redéfinition de l'activité artistique naquirent d'étonnants tableaux à l'iconographie étrange comme *La Girafe en feu*, *Simulacre de la nuit* ou *La Persistance de la mémoire* que les histoires de l'art se contentent généralement de qualifier d'irrationnels, d'énigmatiques, voire de fantastiques, sans chercher outre. Pourtant chaque tableau de Dali, en raison même de sa bizarrerie apparente, suscite le désir de comprendre les raisons de l'invention des spectacles singuliers qu'il propose et de découvrir leur signification. Car le surréalisme n'a pas prôné l'insignifiance, le non-sens ni l'absurde ; il a modifié la façon de considérer et de concevoir le monde, y a trouvé de nouveaux sujets de réflexion et d'émerveillement, a découvert un autre niveau de signification aux événements de l'existence et a inventé un registre neuf d'images et de métaphores pour en rendre compte.

C'est pourquoi nous proposons l'interprétation d'un tableau de Salvador Dali, choisi parce que son titre *La Persistance de la mémoire* semble le prédestiner à servir à la commémoration de l'œuvre du peintre. C'est ce que les surréalistes appelaient un hasard objectif.



UNE PROTESTATION PERSISTANTE

Étrange tableau et tableau de l'étrange que cette *Persistence de la mémoire* de Salvador Dalí, où de rares objets d'aspect insolite sont disposés dans un paysage de bizarre configuration et dont, au premier abord, l'organisation chromatique et luministe impose au regard un parcours privilégié¹. En effet, alors que dans son ensemble le tableau est plutôt sombre avec quelques objets d'un bleu froid, aux coins inférieur gauche et supérieur droit il s'éclaire de tons chauds et dorés qui attirent le regard. Au premier plan c'est une montre de gousset, fermée et couchée sur le côté, de couleur ocre orangé ; sur son couvercle des fourmis se pressent et convergent vers son centre comme si elles y trouvaient aliment. La montre est ronde mais la perspective la fait paraître ovale : de sa forme ainsi orientée, prolongée du remontoir, elle semble désigner le coin opposé de la toile où de hautes falaises de calcaire, dorées par le soleil couchant, se mirent dans l'eau immobile d'une crique. Derrière elles un cap plus sombre s'avance dans la mer plate, d'un bleu laiteux, sous un ciel également bleu, quoique légèrement plus sombre, qui devient de plus en plus pâle avec l'éloignement et finalement s'emplit de l'or de la lumière ultime d'une journée finissante.

En deçà de ces lointains d'apparence vraisemblable (c'est un « paysage des environs de Port Lligat », a écrit Dalí²) tout le reste du paysage est irréaliste : d'une platitude absolue, à part une légère ondulation sur la droite, il s'exhausse par endroits en banquettes parallélépipédiques, formes géométriques que la nature ne saurait produire mais qui ne semblent pas non plus faites de main d'homme car leurs côtés verticaux sont de même coloris que le sol voisin. Sur la plus proche a d'ailleurs poussé un arbre, mort présentement ; la plus lointaine est sur son dessus de couleur bleue, semblable à la couleur de la mer voisine, ce qui pourrait laisser supposer que sa surface est d'eau : serait-ce alors un bassin rempli à ras bord ? On ne saurait dire. Or tout proche, est un objet arrondi, du même bleu ; en raison de sa forme et de celle de son ombre allongée, et par comparaison avec le bloc de pierre que l'on voit assez loin sur la droite, on pourrait penser que c'est un gros caillou ; mais sa couleur

1. Salvador Dalí, *La Persistence de la mémoire*, 1931 - 24 x 33 cm, New York – Museum of Modern Art.

2. Cité in Pascal Bonafoux, Christophe Valentin – *La Beauté comestible – À propos de Dalí et d'aliments*, éd. Plume 1998, p. 148.

intrigue, car elle est pour le moins inhabituelle pour de la roche, encore que l'on voit un gros rocher de même couleur effondré au pied de la falaise. Si le parallélépipède de surface bleue était un bassin rempli d'eau, faudrait-il imaginer plutôt une sorte d'énorme goutte d'eau ? On ne saurait trancher car tout ce paysage proche est évidemment un artefact, un paysage mental ou onirique plutôt que naturel et, comme le suggère son décrochement rectiligne du côté de la mer, une sorte de scène de théâtre conçue pour installer d'étranges objets et personnages.

Parmi ceux-ci ce sont d'abord les montres molles, aux cadrans irréaliment bleus, qui attirent l'attention ; elles sont de si grande dimension qu'on ne peut en imaginer ni l'origine, ni l'usage, ni comment elles ont pu parvenir en ce lieu ; on ne peut évidemment pas non plus saisir à première vue la raison pour laquelle elles se déforment et coulent comme une matière pâteuse. Toutefois non moins étrange, mais, de plus, inquiétant car innommable, est cet être qui, allongé au milieu du tableau, semble surgir du néant, sur la droite (où son arrière-train, s'affinant en queue de longueur inconnaissable, se perd dans l'ombre et se confond avec le sol), pour s'étaler platement comme s'il n'était qu'une peau vide de chair, puis, finalement, sur la gauche, acquérir du volume et se terminer en tête vaguement humaine, mais indéniablement monstrueuse avec son nez énorme d'où sort directement une longue langue épaisse. Ce monstre, apparemment dépourvu de membres, semble dormir ; on voit sa tête de profil, mais il est difficile de savoir ce qu'il faut considérer comme un œil fermé : d'une part, au-dessus du nez et approximativement proportionné avec lui, un double repli doublement circonflexe pourrait être interprété comme paupières closes, à cette étrangeté près que les sourcils seraient situés sous l'œil ; d'autre part, à hauteur de la narine, une série de très longs cils traverse toute la tête du personnage, ce qui semble impliquer que le long tracé transversal d'où ils partent est le bord d'une paupière baissée, et laisse à imaginer en conséquence un œil gigantesque qui, ouvert, mangerait, comme dit le langage, et comme peut le faire penser le désordre anatomique de ces traits mêlés, tout le visage de l'être étrange.

La présence de ce dormeur énigmatique n'est pas pour rien dans l'atmosphère onirique du tableau, que confortent les montres molles, les parties géométrisées du paysage (les unes et l'autre soumis à une même loi d'inversion de leurs caractères habituels : le mécanique prend des apparences organiques ; le naturel se configure en formes géométriques), les couleurs inhabituelles des objets (cadrans de montre et caillou bleu, visage gris...) et l'irréelle immobilité de la mer (elle dort aussi apparemment). Qui est ce dormeur ? Le fait qu'il porte sur le dos, comme

un bât, une montre pourrait laisser croire qu'il s'agit d'une variante, inventée par l'imaginaire Dali, de la représentation du vieillard Temps. Celui-ci en effet n'a pas besoin de veiller pour que son œuvre s'accomplisse et son double appareil visuel sur une tête plate comme celle des oiseaux (le temps vole, dit-on, et nous vole notre temps !), se justifierait : il lui permettrait de surveiller simultanément le passé et le présent, et même l'avenir, la paire d'yeux appropriée à la scrutation du plus lointain, passé et avenir, mis en perspective, l'énorme œil unique à l'observation du présent désordonné. Toutefois le titre du tableau, *La Persistance de la mémoire* pousse plutôt à voir dans cet être une figure de la mémoire. D'ailleurs la mémoire n'est-elle pas du temps incorporé ?

Si c'est donc là une représentation de la mémoire, celle-ci, bien que persistante, ne semble ni vigilante ni lucide. Assoupie, elle ne peut que perdre la notion du temps exact. Et s'il faut considérer les montres voisines comme ses attributs, le temps des événements dont elle se rappelle – sur chaque montre peut se lire l'heure d'un événement particulier – est un temps variable et ductile, ainsi qu'en atteste la déformation différente de chaque montre. C'est pour cela sans doute aussi que cette figure de la mémoire prend difficilement forme sous nos yeux, que, toute grise, elle ne s'arrache, ne se distingue que difficilement du sol sombre indifférencié qui semble territoire de l'oubli, et qu'elle ne prend quelque peu corps qu'au niveau de sa tête aux yeux clos. Ce que nous propose cette imagerie allégorique est l'image d'une mémoire endormie, et vraisemblablement rêveuse, qui table sur les rêves (dont Freud a appris aux surréalistes qu'ils puisent leur substance dans l'inconscient) pour maintenir quelque souvenir essentiel à l'équilibre existentiel du peintre.

Allégorique ou onirique, cela revient à peu près au même dans ce cas : tout comme les allégories, les rêves demandent à être déchiffrés, leur contenu à être élucidé, leur enseignement à être mis à jour. L'on pourrait se demander si le tableau est la transcription d'un rêve de Salvador Dali que, peintre, il fixerait par l'image, de même que ses amis surréalistes écrivains font le récit des leurs, ou s'il représente une situation symbolique de la persistance de la mémoire, imaginée par le peintre. Mais *au fond* peu importe que cette imagerie ait été donnée (trouvée au cours d'un rêve) ou inventée (trouvée par l'exercice d'une imagination insoucieuse des principes raisonnés de la vraisemblance) ; ce qui compte c'est qu'on puisse en découvrir les tenants et aboutissants.

Il n'est pas difficile de comprendre que les montres molles sont des figures de la persistance de la mémoire. Que le temps coule ou s'écoule

est un lieu commun du langage. Que par synecdoque ou déplacement, des instruments de mesure du temps se mettent aussi à s'écouler n'est donc pas surprenant, d'autant plus qu'il en est un, le sablier, qui par son fonctionnement – le sable y coule – et sa forme fluide, a depuis longtemps donné l'exemple en peinture de ces correspondances. L'invention iconographique de Salvador Dali ne doit peut-être sa célébrité qu'à la banalité imaginaire de cette transposition.

Évidemment l'écoulement des montres n'est pas de même nature que celui du temps. Il est limité, retenu par la matérialité de l'objet, contraint par la pesanteur qui impose le sens de la déformation des cadrans, alors qu'on n' imagine pas le temps de la mémoire se dilater selon une orientation préétablie (par contre cette contrainte donne force visuelle à ce que le langage nomme le poids des souvenirs). Mais cette viscosité de l'écoulement des montres molles, qui suggère un ralentissement possible du temps, devient image du désir de la possibilité imaginée, imaginairement vécue comme possible, d'échapper à l'inéluctable avancée de la durée, d'enrayer son incessante mise à distance des souvenirs. « La persistance de la mémoire » est alors d'autant plus efficacement illustrée que le temps paraît plus ralenti, que le mouvement des aiguilles des montres qui marquent son passage est plus difficile, empêché par la déformation des cadrans. L'image peinte des montres molles, l'arrêt sur image de leur glissando est aussi figure de l'arrêt du temps, de cet impossible, cependant imaginable, et imageable.

Mais quel sens donner à cet arrêt ? Celui d'une victoire ? qui assure la persistance de la mémoire ? ou bien celui d'une défaite ? qui serait l'entrée dans la mort ? Dans le tableau les éléments qui suggèrent la mort sont nombreux : l'arbre mort évidemment, mais aussi ces fourmis qui s'assemblent sur la montre la plus proche comme sur un cadavre, la mouche, habituée des charognes, posée sur la montre voisine, l'écoulement des montres qui fait penser à la déliquescence de cadavres, le corps couché et flasque de la mémoire aux yeux clos, qui pourraient l'être pour cause de mort, la lumière qui est celle d'une fin de journée et, sur la droite du tableau, l'avancée brune de l'ombre qui éteint la couleur du sol. *La Persistance de la mémoire* est une œuvre marquée par la hantise de la mort.

Toutefois cette inclination funèbre n'est pas le tout du tableau. « Pour l'imagination tout ce qui *coule* est de l'eau », déclare Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*³. Ces montres ont donc partie liée avec l'eau,

3. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti 1942,

d'autant plus que l'eau qui flue est le symbole ordinaire du temps qui passe. On pourrait penser alors que les montres coulent par raison de cette loi de l'imagination matérielle qu'énonce aussi Gaston Bachelard : « C'est la matière qui commande la forme » et d'ajouter : « le sein est arrondi parce qu'il est gonflé de lait⁴ ». Peut-être, de même, les montres de Dali sont-elles molles parce qu'elles contiennent du temps, c'est-à-dire métaphoriquement – ou analogiquement – de l'eau. Ce que confirmerait la couleur des cadrans, identique à celle de la mer, similitude plus essentielle qu'il ne paraît, ainsi que Bachelard encore permet de le comprendre :

Si maintenant nous poussons plus loin notre enquête dans l'inconscient, en examinant le problème dans le sens psychanalytique, nous devons dire que toute eau est un lait. Plus précisément, toute boisson heureuse est un lait maternel. Nous avons là l'exemple d'une explication à deux étages de l'imagination matérielle, à deux degrés successifs de profondeur inconsciente : d'abord tout liquide est une eau ; ensuite toute eau est un lait. Le rêve a une racine pivotante qui descend dans le grand inconscient simple de la vie infantine primitive⁵.

Or la surface de la mer peinte par Salvador Dali est laiteuse sur une grande partie. Ainsi l'association des montres molles à la mer, par la similitude de leur couleur et la correspondance profonde de l'eau et du lait, suscite dans la mémoire persistante le resurgissement du plus ancien des souvenirs, celui du sein maternel. Une confiance de Dali conforte indirectement, par déplacement, l'hypothèse de cette relation symbolique entre les montres molles et le lait : il a en effet raconté que, cherchant une « idée » pour son tableau en cours, il avait, après avoir mangé « un excellent camembert » été amené à « réfléchi[r] aux problèmes posés par le « super-mou » de ce fromage coulant » et « vu littéralement » apparaître les montres molles⁶. L'association de la remémoration de la mère nourricière à la contemplation de la mer élémentaire n'a rien que d'ordinaire, comme en témoigne, entre autres, la poésie de Swinburne, appelant la mer « mère plus chère que l'ardent désir de l'amour » (*mother more dear than love's own longings*) et parlant d'elle comme de la « mère

rééd. Livre de poche, s.d., p. 134.

4. *Ibid.*, p. 137.

5. *Ibid.*, p. 135.

6. Cité in Pascal Bonafoux, Christophe Valentin, *La Beauté comestible ; À propos de Dali et d'aliments*, op. cit.

qui/l'/a nourri » (*the sea my nursing mother*)⁷. L'évocation de la mère nourricière et protectrice, le spectacle de la mer lumineuse et paisible, viennent ainsi contrebalancer l'insinuation de la mort, le glissement vers l'obscur et l'informe qui se manifeste dans le reste du tableau.

Cette compensation symbolique se traduit par le contrepoint de la branche de l'arbre mort de laquelle pend, comme un linge suspendu gorgé d'eau, la montre molle dont l'écoulement est le plus accentué, puisque double, et du cap qui s'avance dans la mer en sens inverse, chacun paraissant faire signe à l'autre, et tous deux de longueur à peu près égale. Or le cap se reflète dans la mer calme ; cependant le reflet qui le redouble, tel qu'il paraît, ne laisse pas voir la partie supérieure de la falaise, érodée et comme déchirée par le temps. Le reflet est plus lisse que l'objet réel, ne porte plus la trace des blessures du temps. L'inversion du reflet devient ainsi le symbole d'une inversion rêvée du cours du temps, qui mène à la mort. La mer qui contient ce reflet en son sein est donc une mère consolatrice, mère protectrice fantasmée qui conserverait intact l'être dans ses eaux originelles. C'est aussi ce que fait la mémoire. Sans doute, est-ce pour cela que la figure de la mémoire persistante a dans son apparence quelque chose du fœtus.

« Pour chacun de nous la nature n'est qu'un prolongement de notre narcissisme primitif qui, au début annexa la mère nourricière et enveloppante », écrit Marie Bonaparte⁸. Cette remarque semble élucider la signification du paysage naturel dans le tableau de Salvador Dali. Le narcissisme consiste à changer d'apparence pour accéder à l'éternité (les fleurs renaissent à chaque printemps). C'est de ce rêve d'échapper à la durée destructrice que parle *La Persistance de la mémoire*. Les montres, jaune-orange et bleues, sont de mêmes tons que le paysage marin et maternel, primordial et intemporel. La première est tendue vers ce paysage purifié ; les autres ne se déforment et ne se replient sur elles-mêmes peut-être que pour que les heures qu'elles portent sur leur cadran se recouvrent, pour que, selon le vœu de Gérard de Nerval dans *Artémis*, quand « La Treizième revient... Ce [soit] encore la première⁹ ».

Finalement le tableau de Salvador Dali peut se lire de deux façons opposées, selon la direction de chacune des diagonales.

D'abord, conformément à la sollicitation des parties lumineuses, selon le parcours du regard qui fait aller de la montre fermée, qui semble

7. Cité in Gaston Bachelard, *op. cit.*, notre traduction.

8. Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, PUF, 1952.

9. Gérard de Nerval, « Artémis », *Les Chimères*.

vouloir enfermer le temps, aux falaises reflétées dans une mer qui est tout le contraire de « la mer, la mer toujours recommencée » de Paul Valéry¹⁰, soumise au temps et aperçue d'un cimetière. C'est le parcours du désir de vaincre le temps, du rêve d'y parvenir, du fantasme consolateur de la persistance d'une mémoire qui serait non seulement la faculté de retrouver le passé, mais aussi celle de remonter aux origines, de parvenir à retrouver le temps d'avant sa venue au monde.

Ensuite, en allant du coin inférieur droit où l'ombre s'épaissit à l'arbre sur la branche duquel est suspendue une montre qui est comme l'étendard de la mort et, au-delà, à ce parallépipède à la surface bleue qui, s'il est bassin, contient une eau sans profondeur qui ne saurait, elle, retenir aucun reflet ou souvenir de quelque fragment de paysage ou d'existence que ce soit, et qui n'est que le miroir du ciel indifférent. Sur ce parcours l'ombre (l'oubli) gagne et touche déjà les montres molles, dont on note alors que si leurs cadrans renvoient par leur couleur à la mer inerte, l'ondulation de leurs contours évoque celle des vagues venant mourir sur la grève. C'est le parcours de la tristesse, de la platitude accablante, de la défaite de la mémoire (le personnage allégorisé) qui ne cesse de tenter de faire barrage à l'avancée du temps mortifère, se couchant en travers du parcours de l'ombre, sans pouvoir y parvenir : terrassée, elle est étreinte par une montre dont l'écoulement l'enveloppe en partie. Au cadran de cette montre, il est possible de constater qu'elle marque une heure exacte, sans qu'on puisse savoir laquelle. Il y a fort à parier que c'est celle qu'Apollinaire dans son calligramme de *La Cravate et la montre*¹¹ a nommé « l'infini redressé par un fou de philosophe », qui, se marque par un chiffre qui, comme le paysage de bord de mer, se redouble, ou plutôt, dans son cas, se dédouble, en signe réitéré du néant.

Salvador Dalí ne saurait mieux signifier que, s'il persiste dans sa protestation contre l'horreur d'une condition qui fait qu'on ne vient au monde que pour devoir le quitter, il le fait sans illusion. Mais non pas sans ironie.

UNIVERSITÉ DE PROVENCE

10. Paul Valéry, *Le cimetière marin*, NRF, 1920.

11. Guillaume Apollinaire, « La cravate et la montre », *Calligrammes*, Le Mercure de France, 1918.

BRETON CARESSE LES OURS BLANCS¹ : DU SURREALISME, DU DÉSIR ET DES NUAGES

Georgiana M. M. COLVILE

– Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
– J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !
Charles Baudelaire²

...regarder de la terre un nuage est la meilleure façon d'interroger son propre désir. André Breton³.

Lors d'un récent symposium à Londres, dans le cadre de l'exposition « Surrealism, Desire Unbound » [Le surréalisme ou le désir illimité], à la Tate Modern ⁴, les participants avaient pour mission d'analyser une citation tirée de *L'Amour fou* d'André Breton (1937, p. 101), fragment de la phrase suivante :

Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître, où puis-je être mieux pour l'adorer qu'à l'intérieur du nuage ? (Je souligne).

Le sujet de l'exposition étant le surréalisme en tant que glorification du désir, les organisateurs ne se sont intéressés qu'à la première partie de la phrase, « Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître... », or la deuxième partie, «... où puis-je être mieux pour l'adorer qu'à l'intérieur du nuage », s'avère tout aussi importante dans le contexte et m'a paru digne d'attention. D'autant plus,

1. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, p. 102 : « Je te désire. Je ne désire que toi. Je caresse les ours blancs sans parvenir jusqu'à toi. ». Ref. : AF.

2. Charles Baudelaire, « L'Étranger », *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Gallimard, 1973, p. 23. Breton cite ce passage dans *L'Amour fou*, p. 98.

3. André Breton, *L'Amour fou*, p. 98.

4. Desire Unbound ? [Désir sans limites], symposium du 3 novembre 2001, organisé par Andrew Brighton, autour de l'exposition *Surrealism, Desire Unbound* [Le Surréalisme ou le désir sans limites], organisée par Jennifer Mundy (Oct.2001-Jan.2002).

que dans le vaste corpus d'art plastique surréaliste, les nuages occupent une place de choix et participent souvent à l'expression de l'amour et de l'érotisme. À titre d'exemple, Lee Miller intitula une photographie « Turbulent Clouds at Niagara Falls-Honeymoon 1934 »⁵ (ill. 1) et l'un des tableaux les plus frappants de l'exposition à la Tate était *Couple avec la tête dans les nuages* de Dalí (1936).



Figure 1. *Turbulent Clouds at Niagara Falls-Honeymoon*, Lee Miller, 1934

Comme *Nadja*, *Les Vases communicants* et *Arcane 17*, *L'Amour fou* constitue un amalgame de méditations philosophiques et esthétiques et d'un récit autobiographique, le tout émaillé d'images poétiques souvent insolites. Comme l'indique Mark Polizzotti, à l'exception du dernier chapitre,

5. « Nuages turbulents aux chutes du Niagara-lune de miel 1934 » (1934), il s'agit du premier mariage de la photographe avec l'Égyptien Aziz Eloui Bey, qu'elle épousa à New York le 19 juillet 1934.

il s'agit en fait d'une série d'articles déjà publiés regroupés sous le titre L'Amour fou. Construit autour de la rencontre et du mariage de Breton et de Jacqueline, L'Amour fou rassemble les articles de 1934 sur la « beauté convulsive » et les rencontres de hasard, le récit de la « nuit du tournesol » et les impressions – accentuées par la présence de Jacqueline – du voyage aux Canaries de 1935.⁶

Dès 1936, Claude Cahun avait célébré l'amour et la beauté du couple André Breton-Jacqueline Lamba par une photo lumineuse qui le démultiplie à l'infini⁷ (Figure 2). La théorie sur le désir est exposée dans le



cinquième chapitre de *L'Amour fou*, où Breton transpose son nouvel amour pour la jeune peintre Jacqueline Lamba en une série de descriptions poétiques et érotisées de la faune, de la flore et des paysages exotiques de Ténériffe, où elle l'avait accompagné à l'occasion d'une

6. Mark Polizzotti, *André Breton*, traduit de l'américain par Jean-François Sené, Gallimard, 1999, p. 493 [Revolution of the Mind/The Life of André Breton, New York : Farrar, Straus & Giroux, 1995].

7. Claude Cahun, *André et Jacqueline Breton*, c. 1936.

tournée de conférences. Marguerite Bonnet résume ainsi ce passage : « La nature entière devient un lit métaphorique⁸ ». Lors d'une promenade en montagne, les jeunes mariés se trouvent soudain « happés par un nuage » (p. 98), comme la partie supérieure du corps de la femme nue au tuba du tableau de Magritte *L'Inondation* (1931). La matière insaisissable des nuages crée le lien entre les contingences extérieures et le monologue intérieur du poète. Une longue méditation sur les nuages en découle, ponctuée de références intertextuelles à « L'Étranger » et au « Voyage » de Baudelaire, à *Hamlet* et à divers textes de Lautréamont, Freud, Léonard de Vinci et Max Ernst.

Selon Jean-Pierre Richard, le brouillard éloignerait le spectateur humain du monde alentour, devenu flou, et l'en rapprocherait simultanément par la voie de l'imaginaire⁹, conception antinomique qui pourrait aussi bien s'appliquer à l'analyse que fait Breton dans *L'Amour fou* de son propre désir sexuel et créatif, à la fois entravé et émoustillé par la nuée qui en voile l'objet. Une autre photo de Claude Cahun (1939), sans doute fascinée par la belle Jacqueline Lamba, qu'elle représente voilée d'ombres et de rayons de lumière, fait écho au désir du poète (Fig. 3).

Le nuage de *L'Amour fou* subit alors pour le poète une suite de métamorphoses, allant du célèbre mur décrépi de Léonard, à la buée qui



dérobe Jacqueline à André dans la salle de bains, aux ours blancs imaginaires qu'il caresse en tentant de la rejoindre, en passant par une pile de linge, un genêt couvert de fleurs blanches, des bancs de moules blanches et d'autres éléments d'un collage poétique, où signifiant et

8. Marguerite Bonnet, notice d'introduction à *L'Amour fou*, in André Breton, *Œuvres complètes* II, Gallimard, Pléiade, 1995, p. 1701.

9. Voir : Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1962.

signifié se confondent. La forme fragmentaire du texte imite celle, toujours changeante, mobile et éphémère du nuage et en adopte le pouvoir négatif d'obstruer notre champ de vision ainsi que le rôle plus positif qui consiste à amener la pluie et la fertilité¹⁰. Dans les rêves, les ours sont des symboles maternels associés aux déesses mères du monde préchrétien ou à la Vierge Marie au Moyen Âge¹¹, l'image bretonnienne des ours polaires faisant obstacle pourrait donc, consciemment ou pas, se référer à la grossesse de Jacqueline. À la même époque, Jacqueline Lamba s'était elle-même représentée enceinte dans un autoportrait intitulé *Les Heures*¹² (Fig. 4), sous la forme anamorphique d'une conque aux allures de nuage et de vulve. Plus tard, en 1947, Roland Penrose peindra *First View* [Première vision] (Fig. 5), portrait de Lee Miller enceinte de leur fils unique Antony et représentera le fœtus comme un petit nuage *in utero*.



Figure 4. *Les Heures*, J. Lamba, 1935



Figure 5, *First view*, Roland Penrose, 1947

La définition érotique du nuage par Jean Arp dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) : « Nuage. – « Les nuages se déshabillent – sur des tables charnues » »¹³, évoque l'étrange nuage de chair au centre du tableau de Dalí *Forces estivales ou Naissance de Vénus* (1927-1928, huile sur bois, 64 x 48 cm)¹⁴, certaines œuvres d'Arp lui-même (comme *Guirlande de*

10. Voir : Jacques de la Rocheterie, *La Symbologie des rêves*, Éditions Imago, 1986, p. 176.

11. *Ibid.*, p. 187-188.

12. Jacqueline Lamba, *Les Heures*, huile sur toile, 1935.

13. André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in André Breton, *Œuvres complètes* II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 825.

14. Reproduit dans le catalogue de l'exposition de la Tate Modern, *Surrealism Desire Unbound*, établi par Jennifer Mundy, 2001, p. 259. Titre anglais : « Little Cinders ».

boutons – 1930), de Picasso (*Étude de tête pour un monument* – 1929) ou, plus tard, les sculptures organiques de Dorothea Tanning (*Rainy Day Canapé* [Canapé pour un jour de pluie] – 1970).

Un autre nuage surréaliste bien plus inquiétant se manifeste dans la séquence d'ouverture du film de Buñuel et Dalí *Un Chien andalou* (1928). Une technique de montage alterné et parallèle relie une première séquence où Buñuel lui-même aiguisé un rasoir, puis l'utilise pour inciser l'œil d'une femme (en vérité d'une vache), à une deuxième séquence, où un nuage sombre passe devant la pleine lune en motion parallèle, créant ainsi l'illusion optique de la fendre en deux. Cette dernière image, comme celle de l'œil coupé, a pour effet d'intensifier la vision du spectateur tout en la troublant, l'invitant ainsi à tourner son regard vers l'intérieur et son inconscient pour y découvrir une dimension surréelle.

Dans le contexte du surréalisme, les représentations picturales et littéraires de nuages, qui se rapportent la plupart du temps aux femmes et au désir, sont légion. Xavière Gauthier décrit le tableau de Victor Brauner *La Ville* comme « peuplée de créatures nuageuses et aériennes dont les pieds ne foulent jamais le sol¹⁵ ». Elle fait également remarquer que les peintres surréalistes ont tendance à représenter les femmes sans visage, voilées ou les yeux bandés (*ibid.* p. 191). Ce sont souvent des « femmes 100/sans tête(s) », comme l'indique le titre à double sens du célèbre roman-collage de Max Ernst de 1929. Citons, par exemple, *Good Shooting* [Bien visé] (1939, huile sur toile)¹⁶, où Roland Penrose remplace la tête d'une figure féminine à moitié nue (il s'agit probablement de Lee Miller) par une formation hexagonale de nuages.

Dans un poème en prose de *Liberté grande* (1947), Julien Gracq évoque une vision érotique extraordinaire :

Un grand palais aux corridors nuageux [...] le palais voguait sur un entre-deux de planètes, un éther fécondé de béantes mamelles blanches, de cumulus de toiles, d'un maelström claquant de blancheurs, l'impudeur géante d'un lâcher de voile de mariée¹⁷.

Ici le langage poétique mime le chaos produit par la folie du désir, de sorte que les nuages envahissent les domaines de l'architecture, du mobilier, du corps féminin et de sa défloration. Selon Rosalind Krauss, ce qu'on pourrait nommer « l'effet nuage » dans la production des

15. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971, p. 184.

16. Reproduit in Antony Penrose, *Roland Penrose the Friendly Surrealist*, Munich, Londres, New York, Prestel, 2001, p. 105.

17. In Jean-Louis Bédouin, *La Poésie surréaliste*, Seghers, 1964, 70 : pp. 183-4.

photographes surréalistes, abolit la différence entre la technique et le contenu. Dans le cas de *La Nébuleuse* (1940, Fig. 6) de Raoul Ubac, exemple pertinent de sa méthode de « brûlage¹⁸ », Krauss suggère que :

Dans la pratique surréaliste de la photographie [...] la femme et la photographie deviennent des représentations de leur condition réciproque, en l'occurrence ambivalente, trouble et confuse (ibid. p. 95, ma traduction).

La définition de Krauss de la photographie surréaliste comme constituant un genre d'« amour fou », confirme la nécessité d'un voile, qui peut prendre la forme d'un nuage, pour perpétuer le désir, à la manière de l'« érotique-voilée » de Breton.



Figure 6, *La Nébuleuse*, Raoul Ubac, 1940 Figure 7, Sans titre, Dora Maar, 1933-1934

Dans le domaine de la photographie, le voile se crée au moyen de diverses techniques de gommage des formes, tels le « brûlage » d'Ubac, les rayographies ou la solarisation de Man Ray et de Lee Miller ; Claude Cahun utilisait à ces fins une variété de déguisements et d'accessoires-obstacles, tandis que Dora Maar se servait de différentes formes de truquage et de trompe-l'œil, comme pour son beau cliché sans titre de 1933-1934 (Fig. 7), qui représente l'émergence insolite d'une main d'un coquillage sur une plage, avec, à l'arrière-plan, un amoncellement de

18. Rosalind Krauss, « Corpus Delicti », in Rosalind Krauss et Jane Livingston, *L'Amour Fou — Photography and Surrealism*, New York, Abbeville Press, 1985, p. 65 : « La Nébuleuse fut créée par le "brûlage", processus consistant à attaquer l'émulsion du négatif... avec la chaleur d'un petit réchaud, dont le résultat fond, ondule et déforme le champ de la photo... ». Ma traduction.

nuages annonçant l'orage. La main, ouverte et effleurant le sable, ne semble se rattacher qu'au seul coquillage, avec lequel elle forme une figure fantastique, hermaphrodite et autonome à la manière d'un escargot : créature venue d'ailleurs, sexe détaché ou incarnation du désir.

Contrairement aux autres post-freudiens, Jacques Lacan avait tendance à définir le désir à partir de la tradition philosophique, en tant que recherche d'un absolu, au-delà du concept freudien plus concret de *Wünscherfüllung* ou accomplissement d'un souhait¹⁹. En termes lacaniens, le désir de l'homme (ou de la femme) c'est « le désir de l'Autre », ce qui signifie non seulement « désir d'un Autre, mais désir d'un autre désir, désir de faire reconnaître par l'Autre son propre désir ». Dans sa reformulation du complexe d'Œdipe, Lacan indique que l'enfant, à ce stade, finit par comprendre que son désir, à travers celui de la mère, « vise toujours un au-delà qui lui échappe²⁰ ». Selon Laplanche et Pontalis, le désir lacanien « naît de l'écart entre le besoin et la demande ; il est irréductible au besoin, car il n'est pas dans son principe relation à un objet réel, indépendant du sujet, mais au fantasme...²¹ ».

Pour Raymond Jean, la vision érotique du poète surréaliste (en l'occurrence de Paul Éluard) « est presque toujours saturée d'onirisme²² » et d'hallucinations, comme celle d'Yves Tanguy (*Au dehors*, 1929 et *Le Ruban de l'excès*, 1932) ou d'Oscar Dominguez (*Paysage cosmique*, 1938). À propos de *L'Amour Fou*, Guy Rosolato interprète le choix de structures contradictoires et irrationnelles par Breton en tant qu'ouverture sur « l'inconnu du désir²³ ». Lyotard se réfère de façon analogue à « l'espace vacant ouvert par le désir²⁴ », Lacan associe diverses figures du « rien » au besoin d'amour²⁵ et Rosolato cite à ce propos les *Écrits*²⁶ mi-cyniques, mi-romantiques de Picabia : « Moi je me déguise en homme pour n'être rien » et « La seule façon de trouver son absolu c'est de se tuer²⁷ ». Ce

19. Voir Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, 1997, article « Désir », pp. 213-216.

20. Voir Jacques Lacan, « La Direction de la cure », *Écrits* (1966) et Jean-Michel Palmier, *Lacan*, Éditions Universitaires, Collection Psychothèque, 1972, p. 100.

21. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., 1967, pp. 120-122, article « Désir ».

22. Raymond Jean, *Lectures du désir*, Seuil, Collection Points, 1977, p. 148.

23. Guy Rosolato, *Pour une Psychanalyse exploratrice dans la culture*, PUF, 1993, p. 139.

24. J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1974, p. 22.

25. J. M. Palmier, *op. cit.*, p. 95.

26. Francis Picabia, *Écrits I*, 1913-1928, Belfond, 1975 et *Écrits II*, 1921-1953, Belfond, 1978.

27. Rosolato, *op. cit.*, p. 130.

dernier éloge du suicide resurgira avec la toile effrayante de Frida Kahlo, *Le Suicide de Dorothy Hale* (1959). Bref, toute la quête des surréalistes d'un point sublime, ainsi que des états seconds et inconscients qui constituent la surréalité, mime le mécanisme du désir.

En peinture, en littérature, en photographie, dans les arts en général et dans la production pluridisciplinaire du surréalisme en particulier, les nuages figurent fréquemment parmi les principaux schèmes du désir. Leur rôle varie entre celui d'objet de désir (voir Roland Penrose : *Voir c'est croire*, 1937, Fig. 8), celui de symbole du désir, de médiateur (voir Roland Penrose : *Boat Bath* [Bateau-baignoire], 1937, Fig. 9), d'écran, d'accessoire ou de voile qui cache un absolu toujours fuyant. L'« extraordinaire étranger » qui n'aime que les nuages, imaginé par Baudelaire, renvoie bien entendu au poète poursuivant son propre désir insaisissable. Breton, lorsqu'il cite ce texte du *Spleen de Paris*, suggère que Baudelaire :

semble n'avoir multiplié les points de suspension [...] que pour que passent réellement sous les yeux les nuages, pour qu'ils apparaissent comme des points de suspension entre la terre et le ciel. C'est que regarder de la terre un nuage est la meilleure façon d'interroger son propre désir (L'Amour fou, p. 98).



Figure 8, *Seing is believing*,
Roland Penrose, 1937



Figure 9, *Boat Bath*, Roland Penrose, 1937

Entre ciel et terre, c'est-à-dire entre le surréel et le réel, les points de suspension, tels des nuages, abolissent les limites entre la forme et le contenu, entre l'énonciation et l'énoncé. La plupart des surréalistes et surtout Magritte (*Le Rêve d'Arnheim*, 1949 ou *La Bataille de l'Argonne*, 1959, à titre d'exemple), inversaient volontiers ou rendaient réversible la

position du ciel par rapport à celle de la terre ou de la mer. J'ai déjà relevé ce phénomène ailleurs, à propos d'œuvres de Desnos et de Malkine²⁸.

À présent, je voudrais examiner diverses théories concernant les nuages. Les définitions scientifiques, depuis la description d'Épicure datant du IV^e siècle qui a toujours cours, jusqu'aux fractales et à la théorie du chaos d'aujourd'hui, établissent l'aspect inaltérable des nuages quels qu'en soient la distance ou l'angle de vision. On serait tenté de déchiffrer certaines des paroles scientifiques d'Épicure en tant qu'expression du désir :

Les nuages pourraient se former à la fois comme résultat d'un épaisissement de l'atmosphère sous la pression des vents et comme résultat des emmêlements d'atomes qui s'étreignent et qui sont propices pour produire un tel effet, et comme résultat d'une accumulation d'émanations provenant et de la terre et de diverses masses d'eau etc.²⁹

Or, le nuage déjà mentionné de Buñuel et la photographie *Cotton Sacks* [sacs de coton] (c. 1939 – Fig. 10) de Lee Miller incarnent parfaitement le glissement perpétuel entre la métaphore et la météorologie qui caractérise la représentation iconographique des nuages.

Le livre d'Hubert Damisch, *Théorie du nuage* (1972)³⁰, demeure à ce jour l'analyse la plus approfondie du motif du nuage à travers l'histoire de la peinture et se réfère à une abondance de textes littéraires et critiques. Sans faire d'allusion directe au surréalisme, Damisch évoque la manière dont le mouvement de Breton suit la tradition de la représentation des nuages dans l'art occidental datant du Quattrocento, tout en la subvertissant... C'est dans ce sens que je voudrais à présent relever certains des arguments de Damisch à propos du désir (sacré à l'origine) et examiner l'influence de l'art des siècles précédents sur le surréalisme dans ce domaine.

Il commence par le Corrège (1489-1534), qui a enrichi la peinture italienne de nouvelles formes de sensibilité et de sensualité. Dans son univers de mouvement perpétuel, le nuage devient un signe conducteur

28. Voir : Georgiana M.M. Colvile, « Éros, Thanatos et Hypnos : *The Night of Loveless Nights* », à paraître in *Surrealism in the New Century, Celebrating Robert Desnos*, édition établie par Marie-Claire Barnet & Eric Robertson, Dublin, Philomel Productions, 2005.

29. The Epicurus Reader-Selected Writings and Testimonia, traduit et présenté par Brad Inwood et P. Gerson, Indianapolis & Cambridge : Hackett Publishing Co., 1994, p. 23. Ma traduction.

30. Hubert Damisch. *Théorie du nuage/pour une histoire de la peinture*, Éditions du Seuil, 1972. Référence « D. ».

ou la manifestation d'un dynamisme interne, fournissant ainsi « à la rêverie... un matériau incomparable » (Damisch : 29-33). Il sera aussi le signe d'une présence divine, qui en tant que tel annonce « la vision miraculeuse, l'ouverture sur l'espace divin » (34), traduite par le Corrège en images d'élévation, dont il ornera souvent les coupes de Parme. Plus tard, son cycle mythologique, plus ouvertement érotique, comprend les métamorphoses nébuleuses utilisées par Jupiter, afin de séduire des mortelles : il apparaît à Io sous la forme d'un nuage, à Danaé sous celle d'une nuée d'or et pour conquérir Lédä il revêt la blancheur duveteuse « d'un cygne aux ailes largement déployées » (D : 36-37 – on songera ici à Max Ernst, *On habille la Mariée*, 1940). Selon Damisch, ces représentations nébuleuses érigent Jupiter lui-même en objet de désir fantasmatique (38-40).

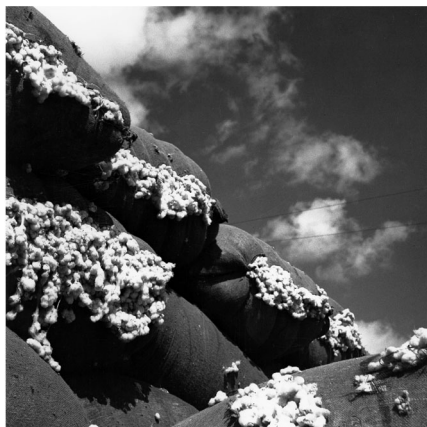


Figure 10, *Cotton sacks*, Lee Miller, 1939

Breton, dans *L'Amour fou*, lève les yeux pour contempler le massif phallique du Teide à Ténériffe, surplombant la vallée féminine de l'Oratava. Le nuage qui enveloppe ce paysage érotisé incite le poète à « adorer » le désir-même en tant que « présence divine » et lui inspire une rêverie où son environnement subit les métamorphoses déjà mentionnées, du flanc de montagne ennuagé en salle de bains embuée, des nuages en ours polaires, en linge, en fleurs blanches etc., le tout dans un mouvement d'élévation. Comme l'amour courtois du Moyen Âge et l'amour romantique, l'amour surréaliste garde une aura mystique. Pour Benjamin Péret, la femme « dégage le sacré comme elle appelle

l'amour³¹ » et Sarane Alexandrian indique que vers 1924 le groupe des jeunes surréalistes « commence à considérer l'amour comme une promesse du merveilleux³² », et que plus tard ils considéraient la dynamique du couple comme le désir d'une ascension commune (*ibid.* p. 247)³³, ce qui évoque l'expression « porter aux nues » (aux nuages et aux femmes dévêtues) et condense les registres du sacré et du sexuel. Aussi Benayoun fait-il remarquer que chez les surréalistes, « le langage de l'amour devient celui même de la religion : il n'y est plus question que de culte, d'adoration, d'extase et de communion³⁴ ».

Simone Kahn, la première épouse de Breton, décrit ainsi son mari en 1923 dans une lettre à sa cousine Denise Lévy : « Il est l'autel et l'unique dépositaire de ma Foi³⁵ » et elle se réfère à un moment privilégié de sa relation avec Max Morise en tant que : « Miracle... comme (opéré) par une Aphrodite chrétienne, spirituelle, qui donne l'amour...³⁶ ». Les exemples sont légion, dont les poèmes mystiques adressés par Desnos à Yvonne George, *La Magie noire* de Magritte (1933) ou le portrait-constellation *Les Surréalistes* de Valentine Hugo (1932-1948).

Lorsqu'il détermine le nuage selon le concept du Quattrocento, comme une

formation instable, sans contour mais aussi sans couleur définie... substance sans forme ni consistance où le peintre, comme déjà Léonard dans les taches d'un mur, imprime les emblèmes de son désir (D. p. 49)

Damisch se rapproche de Breton, qui, dans *L'Amour fou*, fait allusion à la reprise de la théorie de Léonard par les surréalistes

pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose... (AF 99),

31. Benjamin Péret, « Noyau de la comète », introduction à son *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, 1956, p. 72.

32. Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Éditions du Seuil, 1977, p. 214.

33. Voir aussi le tableau de Remedios Varo, *La Huida* [La Fuite], troisième volet d'un triptyque, 1962 (Fig. 11), huile s. aggloméré, 123 cm x 98 cm, où l'on voit un couple naviguant sur les nuages dans un bateau minuscule, en direction de sommets rocaillieux.

34. Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme*, Pauvert, 1965, p. 177 (chapitre VII, « Une religion de l'amour »).

35. Lettre du 16 juin 1923, in « Simone Breton, Denise Lévy, Max Morise Correspondances (1923) », présenté par Georgiana Colvile, *Pleine Marge* n° 35, juin 2002, p. 156.

36. *Ibid.*, p. 166, lettre du 14 novembre 1923. Simone attribue le rôle de « l'Aphrodite » à sa cousine Denise Lévy.

où le poète, l'artiste ou le savant puisse déchiffrer de nouvelles associations d'images et où le hasard objectif aura inscrit « tout ce que l'homme veut savoir... en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir* » (*ibid.* 99-100). Max Ernst avait déjà illustré un premier texte de Breton sur Léonard³⁷ et l'avait cité dans *Beyond Painting* [Au-delà de la peinture]³⁸, comme ayant influencé sa technique du « frottage », qu'il utilisa, par exemple, pour *Forêt et soleil* (1926) et pour *La Rone du soleil* (1936). Damish cite Pline et Ausone en tant que précurseurs littéraires de Léonard, en ce qui concerne leurs méditations respectives sur les nuages : dans son *Histoire naturelle* du I^{er} siècle de notre ère, Pline fait allusion à un ours parmi d'autres formes que l'œil humain projette sur les nébulosités du ciel (D. : 51-3), préfigurant les « ours blancs » de Breton, tandis qu'Ausone compare un de ses propres poèmes à « une nuée peinte sur un mur » (*ibid.* : 175-6). Ces ricochets de théories à travers le temps et l'espace soulignent l'interdisciplinarité en tant qu'aspect fondamental et de la Renaissance et du surréalisme.

Se référant au même poème d'Ausone, Érasme écrit : «... le nuage est chose trop immatérielle pour pouvoir être exprimée par des couleurs – un nuage peint est semblable à un rêve, c'est-à-dire à *rien*. » (D : 182) et le situe « à la jointure du visible et de l'invisible, du représentable et du non-représentable » (D : 181), définition qui, ainsi formulée par Damisch, ne manquera pas d'évoquer les antinomies surréalistes. Toujours sur ce mode antinomique, Damisch signale la représentation stylisée et colorée de nuages, « de petits strato-cumulus bleus et rouges » (D.p. 149) par exemple, qui servent d'écran entre la terre et les cieux, dans les mosaïques chrétiennes romaines du VI^e au IX^e siècles (D. : 148-9). Il est intéressant de voir réapparaître ces formes hautes en couleur contre un fond froid à la Chirico, dans le tableau de Man Ray *Soleil nocturne* (1943), où l'on aperçoit par terre, à l'avant-plan, un vêtement blanc froissé en forme de nuage, trace probable d'activité érotique. Pour le tableau « unheimlich » *La Fin du monde* (1948), Leonor Fini a composé un arrière-plan plus conventionnel de nuages rouges, embrasés par le coucher du soleil.

37. Comme l'indique Marguerite Bonnet dans les notes de la Pléiade (T. II, pp. 1 696-7), ce texte, « Le Château étoilé », est d'abord paru dans *Minotaure*, n° 8, juin 1936, puis en espagnol dans le journal argentin de Victoria Ocampo, *Sur*. En 1937, les Éditions Minotaure (Skira) ont imprimé 50 exemplaires de l'article, avec un frottage et plusieurs dessins de Max Ernst.

38. D'abord publié en français : « Au-delà de la peinture », *Cahiers d'Art*, numéro spécial sur Max Ernst (1937), ce texte est paru en anglais en 1948, chez George Wittenborn, Inc., New York. Voir *Surrealists on Art*, établi par Lucy Lippard, Englewood Cliffs, New Jersey, 1970, pp. 118-119.

Breton privilégie les images blanches dans *L'Amour fou*, tels les nuages ou les nuits blanches transformées en diamants par les couples passionnément amoureux (p. 102). Les poèmes d'amour à Jacqueline Lamba de *L'Air de l'eau* (1934)³⁹ évoquent une variété d'objets et de substances d'une blancheur sensuelle, dont des fleurs d'acacia, des papillons blancs (comme ceux du *Domino ailé* de Roland Penrose, 1937), une descente de lit en fourrure de loup blanc (Toyen représente un loup blanc dans *Au Château de Lacoste*, 1943), la neige⁴⁰, la robe brodée d'agneaux de la fée du sel, du velours blanc, du muguet, des hermines, le ventre blanc d'un écureuil etc. L'étude de Julien Gracq sur le noir dans l'œuvre de Breton pourrait en inspirer une autre sur sa prédilection pour l'autre non-couleur, celle des nuages : le blanc.

Le symbolisme du blanc s'avère très prolifique⁴¹ : cette couleur connote un idéal et on l'associe aux limites et aux rites de passage, au silence et au néant. Le blanc est aussi la couleur de l'innocence et de la pureté, or Breton et ses amis aimaient les « femmes-enfants ». La blancheur caractérise également l'aube et Breton a nommé sa fille Aube, à qui il s'adresse à la fin de *L'Amour fou*, ainsi que le crépuscule : la naissance et la mort, les deux portes de l'éros. Le surréaliste Tchèque Toyen utilisait le blanc pour exécuter certaines peintures délibérément floues ou nébuleuses, généralement à connotation érotique, comme *La dame blanche* (1957, huile s. toile, 150 x 50 cm), *La Dormeuse* (1937, huile s. toile, 150 x 50 cm) et *Frequently Strewn Sheets* [Draps souvent en désordre] (1959, huile s. toile, 38 x 78 cm), où la tête et la langue rose d'un renard argenté émergent d'un fouillis de fourrure blanche, de draps nébuleux qui s'enroulent autour d'un espace creux, sombre et utérin.

Damisch observe que certains peintres italiens comme Mantegna ou Piero di Cosimo utilisaient de faux nuages en coton comme toile de fond pour des personnages religieux ou pour servir de socle sous leurs pieds (D. : 183-184). Les figures féminines de Paul Delvaux foulent parfois aux pieds ou serrent contre elles des fragments de tissu, alors que les personnages ou objets emmaillottés des *Amants* de Magritte (1928) et de *L'Énigme d'Isidore Ducasse* de Man Ray (1920), préservent le mystère du désir.

39. Pléiade II, pp. 93-408.

40. Dans son « Portrait de Max Ernst » (1939), Leonora Carrington situe l'amoureux infidèle dans un paysage de neige et d'icebergs.

41. Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Bouquins, 1982. Trois pages y sont consacrées au blanc.

D'après un critique américain, Walter Friedländer, le Gréco, artiste étonnamment moderne au XVI^e siècle, élaborait des « [...] corps humains qui [...] vus à distance, flottent comme des traînées de nuages » (D. : 198). Cette confusion entre figures et nuages se produit également dans certaines œuvres de surréalistes tels Masson (*Femmes*, 1935), Dali (*Baigneuse*, 1928 ou *Méditation à la harpe*, 1932-1934) ou Remedios Varo (*La Huida*, (*La Fuite*) 1962 et *Rencontre*, 1959, Fig. 11) et comme nous l'avons déjà constaté, Dali, Magritte et Roland Penrose (*Nuit et Jour*, 1937, Fig. 12) substituent souvent des nuages ou des fragments de ciel à des parties du corps. L'inverse des visions de formes organiques ou corporelles imaginaires perçues dans les nuages se produit, lorsque Hans Bellmer donne l'aspect informe d'un nuage à une Unica Zürn ficelée et empaquetée⁴². Comme le blanc par rapport aux autres couleurs, les nuages peuvent constituer le point de départ ou d'arrivée dans le processus créatif d'une image, ou encore un entre-deux.



Figure 11, *La Fuite*, Remedios Varo, 1962



Figure 12, *Night and Day*, Roland Penrose, 1937

Breton associe le désir à la liberté, et la liberté des nuages en mouvement perpétuel de *L'Amour fou* sert de filtre à son propre désir. Comme Lacan l'a précisé, ce qui attirait avant tout les surréalistes chez Sade, « C'est la liberté de désirer qui est un facteur nouveau...⁴³ » et la lutte pour la liberté du désir (*ibid.*). En tant que lecteurs et spectateurs, nous sommes également libres de projeter notre désir sur l'écran de la

42. Voir Hans Bellmer, *Store in a Cool Place* [Garder au frais], 1958.

43. Voir Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard/Idées, 1971, p. 283.

poésie ou de l'art plastique des surréalistes. Le désir, que Breton dit adorer depuis l'intérieur d'un nuage dans *L'Amour fou*, doit inévitablement lui échapper, puis nous échapper : amour fou, amour flou, amour fuyant. Comme en post-scriptum à *L'Amour fou*, Jacqueline Lamba a peint une série de tableaux représentant des nuages entre 1960 et 1985, alors qu'elle n'était plus ni surréaliste, ni en situation de couple, ayant quitté Breton en 1942, puis son successeur David Hare en 1951 et que son désir principal était alors de peindre...

Pour conclure en aperture, j'aimerais mentionner l'ouvrage d'un universitaire anglais, Richard Hamblyn, *The Invention of Clouds* [L'invention des nuages]⁴⁴. Il y raconte comment un météorologue amateur britannique de l'époque romantique, Luke Howard (1772-1864), fut le premier à formuler un langage des nuages. Howard établit en 1802 une liste de sept sortes de nuages, qui fut augmentée et complétée par la suite sur le plan international en 1896, après sa mort ; cependant, comme l'indique Hamblyn : « [...] c'était bien vrai, on l'admettait officiellement : Luke Howard avait nommé les nuages pour tous les pays et tous les temps à venir. » (Hamblyn, p. 289) Howard avait découvert la mobilité et la mutabilité des nuages et sa théorie avait inspiré les grands poètes de son époque, comme Goethe et Shelley, ainsi que le peintre Constable et vers la fin du XIX^e siècle la photographie « se révéla essentielle dans la science des nuages » (*ibid.* p. 285). Ce rapport entre les sciences et les arts annonce l'influence qu'aurait la psychanalyse sur le surréalisme et l'approche actuelle à l'organisation d'expositions artistiques, comme celle, récente, du Musée d'Orsay sur « les Origines de l'art abstrait » (5 novembre 2003-22 février 2004), qui n'hésita pas à utiliser une langue et des exemples scientifiques pour expliquer l'évolution de la peinture, contrairement à Goethe, qui avait choisi des phénomènes scientifiques, dont les découvertes de Howard sur les nuages, en tant que sujets de plusieurs poèmes...

UNIVERSITÉ DE TOURS

44. Richard Hamblyn, *The Invention of Clouds*, New York, Farrar, Straus, & Giroux et Londres, Picador of Pan MacMillan Ltd, 2001, traduction française de Gérald Messadié, J. C. Lattès, 2003.

ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DANS L'ŒUVRE DE LEE MILLER

Jean-Claude MARCEAU

Pour un surréaliste conséquent, la pratique de l'art comme de l'écriture a pour dessein de changer la vie (Rimbaud) et de transformer le monde (Marx). La suspicion entretenue à l'endroit de l'activité journalistique s'entend dès lors comme cette défiance envers sa prétention à une objectivité impossible et sa sujétion non moins certaine aux impératifs économique et politique les plus immédiats. Comment préserver la force libératoire de l'écriture de son ravalement à n'être, malgré elle, qu'un instrument de plus dans l'asservissement généralisé des hommes aux idoles religieuses ou païennes ?

À ce débat intemporel sur les rapports de l'éthique et de l'esthétique, la vie et l'œuvre de Lee Miller apportent une réponse d'une singulière originalité qui, aujourd'hui encore, présente une valeur exemplaire pour toute réflexion sur le sujet. Top model dans les années vingt et trente, élève et compagne de Man Ray, amie d'Éluard et de Picasso, grande amoureuse, égérie des surréalistes, Lee Miller fut également photographe dès l'âge de 20 ans, puis reporter.

Tout son travail sur l'image nous révèle combien la photographie n'est pas simple décalque de la réalité, mais s'inscrit bien plutôt dans ce travail de déchiffrement d'un réel parfois insupportable, dévoilant et masquant tout à la fois l'horreur qu'il recèle en lui, nous laissant littéralement sans voix, comme en proie à l'angoisse de ce qui, en lui, se déchire et fait trou faute d'être symbolisé. Regard aiguisé d'une étonnante lucidité qui nous enseigne que l'essence de l'éthique se situe à mille lieues d'une observation scrupuleuse de prescriptions morales et nulle part ailleurs que dans une position résolue du sujet face à son désir, qui est ici désir de témoigner, au prix de cette exigeante éthique qui requiert toujours, comme le souligne Alain Badiou, « une forme inédite du courage¹ ».

Lee, dont la splendide nudité transgressait l'hypocrisie des conventions sociales de son temps, est précisément cette artiste dont l'œuvre affirme le

1. Alain Badiou, *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, Hatier, 1998.

caractère a-moral de l'éthique. Dans son Séminaire sur *Les non-dupes errent*, Jacques Lacan évoque comment le beau nous préserve de la mort, dont la question s'inscrit avec sa brutale vérité au cœur de tout questionnement radical sur l'éthique : « Pour l'avoir devant soi, pour avoir affaire à la mort, ça ne se passe qu'avec le beau où là ça fait touche. J'ai déjà démontré ça dans un temps, du temps où je faisais *L'Éthique de la psychanalyse*... ça fait touche en tant que ça glorifie le corps² ». Lee n'est pas dupe et son œuvre se soutient d'une éthique a-morale, comme si chez elle l'incessante errance du désir, gage de sa pérennité, venait la prémunir contre les errements des conduites humaines les plus ignominieuses, dont elle se fait témoin jusqu'à l'insoutenable dans son activité de photographe.

FANTASME ET CRÉATION DANS LE PARIS SURREALISTE

La photographie marqua Lee dès sa plus tendre enfance. C'était là, en effet, le passe-temps favori de son père Théodore, qui rencontra sa femme Florence à l'occasion de séances de pauses auxquelles elle avait accepté de se prêter pour des photographies de nu. Dans la maison familiale, Lee fréquenta très tôt la chambre noire installée par son père dans un étroit cagibi sous les escaliers. À l'âge de 7 ans, elle subit une agression sexuelle de la part d'un jeune fils d'un ami de la famille qui faisait son service dans la marine américaine et contracta une maladie vénérienne, dont le traitement fut particulièrement douloureux. Un tel traumatisme ne fit qu'exacerber son tempérament passionné et rebelle. À l'école elle se montrait réfractaire à toute autorité, et l'on dut maintes fois la changer d'établissement.

Lorsque, adolescente, elle venait passer quelques jours dans la maison familiale, elle se prêtait volontiers aux attentes de son père Théodore, adepte de la photographie stéréoscopique, qui nourrissait une secrète passion pour le nu. Pour lui, Lee n'hésita pas à poser un nombre incalculable de fois en chambre ou en extérieur, parfois en compagnie d'autres amies. Lee s'inscrit à l'*Art Students League*, pour s'initier aux décors de théâtre et à l'éclairage, fréquentant parallèlement des photographes professionnels, tout en commençant à poser pour des photographies de mode vestimentaire. Elle avait tout juste 22 ans lorsqu'elle frappa à la porte du studio de Man Ray à Paris, au cours de l'été 1929. Voici comment Lee rapporte leur première rencontre, qui eu lieu par hasard dans un café à côté de chez lui :

2. Jacques Lacan, *Les non-dupes errent*, Leçon du 12 mars 1974.

Il surgit comme par enchantement au sommet d'un escalier en colimaçon qui aboutissait à l'étage. Il ressemblait à un taureau, avec un torse extraordinaire, des sourcils très noirs et des cheveux bruns. Je lui dis sans détour que j'étais sa nouvelle élève. Il me répondit qu'il ne prenait pas d'élèves et que, de toute façon, il quittait Paris pour aller en vacances. – Je sais, lui dis-je, je viens avec vous. Et c'est ce que je fis. Nous vécûmes ensemble pendant trois années. On m'appelait madame Man Ray, car c'est ainsi qu'on fait les choses en France³.

L'engouement et la fougue qui animent Lee dans cette relation avec ce maître tant admiré partagent cette dimension de démesure qui anime le fantasme œdipien de séduction par le père présent tout aussi bien dans les séances de pause avec celui-ci quelques années auparavant, à ceci près toutefois que, dans ces deux cas, s'opère le renversement de la passivité en activité, puisqu'aussi bien c'est elle qui occupe la position de séductrice par une sorte d'effet d'identification à l'agresseur, qui ne manque pas d'évoquer la scène de viol qu'elle connut dans son enfance. Cette agression fortuite marque de toute son intensité ces épisodes de sa vie qui se répètent ici en portant la trace de cette blessure originelle. Et il est pour le moins surprenant de constater que sa collaboration fructueuse avec Man Ray, qui devait aboutir au développement de la technique de solarisation, est consécutive là encore au surgissement d'un évènement inattendu qui fait effraction dans le corps, si l'on en croit la façon dont Lee rapporte cette découverte :

Quelque chose rampa sur mon pied dans la chambre noire et je poussai un hurlement et allumai la lumière. Je n'ai jamais su de quoi il s'agissait, si c'était une souris ou autre chose. Je m'aperçus alors que la pellicule était complètement exposée. Là, dans le bac à développement, se trouvait une douzaine de négatifs de nus sur fond noir quasiment développés. Man Ray s'en saisit, les plongea dans le fixateur et les examina : les parties non exposées du négatif, à savoir l'arrière-plan noir, avaient été exposées par cette soudaine et violente lumière et entouraient parfaitement les bords du corps nu et blanc [...] Cette découverte accidentelle était on ne peut plus de mon fait, mais c'est Man qui sut la maîtriser pour qu'à chaque fois elle donne exactement les résultats qu'il souhaitait⁴.

3. Cit. in Antony Penrose, *Les Vies de Lee Miller*, Seuil, 1994, pp. 31-32.

4. *Id.*, *Ibid.*, pp. 36-37.

Une étroite osmose unit les deux artistes, comme Lee nous le rapporte : « J'ai aidé Man à réaliser beaucoup de photographies qui lui sont attribuées et en particulier le superbe nu *Primat de la matière sur la pensée* »⁵, ajoutant tout aussitôt : « Je ne sais pas si c'est moi qui les ai faites... mais cela n'a pas d'importance... une fois au travail, nous étions presque la même personne ». S'initiant à la photographie auprès de ce maître chevronné, c'est toutefois en sa qualité de mannequin que Lee fit tout d'abord les plus vives impressions, car force est de reconnaître que les portraits et les nus les plus frappants de Man Ray sont ceux qu'il fit d'elle.

En incarnant cette figure de l'érotisme féminin, Lee se montrait, du reste, beaucoup plus proche de la femme nouvellement libérée des années vingt que de celle éthérée proposée par Breton comme l'idéal surréaliste. Ayant accepté un petit rôle dans le film de Cocteau *Le Sang du poète*, ses dissensions avec les surréalistes ne firent d'ailleurs que s'accroître puisque ces derniers méprisaient le poète à la fois pour son homosexualité affichée et pour ses emprunts fréquents aux thèmes et aux images surréalistes. Dans le film de Cocteau, elle joue le rôle d'une statue de Vénus à la fois de marbre et de chair, indiquant au héros, un jeune poète, comment passer à travers un miroir pour atteindre un monde merveilleux et terrifiant où toute vraisemblance se trouve abolie et où ne règne plus que la vision du rêve. Le jeune poète assiste ainsi, à la façon d'un voyeur, à toute une série de scènes reproduisant des hallucinations dues à la drogue, tout en évoquant des œuvres de Sade, Dali, Ernst et Picasso. Revenu de ce monde inquiétant, le poète s'attaque à sa muse, brisant la statue avec la frénésie du désespoir, soulignant par là même, comme le fera Lacan, qu'« il n'y a pas d'autre mode d'entrée pour le sujet dans le réel que le fantasme »⁶.

PHOTOGRAPHE ET JOURNALISTE : L'ÉPOPÉE DE VOGUE

Avec la survenue de la guerre et de son cortège d'évènements tragiques, Lee déploya une énergie accrue, résolue qu'elle était à puiser dans ce fatum une nouvelle sollicitation artistique, comme pour le transmuier. Là encore, l'alchimie de la photographie allait se révéler opérante. Vivant à Londres au début des années quarante, elle se fit engager comme photographe par les studios de *Vogue*. Elle réalisa tout

5. Cité in Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Chêne, 1986, p. 39.

6. Jacques Lacan, « Compte rendu d'enseignement », *Ornicar* 29, 1984, p. 16.

d'abord d'innombrables photographies de mode et des photographies publicitaires. Les exemplaires de *Vogue* britannique – couramment appelé *Brogue* (chaussures de marche) –, présentent un étrange contraste avec la violence de l'époque. À peine y fait-on allusion à la guerre, tandis que les femmes du monde élégamment vêtues semblent tout ignorer des terreurs du blitz. La destruction des bureaux de *Vogue* à la fin de l'année 1940 est elle-même passée sous silence, sans doute en raison de l'attitude de l'équipe qui, avec un sang-froid typiquement britannique, refusa d'arrêter la production.

Lorsque les ateliers de stylisme de *Vogue* furent détruits par un bombardement, Lee fut néanmoins chargée d'aller photographier les ruines. Saisie alors par ce spectacle de la dévastation, et pour échapper à la monotonie de ses activités de commande, Lee utilisa le peu de temps libre que lui laissait son travail à se promener dans les rues de Londres pendant les bombardements et à prendre des photographies. Elle se mit à travailler à un livre, en collaboration avec deux confrères américains, *Grim glory* (*Amère victoire : images de la Grande-Bretagne sous les bombes*) qui devait montrer au grand public américain les souffrances endurées durant le blitz. Ces clichés de destructions expriment avant tout un sentiment de désolation, sans jamais céder à la complaisance pour le sensationnel ou à la morbidité obscène, source pour le lecteur-voyeur d'une jouissance inavouée. Ce parti pris éthique, tout à fait conforme à l'esprit du surréalisme, se trouve d'ailleurs fort clairement explicité dans la préface de l'ouvrage :

Voici des photos d'une nation en guerre. Ce sont des photos authentiques – des scènes de routine pour ceux d'entre nous qui ont rendu compte du supplice infligé à la Grande-Bretagne par le feu et les bombes. Les Anglais ont survécu au prix de leur vie, de leurs nerfs, de leurs vieux édifices. Ce petit livre vous offre un aperçu de leur combat. Tant bien que mal, chaque nuit, ils parviennent à vaincre leur peur et, chaque matin, à retourner à leur travail. Les photos ont été soigneusement sélectionnées. J'aurais pu vous montrer les tombes à ciel ouvert de Coventry – des corps brisés couverts d'une poussière brune, semblables à des poupées de chiffon lancées par une gamine en colère et dégagés par des mains attentives des décombres des maisons. Ce livre vous épargne les visions les plus macabres de ce que sont la vie et la mort en Grande-Bretagne aujourd'hui⁷...

7. In Antony Penrose, *op. cit.*, p. 106.

Par son regard poétique, Lee conférait à chaque image plusieurs niveaux d'interprétation. Ainsi *Remington Silent* est cette photo qui montre, au premier degré, une machine à écrire écrasée. Au second degré, il s'agit là d'un plaidoyer éloquent pour la culture assaillie par la guerre. Les prises de vues les plus simples révèlent ainsi une vérité qu'aucun autre moyen ne peut mettre en évidence. Il se dégage de ces images un profond sentiment de colère que, par son humour, Lee s'efforce toutefois d'exorciser, comme cette photo de mannequins nus en chapeaux haut-de-forme essayant de héler un taxi dans une rue déserte. Ce recueil connut un franc succès aux États-Unis et une photo retint en particulier l'attention de la presse internationale : *Revanche sur la Culture*, qui représente la beauté jetée à terre, la gorge tranchée par une barre de fer et la poitrine écrasée par une brique.

À la fin de l'année 1943, Lee fut officiellement accréditée comme correspondant de guerre auprès de l'armée américaine. Elle débarqua en Normandie quelques semaines après le jour J, avec la mission de faire pour *Vogue* un reportage sur le travail des infirmières. Lee saisit l'occasion pour relever un nouveau défi, ajouter à ses photos ses propres mots. Ses reportages n'ont rien du style épique de la propagande :

Les blessés n'étaient pas des « chevaliers aux armures étincelantes » mais des corps brisés, sales, débraillés, abasourdis. Ils arrivaient du poste de secours du bataillon, situé sur la ligne de front, avec des pansements de fortune hâtivement appliqués, des garrots, des bandages ensanglantés – certains à bout de force, inanimés⁸.

À cette période, une seule chose préoccupait l'esprit de Lee : rejoindre l'action pour témoigner. C'est ainsi qu'elle arriva à Paris le jour de la Libération, brossant le spectacle qui s'offrait à elle en des termes où la finesse de l'analyse sociologique ne le cède en rien à l'humour :

Il y avait partout dans les rues des filles éblouissantes, à bicyclette ou perchées sur les tourelles des chars. Habitée aux tenues utilitaires et austères d'Angleterre, j'étais surprise et fascinée par leurs silhouettes – amples jupes flottantes, tailles étroites... Les GI étaient suffoqués par cette ville parcourue de superbes pin-up virevoltantes, et ils pensèrent que les femmes de Paris étaient extravagantes, comme le prétendait la légende – puis finalement ils se rendirent à l'évidence : les femmes bien comme les débauchées, les femmes faciles comme les pudibondes, les innocentes comme les malfaisantes, toutes avaient délibérément organisé

8. *Id.*, *Ibid.*, p. 121.

leur style de vie et d'habillement pour se moquer des Boches, dont les femmes étaient inélégantes et sévères (on appelait les femmes de l'armée allemande les souris grises). Si les Allemands ou les représentants du gouvernement de Vichy se faisaient couper les cheveux, elles laissaient pousser les leurs. Lorsqu'on leur spécifiait de faire une jupe avec trois mètres de tissu, elles en dépensaient quinze. Économiser le matériel et la main-d'œuvre signifiait aider les Allemands, et c'était leur devoir de gaspiller plutôt que d'épargner⁹.

LEE, L'ANTIGONE DU SURRÉALISME

Après la libération de Paris, Lee suivit les troupes américaines en Allemagne. Puis ce fut l'horreur de la découverte des camps de concentration de Dachau et de Buchenwald, véritable cauchemar qui la hanta des années durant. La langue française est ainsi faite que si l'on parle d'une photo de Lee Miller, il est impossible de deviner s'il s'agit d'une photo représentant Lee Miller ou d'une photo prise par elle, comme si l'insolente beauté des nus de Man Ray, à qui elle servit de modèle, venait nous prémunir contre l'émotion suscitée par le spectacle plus qu'atroce de la libération des camps, dont elle fit le reportage. « Quoi, s'écrie Sylvain Roumette, c'est cette femme dont le nom est associé au luxe et à la volupté, dont l'image s'est monnayée en tant de nudités charmantes dans les années hédonistes de l'avant-guerre, c'est elle qui se trouve chargée de témoigner de l'horreur et de l'obscénité des charniers¹⁰ »

Écoutons plutôt, comme en écho, ce que nous dit Lacan dans son Séminaire *L'Éthique de la psychanalyse* : « La vraie barrière qui arrête le sujet devant le champ innommable du désir radical pour autant qu'il est le champ de la destruction absolue, de la destruction au-delà de la putréfaction, c'est à proprement parler le phénomène esthétique pour autant qu'il est identifiable à l'expérience du beau – le beau dans son rayonnement éclatant, ce beau dont on a dit qu'il est la splendeur du vrai. C'est évidemment parce que le vrai n'est pas bien joli à voir que le beau est, sinon la splendeur, tout au moins la couverture¹¹ ».

Ce rapprochement permet de souligner cette similarité qui unit Lee à la figure d'Antigone, dont l'éclat aveuglant et le pouvoir de fascination tiennent à ce qu'elle clame jusqu'à encourir sa propre mort, comme le

9. *Id., Ibid.*, pp. 129-130.

10. *Id., Ibid.*, p. 11.

11. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986, p. 256.

relève Lacan, qu' « il ne s'agit pas d'en finir avec celui qui est un homme comme avec un chien¹² ». L'acte d'Antigone est donc à entendre avant tout comme un appel à la Loi, non comme une célébration de la transgression. Face à la Real Politik de Créon, Antigone incarne cette éthique de la révolte pour faire valoir un autre ordre – plus radical – de légalité, qui s'y oppose comme une limite nécessaire. C'est la limite des lois non écrites qui, en opposition à la convention de la loi humaine, se fait au nom de la *diké* des Dieux.

La beauté que cultive Lee – dans la plastique, les images ou le style revêt ainsi un caractère plus éthique qu'esthétique. Il s'agit là, comme l'écrit Lacan dans son Séminaire *Le transfert*, de « la beauté, en tant qu'elle orne, ou plutôt, qu'elle a pour fonction de constituer le dernier barrage avant l'accès à la chose dernière, à la chose mortelle, en ce point où la méditation freudienne est venue faire son dernier aveu sous le terme de pulsion de mort¹³ ». Lee, d'ailleurs, l'a fort bien compris, dans un geste d'une superbe ironie. La célèbre photo de Dave Scherman qui la représente, à Munich, prenant son bain dans l'appartement privé d'Hitler qui vient d'être investi par les troupes américaines, souligne ironiquement cette identification de Lee Miller à Hitler pour mieux tourner en dérision les atrocités du régime nazi. Lee est assise dans la baignoire. Sur le bord se trouvent posés, d'un côté le portrait officiel d'Hitler, de l'autre une jolie Vénus à l'antique. C'est là, à n'en pas douter, une façon de réintroduire dans cet univers cette touche supplémentaire de beauté, de séduction et d'amour, qui fut celui de Lee.

Il y a donc tout cela à la fois dans cette photographie, la réalité de la guerre, les godillots pleins de boues, la dimension tragique et démoniaque de l'histoire avec Hitler, et la beauté tout hédoniste de la statue. Ce n'est pas une provocation dadaïste dont il s'agit ici. On pourrait s'attendre à une expression complice de gag, de canular. Or, pas du tout. Le visage pensif et légèrement mélancolique de Lee laisse bien plutôt transparaître la ferme résolution de quelqu'un qui vient de se confronter à une épreuve des plus tragique de l'existence. Lee Miller est cette Antigone du surréalisme qui maintient en éveil l'esprit de révolte pour ne point se résigner à l'ordre prosaïque du monde et affirmer, envers et contre tout, la beauté de la vie.

12. *Id.*, *Ibid.*, p. 325.

13. Jacques Lacan, *Le Transfert*, Seuil, 1991, p. 15.

LE CORPS RÉVOLTANT ET LA POÉTIQUE DU « SURCORPOREL »

Yun-Kyung CHO

Depuis le corps cruellement morcelé chez Lautréamont et le célèbre « soleil cou coupé » d'Apollinaire, les poètes et les peintres surréalistes mettent inlassablement en scène des bribes du corps humain¹. La question du corps, envahissante dans le surréalisme, a été assez négligée par la critique des œuvres des fondateurs, mais explorée plutôt dans celles des environs du groupe comme Artaud², Michaux³ et certaines femmes surréalistes auxquelles se sont intéressés des chercheurs pour la plupart anglophones⁴. Certaines études traitant partiellement ce sujet au cœur du surréalisme ont tendance à souligner l'érotisme, le désir, l'amour dans les images du corps, surtout féminin⁵. Certes, l'érotisme et la sexualité sont des sujets fondamentaux dans les œuvres surréalistes. Mais le corps mis en scène par les surréalistes n'a-t-il qu'un aspect sexuel ou érotique ?

Lorsqu'ils mettent en scène le corps des femmes, celui-ci n'est pas mis à distance, mais symbiotiquement lié au corps des artistes : il symbolise souvent un autre moi ou le paysage intérieur. Pour ce groupe, transformer le corps, c'est sans doute modifier et multiplier sa propre existence en relation avec l'autre, le monde, le temps, l'espace et l'art. En considérant le corps comme un excellent support de l'art, les surréalistes manifestent concrètement l'univers onirique, le surréel, l'inconscient par des images

1. Cet article présente les principaux résultats d'une thèse, *L'écriture du corps dans la poésie surréaliste (Éluard, Desnos, Péret) : vers le « surcorporel »*, soutenue à Paris III en février 2003.

2. Evelyne Grossman, *Artaud / Joyce, le corps et le texte*, Nathan, 1996 ; Michel Camus, *Antonin Artaud, une autre langue du corps*, Bordeaux, Opales, 1996

3. *Henri Michaux : corps et savoir*, textes réunis par Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1998 ; Anne Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Sanofi-Synthelabo, 1999.

4. Madeleine Cottenet-Hage, « The body subversive : corporeal imagery in Carrington, Prassinou and Mansour », *Dada Surrealism*, n° 18, 1990, p. 76-95 ; David Lomas, « Body Languages : Frida Kahlo and Medical Imagery », *The Body Imaged*, textes réunis par Kathleen Adler et Marcia Pointon, Cambridge Univ. Press, 1993, p. 5-19.

5. Voir, entre autres, Robert Benayoun, *Érotisme du surréalisme*, J.-J. Pauvert, [1965], 1978 ; Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971.

variables du corps. Médiatrices entre le moi et le monde, l'organique et l'inorganique, l'abstrait et le concret, ces images ne joueraient-elles pas alors un rôle central dans la résolution des antinomies, enjeu essentiel des théories surréalistes ? Autrement dit, le corps ne répondrait-il pas à ce que Breton désigne dans le *Second Manifeste* comme « un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement⁶ » ? Afin d'envisager de quelles multiples manières les corps surréalistes anéantissent toutes ces dichotomies, nous étudions les corps figurés par trois poètes surréalistes, Éluard, Desnos et Péret, qui sont, à nos yeux, les plus représentatifs pour la quête du corps surréaliste.

Éluard présente les diverses parties du corps plus régulièrement que les autres, en s'attachant à la fusion du corps féminin avec la nature. Desnos, véritable médium lors des multiples expériences surréalistes, prête plutôt attention à l'éclatement du corps vu de l'intérieur. Enfin Péret, esprit rebelle, souligne l'aspect grotesque et féerique du corps, en pointant les correspondances entre les perceptions sensorielles, parmi lesquelles les gustatives et plus largement les sensations provenant de la bouche sont toujours dominantes. L'analyse de la représentation du corps chez ces trois poètes semble devoir permettre de relever à la fois la communauté d'intérêts du groupe et la particularité de chaque poète. Par ailleurs, à l'instar des poètes, les peintres surréalistes expriment leur esthétique à travers des représentations variées du corps. Dès lors, le corps n'est-il pas également un point de rencontre entre peintres et poètes permettant d'analyser leur dialogue artistique ? Autrement dit, le corps n'est-il pas un lieu important de la fusion du verbal et du visuel ?

Les peintres soulignent d'une part l'aspect métamorphique du corps et d'autre part son lien avec la vision surréaliste. Selon le désir de chacun, le corps est privé d'une partie (par exemple, l'acéphale massonien), démesurément hypertrophié (le crâne phallique énormément rallongé dans plusieurs toiles de Dalí) ou hybridé avec divers éléments (les femmes-arbres chez Delvaux), ce qui brise le concept académique de l'harmonie du corps pour le remplacer par celui d'une euphonie disparate. Isolé du corps intégral, flottant dans un espace indéfini, le fragment d'anatomie jouit d'une totale indépendance. L'érotisme surréaliste rend le corps comestible, ce qui renverse les rapports entre mangeur et mangé, intérieur et extérieur, le corps et l'objet (le visage humain-nourriture dans

6. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 781.

Tu deviens ce que tu manges (1940) de Masson). En soulignant les aspects du corps souvent négligés, à savoir, le corps comme partie, altérité, intériorité et pulsion, les peintres les relient sans contradiction au corps comme intégrité, identité, extériorité et raison.

La corporisation⁷ est une technique particulièrement prisée des surréalistes pour l'union de choses disparates et pour la résolution des antinomies. Elle remet en cause les formes et les matières habituelles du corps : suite à la corporisation du végétal, de l'animal, de l'objet, le corps est doté de formes et de matières nouvelles pour manifester l'identité énigmatique et polyvalente des êtres.

Reflétant la vision surréaliste, le nu féminin est le modèle intérieur par excellence dont chacun fait un symbole particulier : la femme non vêtue souvent confrontée avec l'homme vêtu symbolise le retour à l'état primordial et la désintégration de la socialité conventionnelle (surtout chez Delvaux). A la fois dévoilé et voilé, le nu est bien sûr lié à « l'érotique voilée » surréaliste (le nu féminin maculé d'encre noire dans *Erotique-voilée* (1933) de Man Ray).

Envisagé comme un paysage, le corps n'a plus de frontières avec la nature, la maison ou le décor (*Ciel Postiche*⁸, photo de Brassai, associe deux détails du corps nu féminin, de manière que l'un figure le ciel et l'autre la terre). Le corps-paysage représente la vision multiple et simultanée des surréalistes qui englobe à la fois le dedans et le dehors, l'être et la nature, le réel et l'imaginaire. Comme le corps-paysage, l'œil, souvent mis en scène dans les toiles surréalistes, figure directement la vision surréaliste. A la vue habituelle, dirigée vers l'extérieur, se substitue la représentation de l'œil disséqué, des orbites vides et des yeux fermés. L'œil surréaliste, voué à une vision intérieure et nouvelle, ne voit pas mais donne à voir.

Ce polymorphisme du corps plastique s'intensifie dans les images des poètes, qui à la fois recourent celles des peintres et s'en éloignent. Chez Éluard, le corps symbolise la poétique de la relation, notamment sur les trois plans de l'amour, de la vie et de l'art. Dans la relation amoureuse, le corps féminin est comme un paysage cosmique à construire⁹ : envisagées

7. Par « corporisation » et « corporiser » nous entendons : « donner un corps (comme on dit donner une âme), ou plutôt donner une corporité à des êtres, des choses ou des phénomènes qui ne sont pas des organismes vivants ». (Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 2000, p. 900.) Le besoin de corporiser chez les surréalistes est semblable au « besoin d'animaliser » chez Lautréamont, selon l'expression de Bachelard, *Lautréamont*, Corti, 1965, p. 51.

8. *Minotaure*, n° 6, 1935, p. 5.

9. À propos du paysage, nous sommes redevables aux études de Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, vol. 15, n° 3, 1986, p. 211-217 ; « À

comme des éléments (l'eau, le feu, la terre, l'air), les parties du corps féminin jouent le rôle médiateur en reliant la partie au tout, le concret à l'abstrait, le sensuel au spirituel, le moi et le monde, le moi et l'autre. Ainsi le corps et le monde partagent-ils la même chair, comme dans la philosophie de Merleau-Ponty¹⁰. Le blason¹¹, écriture propre à parcourir ce paysage corporel, illustre la démarche poétique d'Éluard qui va du morcellement détaillé du corps à son unification avec le monde.

Sur le plan existentiel, le corps éluardien implique deux espaces de vie : l'espace privé et l'espace public. Le premier, que nous appelons aussi l'espace central, est représenté par le ventre, espace corporel superposé souvent en espace architectural comme la maison. C'est un espace d'emboîtement où s'échangent contenant et contenu, intérieur et extérieur, concentration et expansion. Il s'agit également d'un espace productif permettant la multiplication de l'être qui renverse les conditions ordinaires d'espace et de temps. Le second espace consiste en un espace réticulaire symbolisé par les réseaux routiers et sanguins qui s'interpénètrent librement dans l'imagination d'Éluard. Toutes les antinomies s'y unissent pour symboliser la relation fraternelle et ininterrompue entre les choses du monde et les humains. En définitive, ces deux espaces n'en font qu'un : l'espace privé s'ouvre toujours vers l'extérieur alors que l'espace public se superpose à l'espace intime, autrement dit à l'espace intérieur du corps : « Et les murs des maisons ont une peau commune / Et les routes toujours se croisent¹² ».

Le corps éluardien est au centre du va-et-vient des frontières entre les images et les textes : dans les recueils illustrés, les artistes et le poète mettent en scène à leur propre manière les multiples métamorphoses du corps humain et sa libre union avec la nature. Beaucoup d'illustrations effacent la frontière entre les règnes humain, animal et végétal. Pour exprimer l'intimité des trois, Chagall, Valentine Hugo et Picassoutilisent

la lumière de l'horizon », *Géographie et Cultures*, n° 14, 1995, p. 103-114 ; Michel Collot (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997.

10. Le phénoménologue se demande : « où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? » (Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1964, p. 152). L'ontologie de la chair souligne « son pouvoir d'expansion dans le monde » en luttant contre la « limitation illégitime du corps et [l']imposition artificielle de ses bords » (Jacques Garelli, *Artaud et la question du lieu*, Corti, 1982, p. 23.)

11. Le blason, qui désigna à l'origine les armoiries, fut à la mode en tant que genre poétique durant la première moitié du XVI^e siècle. Éluard réinterprète cette technique de louer une certaine partie du corps féminin dans plusieurs poèmes comme le « grand voyage ». (Paul Éluard, *Œuvres complètes*, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 337-8.)

12. « La mort l'amour la vie », *Le Phénix*, *ibid.*, p. 442.

le même procédé : du seul et même trait, ils dessinent à la fois le corps d'une femme, celui d'un animal et le contour de végétaux. De son côté, Éluard commence son poème « À Marc Chagall » : « Âne ou vache coq ou cheval » pour faire jouer à la conjonction « ou » le même rôle que le trait sans frontière ou de multi-usage chez les peintres. Les artistes et le poète s'unissent ainsi pour rester libres. En tant qu'illustrations écrites, certains mots et certaines phrases d'Éluard dérivent de quelques images plastiques ou photographiques, mais c'est tout ce qu'ils leur doivent. Les poèmes déploient ensuite leur propre imagination, libre des sources initiales. Réciproquement, en tant que poèmes peints, les illustrations des peintres sont inspirées par les textes poétiques, mais gardent leur propre liberté.

Contrairement au corps harmonieux et unificateur chez Éluard, le corps chez Desnos est toujours en danger, autrement dit, transpercé, écorché, éventré, dépecé ou même mort. N'exprime-t-il pas ainsi un refus de la représentation du corps ? Mais cet apparent refus est-il un vrai refus ?

En effet, par des images de morcellement et de blessure du corps, Desnos manifeste le désir, d'une part, de pénétrer jusqu'au fond de l'être, et, d'autre part, de révéler le mystère du paysage intérieur du corps¹³ – mystère enfoui qui appelle l'effraction. Ainsi, dans « P'Oasis¹⁴ », le poète, à la fois spectateur et metteur en scène, tente de saisir le moment où naissent les pensées et les mots dans l'espace cérébral que métaphorise un jardin où il cultive les mots, les pensées et les lettres.

Le désir d'explorer les zones interdites s'accompagne d'une fascination très ambiguë pour la mort. En représentant l'« ombre charnelle¹⁵ », corps paradoxal, le poète manifeste la vie gagnée sur la mort, l'infini dans la finitude, le captable dans l'insaisissable. En outre, Desnos privilégie la métamorphose inéluctable du corps noir, froid et chaotique comme le charbon. Ce dernier recèle en son cœur une force transformatrice : le feu ; la mort n'est donc pas destruction totale de la matière, elle n'est qu'une étape qui mène à la transformation de l'être. Ainsi, Desnos ne cherche pas à atteindre un au-delà en traversant la mort, comme l'ont

13. Colette Guedj voit chez Desnos « les images de l'encerclement autistique d'un homme livré à la fascination de l'intérieur de l'œil et du corps » (« Cataracte des flots ou les pièges de l'écriture ludique », in « *Moi qui suis Robert Desnos* » : *permanence d'une voix*, onze études réunies par Marie-Claire Dumas, Corti, 1987, p. 142).

14. Robert Desnos, *Corps et biens*, Gallimard, [1930], 1996, p. 65.

15. *Ibid.*, p. 123. Desnos corporise les êtres immatériels par d'autres images comme le « matériel mirage » (*ibid.*, p. 96) et le « mirage de chair et d'os » (*ibid.*, p. 154) dans ses poèmes, et comme celle du Fantômas dans son scénario, qui incarne le cadavre vivant, l'ombre munie de chair, la présence dans l'absence et la réalité dans le fictif.

tenté les romantiques, mais approche la mort pour la transformer, pour la mettre à distance par le biais du paradoxe et de l'ironie.

Le corps desnosien passe en somme par trois phases : la dissection, la mort, la renaissance. Cette transformation s'inscrit dans les différentes écritures de Desnos, telles que la répétition, l'anagramme, le dessin surréaliste. La répétition, qui rappelle souvent le bégaiement chez le poète, est un refus du langage logique ; cependant, en laissant transparaître dans l'écriture la force évocatrice de la voix, elle permet de ressusciter le corps quasi visiblement sur la page. Dans l'anagramme, le mot est disloqué et se voit attribuer une nouvelle identité. Pour compléter ses anagrammes, le poète dessine un corps humain illustrant les significations qu'il a faites surgir, de sorte que le corps représente l'espace où se rencontrent le lisible et le visible. La force de la poétique desnosienne est celle de la transformation incessante qui va du refus du corps à son acceptation, de la mort à la vie, de la décomposition de l'écriture à sa reconstruction.

Péret introduit une ambiance féerique dans ses poèmes en personnifiant les parties du corps, les objets et les aliments. Dans ce monde à l'envers, le rapport entre consommateur et consommé, animé et inanimé est inversé, les corps devenant comestibles tandis que les aliments et les objets acquièrent une corporéité. Un tel renversement s'opère également au niveau des fonctions du corps, l'ingestion, la digestion et l'excrétion que le poète souligne particulièrement. Les mouvements alternatifs entre avaler et vomir, boire et pisser, inspirer et expirer, entrer et sortir permettent de faire communiquer l'intérieur et l'extérieur, le corps et le monde, d'abolir toutes les barrières des règnes et toutes les contraintes antinomiques, et de faire surgir le merveilleux de l'invisible et du caché.

L'univers péretien nous rappelle également celui du grotesque – terme qui vient des *Grottes* creusées par les archéologues du XV^e siècle, dont l'ornementation bizarre inspira la *pittura grottesca* de la Renaissance¹⁶. Comme les motifs grotesques dont les éléments se lient les uns aux autres, chez Péret, avec l'abolition des frontières entre les règnes, tout s'interpénètre en une seule forme mélangée et chaotique, mais qui a aussi sa propre harmonie : « Première fleur du marronnier qui s'élève comme un œuf / dans la tête des hommes de métal / dur comme une jetée¹⁷ ».

16. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, A. Michel, 2001, p. 348.

17. B. Péret, « Le carré de l'hypoténuse », *Œuvres complètes*, t. 2, Losfeld, 1971, p. 134.

Tout comme le corps grotesque rabelaisien, marqué, selon Bakhtine¹⁸, par l'esprit de subversion des classes populaires, autrement dit, l'inversion entre le haut et le bas du corps, le corps et le cosmos, l'intérieur et l'extérieur, le corps péretien subit diverses permutations insolites qui dévoilent un esprit de révolte contre tous les ordres établis. Passionné par les cultures et les mythes de l'Amérique précolombienne, Péret montre que les éléments cosmiques se corporisent et que les parties du corps humain, elles, s'accroissent et se dilatent démesurément au point de devenir cosmiques. Avec un tel esprit de retournement, le poète dévoile de préférence les parties du corps jusqu'ici méprisées et dissimulées, autrement dit le bas du corps, y compris les zones sexuelles. Ce soulignement s'accompagne de l'usage fréquent du langage bas, à savoir la langue populaire et vulgaire en laquelle les émotions du corps sont fortement présentes.

La métamorphose incessante du corps péretien est illustrée par les mots et les images qui se déplacent rapidement et qui s'enchaînent d'une manière inattendue. Une telle mutation est souvent provoquée par des événements accidentels comme tomber, heurter, rencontrer. Le poète souligne les effets merveilleux de tels rendez-vous, afin de mettre en évidence la surréalité dans la réalité, le merveilleux dans le quotidien, le sacré dans le profane. L'écriture aléatoire, ludique et dynamique de Péret est toute parcourue par l'esprit de liberté des jeux surréalistes.

Les images du corps, particulières ainsi chez chaque poète, peuvent se confronter entre elles de diverses manières. Pour le même travail de conciliation, chacun des poètes privilégie différents gestes du corps. Ceux du corps éluardien ont pour objectif d'unir tout : « Ses seins ses yeux ses mains ensemble / Unissent les jours les plus beaux¹⁹ ». Notons la récurrence considérable de verbes comme « unir », « mêler », « joindre », « lier » et « se donner ou se prendre les mains » dans l'ensemble des poèmes d'Éluard.

Desnos, lui, s'attache plutôt à la communication entre la surface apparente et la profondeur cachée, le conscient et l'inconscient. C'est pourquoi les gestes du corps desnosien sont principalement de pénétration, nécessitant aux yeux du poète, l'acte de briser l'enveloppe du corps ou des éléments du monde pour accéder à l'intérieur : « La

18. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1973. Dans cet ouvrage, Bakhtine a revalorisé le matériel et le corporel, en montrant que l'exagération du corps et son infirmité constituent en quelque sorte une victoire de la corporéité.

19. Paul Éluard, « Jours sans ombres », *op. cit.*, t. I, p. 1028.

dissection des crânes / La vivisection des cerveaux / Le partage des viscères²⁰ ». Les gestes récurrents comme « casser », « briser », « couper », « saigner » et « abattre » ne sont pas de simples gestes de rupture, mais une manière de libérer la source du merveilleux cachée à l'intérieur.

Péret, lui aussi, souligne la communication entre l'intérieur et l'extérieur, mais à la différence de ce qui se passe chez Desnos, cette communication s'effectue principalement par la bouche : « tu ouvres la bouche pour avaler tes chaussures / tu ouvres la bouche pour vomir le paysage / et le paysage te ressemble²¹ ». Si Desnos pénètre à l'intérieur, Péret fait plutôt cracher leur noyau au monde et au corps. Par un tel déversement, le paysage intérieur rejoint le paysage extérieur.

Le corps écrit par les trois poètes converse avec le corps peint par d'autres surréalistes. Ainsi, Éluard illustre de mots concrets et émotionnels des images du corps plutôt abstraites et même mécaniques de Man Ray dans *Les Mains libres* (1937). Le corps mêlant l'éros à thanatos chez Desnos rappelle le corps où coexistent une tête de mort et le corps nu d'une femme dans *La gâcheuse* (1935) de Magritte. Péret évoque de manière poétique l'univers étrange d'Yves Tanguy, illustrateur de certaines toiles de Péret, où s'abolit la frontière entre l'organique et l'inorganique.

Si le corps est représenté dans diverses œuvres surréalistes, il l'est aussi par le collage, procédé très prisé du groupe, d'une part pour la démarche qu'il implique, de morcellement et de reconstruction, démarche fondamentale dans la représentation du corps surréaliste, et d'autre part, pour « sa capacité à susciter des collaborations d'artistes qui soient plus que des juxtapositions d'œuvres²² », comme l'indique Bertrand Rougé. Il en va de même pour le cadavre exquis. Dans sa version dessinée, il a pour objectif de construire un corps en collaboration : les trois parties du corps, supérieure, moyenne et inférieure, sont dessinées par trois peintres différents. Dans ce jeu surréaliste, le principe de l'anonymat est important : tout comme l'identité du corps s'éparpille en trois parties, l'identité des auteurs se brouille.

Les corps surréalistes, moyens de communiquer l'incommunicable, de réaliser l'impossible et d'explorer l'interdit, correspondent au « point suprême » qui n'est pas immuablement prescrit mais où les contradictions

20. Robert Desnos, *Destinée arbitraire*, Gallimard, [1975], 1996, p. 44.

21. B. Péret, « L'ennemi secoue ses puces », *op. cit.*, t. 1, 1969, p. 164.

22. Bertrand Rougé, « Le collage, ou le coup de force (introduction) », in Bertrand Rougé (éd.), *Montages / Collages*, actes du second colloque du CICADA, 6, 7, 8 décembre 1990, Pau, Université de Pau, 1993, p. 8.

trouvent leur solution. A partir de cette incomplétude du corps qui prépare sans cesse son renouvellement, les surréalistes en montrent la pluralité, et dégagent à travers celle-ci un degré supérieur de corporéité que nous proposons d'appeler « le surcorporel ». Cette notion suit le même principe que celle de surréalité apparue après qu'Apollinaire a inventé le néologisme de « sur-réalisme » « pour désigner non pas ce qui est au-dessus du réalisme mais plutôt ce qui l'intensifie²³ ». De même que la surréalité est « la synthèse supérieure de diverses réalités²⁴ », le surcorporel est la synthèse supérieure de diverses corporéités ainsi que leur multiplicité.

La quête ontologique et artistique du groupe surréaliste rend la polyvalence du corps, qui dépasse le corps habituel tout en gardant l'extrême corporéité, qui est à la fois morcelé et hybride, qui s'ouvre toujours vers l'altérité, qui est au croisement entre le visible et le lisible, et qui montre, enfin, certains traits du groupe surréaliste mêlant travail individuel et en collaboration, et ses principes de création comme le collage et le cadavre exquis.

UNIVERSITÉ D'EWHA
SÉOUL, CORÉE DU SUD

23. L. C. Breunig, « Le sur-réalisme », *Revue des Lettres Modernes*, n° 4, 1965, p. 26.

24. Athanasia Tsatsakou-Papadopoulou, *La Terre-ciel de Paul Éluard*, Thessalonique, Aristoteleio Panepistemio, 1990, p. 20.

DOCUMENTS

ROBERT RIUS (1914-1944), LE PASSEUR SURREALISTE

Oliver BOT et Rose-Hélène ICHÉ

MOI : Mon savoir, vivre.

MOI-MEME : Mon manque de savoir-vivre.

MOT : Mouvoir le monde entre quatre-yeux.

MYSTIQUE : Avaler la mer avant d'essayer de la boire¹.

Robert Rius a été l'un des rares passeurs du surréalisme dans le Paris des années sombres. Un poète catalan dont les spécialistes ne connaissent bien souvent que les textes publiés pendant la guerre : « Frappe de l'Echo » (1940), « Serrures en friches » (1943) « Picasso » (1944), et l'ombre fugitive d'une destinée tragique.

Portrait esquissé d'un homme chaleureux, à l'humour dévastateur et à la culture encyclopédique.

Robert Rius voit le jour à Château-Roussillon, hameau de Perpignan, le 25 février 1914. Ses parents, Raoul et Rosine Rius possèdent alors un vaste domaine viticole et arboricole. Isolé dans cette propriété, où son père, malade est constamment alité, le petit garçon passe ses premières années au seul contact de sa mère, de ses grands-parents maternels, des domestiques et des ouvriers. Il n'a que quatre ans quand son père meurt². Il en a sept, quand Rosine, sa mère, se remarie avec Antoine Blanc, clerc d'avoué à Perpignan. Le couple s'installe dans une belle maison bourgeoise qu'ils ont fait construire au 26 de la rue Racine à Perpignan. Deux filles naîtront de ce mariage : Louise-Marie et Hélène.

1. Robert Rius, « Essai d'un dictionnaire exact de la langue française », *Cahiers de Poésie*, 1943.

2. Robert Rius est issu, côté paternel, d'une famille de militaires. Son grand-père est un héros de la guerre de 1870.

DU COLLÈGE JÉSUIITE AU COQ CATALAN

De 1923 à 1928, Robert Rius est externe, à deux pas de sa nouvelle maison, chez les Jésuites de Saint Louis de Gonzague. Dans le quartier ou à l'école, une bande de copains fait les 400 coups. Parmi eux : les frères Trenet, René Argeliès, les frères Espinouze, Paul Pugnaud... Ce dernier parlera plus tard de « l'irruption insolite de la poésie » dans le collège, en 1927, lors d'une conférence d'Albert Bausil. Leur futur mentor, poète reconnu, est le fondateur de l'hebdomadaire « littéraire, satirique et sportif » : *Le Coq catalan*. Il y publie nombre de ses amis, dont Delteil, Cocteau et Max Jacob. L'hebdomadaire connaissant depuis le début un équilibre financier précaire³, c'est bien volontiers que Bausil accueille au sein du journal ces adolescents. La bande s'essaie à l'écriture (sous des pseudonymes pleins d'humour) et aide à la fabrication. Le poète les associe également à ses spectacles et à de joyeuses provocations. Dans cette tornade d'impertinences et de scandales⁴, dans ce creuset de talents ouverts aux avant-gardes, Robert Rius, jusqu'alors considéré comme un élève « brillant et très sage⁵ », va trouver un écho à ses propres interrogations mais aussi l'occasion d'écrire son amour pour la peinture.

Grand lecteur, il découvre l'œuvre de poètes d'avant-garde, comme Éluard et Verhaeren, de « classiques » comme Nerval et Mallarmé et surtout les premiers numéros de *La Révolution surréaliste*.

Mais cette folle liberté, dans une petite ville de province où ennui et commérages sont le lot quotidien, n'aura pas comme seule conséquence une baisse sensible de ses notes... En 1928, il est renvoyé. Sa famille l'éloigne alors de Perpignan en l'envoyant d'abord au renommé et redouté pensionnat de Soreze, dans le Tarn puis au Caouzou de Toulouse. Mais les exclusions se répètent, causées à chaque fois par son caractère « entier, il ne supportait aucune compromission⁶ ». Il profite des vacances et des week-ends pour retrouver ses camarades et fréquenter les cercles littéraires⁷ autour de Bausil. Rue Racine, il dispose d'un studio sous les toits dans lequel il aménage un labo photo, une riche bibliothèque et un atelier de reliure. Robert Rius part souvent avec son jeune cousin, en

3. Le grand père maternel de Robert Rius, l'assureur Louis Lanolier est l'un des plus fidèles annonceurs du journal.

4. Voir « l'enlèvement » du Ministre des Beaux-Arts, le comité « pour la mort de Tino Rossi », les fausses inaugurations en présence de vrais hommes politiques...

5. Voir Bulletin des anciens élèves de St Louis de Gonzague.

6. Selon son cousin Antoine Blanc.

7. C'est là qu'il côtoie notamment Robert Brasillach dont la plume se mettra plus tard au service de *Je suis partout* et de la Collaboration.

salopette, chevalet sous le bras, peindre des paysages et s'adonner à la rêverie. Un jour, les deux compères sont arrêtés « pour vagabondage ». Tous deux se retrouvent à la gendarmerie pour quelques heures. Pour son beau-père, c'est le scandale de trop. Il ne peut plus désormais s'opposer au départ de l'insoumis⁸.

L'APPEL DE PARIS

Vers 1932, Robert Rius débarque à Paris et partage bohème et galères avec ses camarades Trenet et Espinouze. Chacun a bien l'intention de devenir « peintre et poète » et surtout de mener la vie qu'il entend... à l'insu de sa famille. Trenet, qui est censé suivre les Arts Déco à Marseille, joue les assistants décorateurs aux studios Pathé de Joinville-le-pont. Espinouze, le seul à être inscrit aux Beaux-arts de Perpignan, se revendique déjà comme peintre et vit d'expédients. Quant à Robert Rius, installé rue de Rennes, il peint et gagne sa vie comme affichiste chez l'éditeur Armand Colin.

Les trois Catalans font néanmoins de constants allers-retours sur Perpignan. Ils aiment à retrouver les attraits d'une région sauvage et pleine d'invention, entre échappées à la montagne et virées à Barcelone⁹. En décembre 1933, Robert Rius signe pour la première fois de son nom dans les colonnes du *Coq*. Les jours suivants, le temps de la revue *Cà c'est Catalan !*, la bande à Bausil se reforme pour une série de sketches satiriques. Rius joue « les boys de Mistinguett » aux côtés du duo à peine formé « Charlie et Johnny¹⁰ ».

À Paris, Rius abandonne progressivement ses frasques adolescentes pour un engagement plus politique. Il adhère au Parti communiste. L'espoir est social. L'ennemi a les traits du bourgeois et de la propriété. Rius est transformé. Lors d'un été à Château-Roussillon, il promet aux ouvriers de la propriété familiale de partager les 33 hectares de terres lorsqu'il en héritera. Scandale !

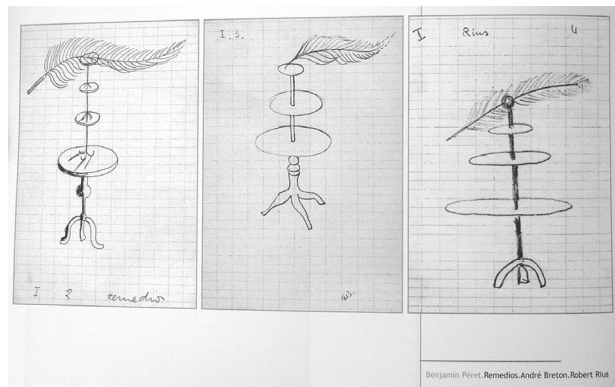
8. Bientôt dans le véritable sens du terme, Robert Rius refusant d'accomplir le service militaire.

9. Depuis 1917 autour de J.-V. Foix, précurseur de l'écriture automatique, ou plus tard avec Dalí, l'association ADLAN et les logicophobistes (Esteban Francès, Remedios Varo...).

10. Charles Trenet et Jean Hess.

ENTRÉE DANS LE GROUPE SURREALISTE

Rius fait alors la rencontre décisive d'André Breton et de Benjamin Péret. Le jeune homme a trouvé deux maîtres. Ils deviendront deux amis. Son entrée au sein du groupe surréaliste est difficile à dater précisément. Mais la série des jeux surréalistes du « dessin communiqué », créé par Rius, Breton, Péret et sa compagne Remedios Varo, atteste de leur proximité dès 1937. Le jeu pratiqué dans les cafés par les quatre amis accueillera quelques fois d'autres membres du groupe comme Yves Tanguy, Nicolas Calas, Georges Hénein, Léo Malet ou Adolphe et Flora Acker. À la recherche depuis les années vingt de « l'envers de l'univers logique », le groupe surréaliste renouvelle son énergie à l'élixir de jeunesse. À 23 ans, Rius ne passe pas inaperçu. Il est grand, très grand, comme Breton ; maigre et osseux comme Tanguy¹¹; franc et spontané comme Matta ; rieur à l'égal de Trenet ; cultivé et discret comme Péret.



Dessin communiqué, B. Péret, R. Varo, A. Breton, R. Rius

Rius, avec Tanguy, Matta, Dominguez et Francès, trouve aussi dans l'alcool et le tabac les compagnons chaleureux des « crève la dalle », nerfs des discussions enflammées et guides de nouvelles voies de création.

DE L'ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR À LA F.I.A.R.I.

En cette année 1937, André Breton travaille au texte de la conférence sur l'humour noir. Bibliophile averti, Rius l'aide dans la recherche des textes soumis à l'agrément du groupe. Il rédige un certain nombre de

11. Avec lequel il est souvent confondu.

notices biographiques pour cette anthologie qui va révéler au grand public bon nombre de futurs écrivains cultes. Le peintre Henri Goetz a souvent témoigné que lors des réunions du groupe dans les cafés, toute l'assemblée était debout autour de deux hommes assis : André Breton et Robert Rius.

Cette anecdote et le travail réalisé plus tard pour *l'Anthologie* font abusivement penser que Rius a été le secrétaire d'André Breton. Rien ne permet de l'affirmer aujourd'hui. Par contre, qu'ils aient des affinités ne fait aucun doute : la passion du livre rare, d'abord, mais aussi celle de la collection d'« objets naturels ». Rius collectionne papillons, coléoptères et autres insectes. Les récits de ces chasses et de leurs péripéties font d'ailleurs les délices d'André Breton¹². D'aucuns se souviennent que Rius pouvait pousser l'humour jusqu'au noir comme en témoigne la magnifique collection de cancrelats qu'il ramène d'un séjour de trois semaines en prison¹³ !

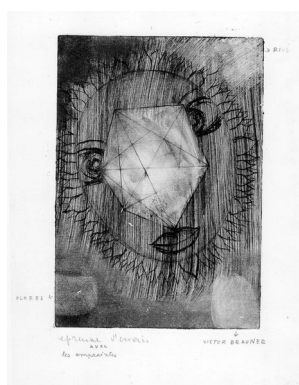
En 1938, Breton, et surtout Péret (dont les engagements se sont radicalisés depuis longtemps) persuadent Rius d'abandonner l'orthodoxie du Parti communiste. Le nom de Robert Rius figure avec ses amis, Péret, Tanguy et Espinoza au bas d'un projet de tract, en mars, intitulé « Pour un rassemblement révolutionnaire ». Ce brûlot donne le ton : les surréalistes renvoient dos-à-dos fascisme et démocratie (Front populaire compris), prônant le « défaitisme révolutionnaire des masses » et l'alliance des organisations prolétariennes. José Pierre, dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1969*, voit une double postérité à ce texte : il aurait pu suggérer à Breton, alors au Mexique, l'idée d'un « rassemblement révolutionnaire » et inspiré le tract « Ni de votre guerre ni de votre paix » en septembre de la même année. En effet, la déclaration originale, signée par Rius, concerne les « actions révolutionnaires des masses ». Celle qui sert de manifeste, en juillet 1938, à la création de la Fédération Internationale pour un Art Révolutionnaire Indépendant, se limite au seul champ artistique.

Robert Rius figure donc logiquement parmi les premiers adhérents de la FIARI aux cotés d'Acker, Calas, Mabille, Nadeau, Péret, Tanguy, Victor Serge...

12. Nous tenons à remercier, ici, sa fille Aube pour les autorisations accordées.

13. Robert Rius avait aidé son ami Matta à déménager son atelier sans payer le loyer.

FRAPPE DE L'ÉCHO



Épreuve d'essais avec les empreintes de Flores, R. Rius et V. Brauner

En plein été 1938, le groupe surréaliste a vu revenir le peintre Victor Brauner qui s'est souvent représenté en homme énucléé. Coïncidence ou prémonition, comme l'a écrit Pierre Mabille, au cours d'une discussion politique bien arrosée le peintre roumain perd son œil gauche¹⁴. Cela vient raviver la passion connue des surréalistes pour la psychanalyse, le hasard et l'occultisme. Robert Rius, grand lecteur en langue catalane de Ramon Lulle, le théologien alchimiste et troubadour du XIII^e siècle, apporte à ce versant du surréalisme ses connaissances, y compris pratiques, de l'ésotérisme. Les surréalistes, qui viennent d'organiser une grande exposition internationale chez Wildenstein, n'ont pas pour autant trouvé la formule pour transformer le plomb en or... La dèche est telle que Robert Rius, pour aider ses amis et subvenir à ses propres besoins, se lance dans le courtage de tableaux et de livres d'art. Pablo Picasso devient l'un de ses meilleurs clients, et Péret, l'un de ses meilleurs fournisseurs !

La guerre se profile et les tracts surréalistes s'enchaînent pour dénoncer le nationalisme dans l'art, les emprisonnements arbitraires d'étrangers, de syndicalistes et d'intellectuels. Rius est totalement engagé dans ces luttes. Il faut attendre mai 1940 pour qu'il publie enfin son premier recueil poétique aux Éditions Surréalistes : *Frappe de l'Écho*.

L'ouvrage regroupe dix-huit poèmes. Il est illustré par Victor Brauner. Le titre est un clin d'œil à la devise du *Coq Catalan* : « Et je serai fier de

14. Dominguez a lancé son verre à la tête de Francès. Un éclat par ricochet blessera l'œil de Brauner.

mon cri, s'il éveille en échos dociles le sourire des gens d'esprit et le mépris des imbéciles ». Les vers sont libres, inspirés principalement par la nuit, le rêve, la magie, la solitude et la sexualité. Outre ce caractère onirique, la poésie de Rius recèle des trésors de révolte et d'ironie sur le temps qui passe et l'absurdité du quotidien. Il suffit de lire les trois premières strophes du poème d'ouverture pour s'en convaincre :

*Je suis la baignoire de sable
Identique aux brouillards d'été
La nuit où tout s'émiette
La chaleur m'enveloppe
Imaginez le citron sans sucre¹⁵
L'immoralité prochaine
Du devenir
On dirait une tapisserie à fleurs*

*Un vague café
Une chose noble qui amollit les bons
Sentiments
De l'allumette
Au rendez-vous que l'on n'a pas [...]*

FUIR OU RESTER ?

La drôle de guerre a mobilisé quelques mois le soldat Rius, seconde classe de l'armée de terre dans la région militaire de Paris¹⁶. À l'heure de la débâcle, de Poitiers, André Breton écrit à Rius, qui conserve un double des clefs de l'appartement du 42, rue Fontaine. Il lui demande de lui envoyer papiers et objets nécessaires à son exode vers le sud. Victor Brauner et Oscar Dominguez sont quant à eux chargés de décadrer et de rouler les toiles les plus précieuses¹⁷. Le 23 mai 1940, Rius (avec Ubac, Brauner, Remedios, Hérold, Magritte et Dominguez) adresse une lettre à Kurt Seligmann, à New York. Cette lettre collective propose d'échanger tableaux contre une « aide mensuelle à nos amis belges et français » qui ont besoin de gagner la zone sud. Le couple Péret-Varo, Hérold, puis

15. Clin d'œil à Picasso qui disait : « Je suis comme un morceau de sucre qui fond dans une baignoire ».

16. Dossier Robert Rius, archives du Bureau résistance, Vincennes.

17. Lettre de Breton, sans date, conservée au Fonds Victor Brauner, Centre Georges Pompidou.

Brauner rejoignent au cours de l'été le domicile de Rius à Perpignan. Entre-temps, Breton a modifié ses plans. Évitant Perpignan, il est installé à Martigues en ce mois de septembre 1940. Il s'en explique dans une lettre à Victor Brauner où il commence à s'étonner du silence de Rius¹⁸.

Le jeune homme n'a pas voulu quitter Paris. Lors d'une visite au vieux libraire-poète vénézuélien Roberto Gonzo¹⁹, il a fait la connaissance de Laurence Iché²⁰. Ils ont en commun la passion des livres, de la peinture et le goût de la provocation. Entre la jeune femme et le poète, l'amour surgit. Très vite, ils louent ensemble au 8, square Henri Delormel un vaste appartement d'où l'on peut s'échapper par les toits. Ils le transforment aussitôt en véritable asile pour tous ceux, fort nombreux, qui ont besoin du gîte et du couvert.

Pourquoi louer un si grand logement ? Pourquoi prévoir la fuite ? C'est qu'une idée folle a germé dans l'esprit des quelques-uns restés à Paris : poursuivre la recherche surréaliste et publier malgré l'occupant, la collaboration et le régime de Vichy.

LA MAIN À PLUME

La décision est prise de lancer une publication collective, malgré la censure de l'*Anthologie de l'humour noir*. Le premier recueil éponyme de *La Main à plume* est publié en mai 1941. Par prudence, il est anonyme.

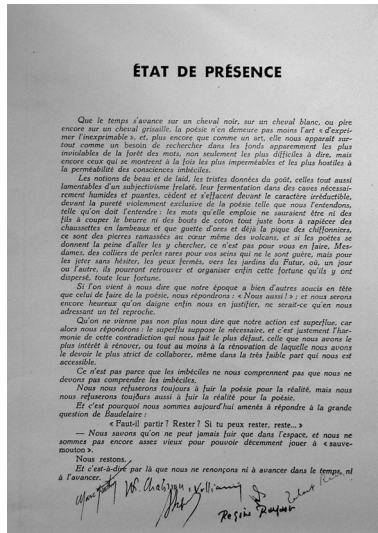
Une déclaration pleine d'aplomb et de dureté achève le texte d'ouverture : « nous sommes aujourd'hui amenés à répondre à la question de Baudelaire, faut-il partir ? Rester ? Si tu peux rester, reste... Nous, nous savons qu'on ne peut jamais fuir que dans l'espace et nous ne sommes pas encore assez vieux pour pouvoir déceimment jouer à « sauve-mouton ». Nous restons [...] ». Cet « État de présence » a été rédigé par : Marc Patin, Jean-François Chabrun, Adolphe Acker, Gérard Vulliamy, Régine Raufast, Hans Schoenhoff et Robert Rius²¹.

18. Lettre du 19 septembre 1940 de Breton (Martigues) à Brauner (Perpignan), *idem*.

19. Né à Caracas en 1898, installé à Paris en 1920, il est connu en France sous le nom de Robert Ganzo. Il tenait alors une librairie, *Au vice impuni*, rue Guénégaud.

20. Née le 16 avril 1921, elle est la fille du sculpteur René Iché, installé au 55 rue du Cherche-Midi à Paris. Très lié avec les surréalistes et avec le groupe « Esprit » Iché a rejoint le réseau du Musée de l'homme dès septembre 1940.

21. Le spécimen original de *La Main à plume* autographié par chacun, est conservé par Laurence Iché à Madrid. Outre les rédacteurs d'« état de présence », contribuent de façon certaine à ce premier numéro : Tita, J.-V. Manuel, Laurence Iché, Marcel Marien, Achille Chavée, Schneider, Christine Boumeester.



État de présence, *La main à la plume*, mai 1941.

Le premier libraire qui accepte de diffuser *La Main à plume* est Henri Matarasso. Dès le début, cette petite plaquette illustrée connaît un certain succès et amène de nouvelles recrues. Rejoignent le groupe initial dès septembre 1941 : Éluard, Picasso, Dominguez... et quelques jeunes des Réverbères²². Mais rester n'est pas sans risque : Manuel, un des fondateurs du groupe, est arrêté. Il a sur lui des papiers compromettant les Goetz. Prévenus à temps, ces derniers rejoignent la zone libre. Avec le fils de Matarasso et Picabia, ils vont devenir de vrais relais pour le groupe La Main à plume. Robert Rius et Laurence partent, sous prétexte de voyage de nocces²³, une partie de l'été en zone non occupée. Au passage de la ligne de démarcation, le couple manque de se faire abattre par une patrouille allemande. Ils rejoignent Perpignan et, après une excursion en Catalogne espagnole, séjournent à Marseille.

22. Groupe fondé par le peintre Jean Maramber en 1938.

23. Ils se marient le 3 juin 1941 à la mairie du VI^e arrondissement avec deux témoins pris au hasard dans la rue !

LA RÉSISTANCE



Robert Rius en 1942

De retour à Paris, Robert Rius se met en retrait sur le plan éditorial, ne participant que par l'Usine à Poèmes ou sous couvert de pseudonymes aux publications suivantes de *La Main à plume*. Il quitte l'avant-scène pour préserver ses activités de résistant²⁴ mais aussi pour assurer en toute sécurité le travail de mise en page et de fabrication des Éditions de la Main à plume qui a lieu Square Delormel. Aux autorités, il se déclare photographe ou typographe.

Le résistant Éluard²⁵, membre du même réseau que Robert Rius et surréaliste historique bien qu'exclu et dissident, prend une place prépondérante dans la direction éditoriale des plaquettes collectives *Transfusion du verbe*, *La conquête du monde par l'image...* Puis, avec la publication de *Poésie et vérité* (où figure le célèbre poème « Liberté ») en octobre 1942, les têtes pensantes de l'équipe, avec l'aide de Londres, orchestrent une des plus belles opérations de propagande des Forces Françaises de l'Intérieur (F.F.I.).

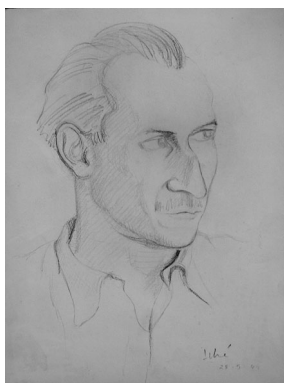
Mais fin 1942, Robert Rius a une petite idée. Pour échapper au manque d'argent et à la censure, il crée un petit format économique « non soumis à déclaration ». Ce sera la série des « Pages libres de la main à plume ». Merveilleusement illustrées par sa collection personnelle : Miró, Magritte, Tanguy, etc. La première série est publiée pendant l'année 1943. Les auteurs, édités par ordre alphabétique, sont confirmés ou novices, présents ou en exil. Breton côtoie le jeune De Sède, Picasso illustre Laurence Iché et Rius parle de ce travail dans son texte sur Picasso... Au-

24. Front national puis Front national/Franc Tireur et Partisan.

25. Et dont le gendre est Vulliamy, l'un des fondateurs de la MAP.

delà du contenu, il y aurait beaucoup à dire sur la maquette résolument novatrice. En effet, par souci d'économie, Rius invente un genre : un livre de petit format à la maquette prédéfinie. La couverture de toute la série est illustrée par Dominguez.

L'ENTRÉE EN CLANDESTINITÉ



Robert Rius par René Iché

Laurence, son épouse est, en ce début d'année 1943, tout à la joie d'une nouvelle grossesse. La petite Aurélia Rius naît le 4 juillet à l'hôpital du XIV^e, 74, rue Denfert-Rochereau. Elle y décède d'une pneumonie contractée sur place le 4 août. Quelques temps plus tard, Laurence s'installe chez ses parents. Robert Rius lui cache qu'il est recherché activement par la Gestapo.

Au début de l'année 1943, le groupe avait commencé d'opérer deux regroupements éditoriaux. L'un avec « Les cahiers de poésie » créés par Gonzo mais dirigés par Simonpoli ; l'autre avec les « Feuilletts du 421 » dirigés par André Stil. Les publications de *La Main à plume* au sein de ces deux éditions ont bien fonctionné. Les liens sont devenus très forts entre Rius, Simonpoli et Stil. Ils sont poètes, mais avant tout, résistants. Simonpoli accompagne Rius dans la clandestinité en région parisienne et Stil rejoint un maquis dans le Nord. Les hommes changent alors régulièrement de planque. Rius laisse son appartement à la garde provisoire de nombreux hébergés (le couple Arnaud, Rybak, etc.).

En février 1944, Rius est arrêté. Ses faux papiers résistent à l'examen et il est relâché ! Prudent, il évite le square Delormel et rejoint alors directement Laurence rue du Cherche-Midi. Voyant qu'elle ne s'est toujours pas remise, il la fait hospitaliser dans une clinique de la banlieue

sud. Le reste de la famille Iché va bientôt rejoindre le maquis des Deux-Sèvres via la Normandie. Cependant, alors que Rius pose pour lui, Iché lui apprend que les délits de droit commun commis par certains membres de La Main à plume les mettent tous en péril.

LA CONSTITUTION DU MAQUIS

Depuis l'automne 1943, Rius travaille à terminer « L'objet » qui doit être LA publication de *La Main à Plume* et « Tutemps » un recueil personnel. Ceux-ci ne sortiront jamais. Et pour cause.

De ses différentes planques, Rius a tenté de convaincre les autres membres du groupe de constituer un maquis²⁶, de transformer en acte ce qui n'était encore que mots. Tout le monde était plus ou moins partant...

Mais, entre janvier²⁷ et mai 1944, seuls trois membres de La Main à Plume, Jean Simonpoli, Marco et Robert Menegoz, ont pris la décision effective d'être aux côtés de Rius.

Quand, fin mai, ils rencontrent André Prenant, qui cherche à constituer un maquis FTP²⁸, ils n'hésitent pas une seconde. Il s'agit de prendre position en forêt de Fontainebleau pour faciliter le passage des troupes, après le débarquement. Les maquis en constitution sont chargés, selon un plan bien établi, de créer le désordre chez l'occupant et d'assurer ainsi aux Alliés le contournement de Paris par le sud. Dans cette zone boisée, pourtant propice à la guérilla, les Allemands sont absents. Ou presque...

Les quatre premières semaines, les six maquisards²⁹ construisent un abri à Platières-des-Beorlots, près d'Achères-la-Forêt, et organisent des tours de garde. Rius est gai, très motivé par le Débarquement³⁰ et sait divertir ses camarades³¹. Ils sont ravitaillés par trois agents de liaison : Laurent Poli, Lucien Cuvillier et le brigadier Guy. Le 26 juin, premier revers : ils sont délogés par un incendie volontaire. Gall³² (Rius), Ramier

26. 3 groupes de 8 personnes, soit 24 maquisards.

27. Dans son dossier de résistant, Rius est déclaré maquisard à partir de janvier 1944.

28. Étudiant géographe de 19 ans, il est le fils du grand résistant FTP, le professeur Marcel Prenant.

29. Germinal Matta, 19 ans, a été envoyé par les FTP en renfort.

30. Laurence se souvient avec émotion que la dernière fois qu'ils se sont vus le 6 juin, Rius tout à sa joie imaginait déjà Paris sans les nazis...

31. André Prenant se souvient d'un Rius les berçant d'histoires humoristiques et toujours volontaire à la tâche.

32. Gall signifie coq en catalan, hommage semble-t-il de Rius à Bausil, décédé l'année précédente et dont le dernier numéro du *Coq Catalan* titrait à la une « Monsieur Hitler, je ne

(Robert Menegoz) Paul (Marco Menegoz), Couturier (Simonpoli), Jacques (Germinal Matta) et Prenant comprennent qu'ils ont été dénoncés...

Le groupe de résistants s'installe alors au-dessus de la plaine de Chanfroy, dans une grotte du Rocher de la Reine. À l'initiative de Prenant, ils tentent de récupérer des armes sur des soldats allemands isolés au nord de Montargis : cette première tentative échoue. Simonpoli propose alors de profiter d'un parachutage d'armes annoncé par Laurent Poli du côté d'Amponville. Ces FTP comptent aussi sur leur lien avec les MFR (Mouvement de formation révolutionnaire), groupe résistant trotskiste, pour obtenir ces armes si attendues. Le 2 juillet (alors que le rendez-vous est pris à Ury pour le 4) Prenant s'y rend seul pour préparer la réception du parachutage. D'après son témoignage, il tombe en route sur des Feld-gendarmes qui le cherchent, parvient à leur échapper et rentre au maquis avertir les autres : Achères a été investie par les soldats allemands. Ils sont toujours recherchés.

Contre toute attente, les autres maquisards se rendent normalement au rendez-vous prévu initialement le 4 juillet. Robert Rius, Jean Simonpoli, Germinal Matta et Marco Menegoz tombent alors dans un guet-apens soigneusement préparé. Des hommes de la Gestapo sont dissimulés sous des branchages, au point du rendez-vous, dans les fossés qui bordent la route. Seul Vincent Poli, resté en arrière-garde, parvient à s'échapper pour quelques heures. Arrêté à son tour, à son domicile, il rejoint ses malheureux compagnons à la prison de Fontainebleau où sévit « le bourreau de Seine-et-Marne », le tristement célèbre Wilhelm Korf³³. Prenant, qui a échappé à l'arrestation (avec Robert Ménegoz) passe aussitôt en « cour martiale » FTP et risque la peine de mort au motif d'abandon de maquis. Heureusement pour lui, il est disculpé par le colonel Fabien³⁴ et finira la guerre, un mois plus tard, en héroïque libérateur de Paris³⁵.

Korf, de son côté, cherche désespérément ces armes et est prêt à tout pour les obtenir. Robert Rius et ses compagnons sont torturés pendant deux semaines dans les sous-sols de la prison. Refusant de parler, ils sont conduits le 21 juillet dans la plaine de Chanfroy où une fosse immense a

sais pas si je me fais bien comprendre, mais, JE VOUS EMMERDE ! ».

33. Chef de la Gestapo dans ce département et responsable de la propagande en langue française.

34. Chef de groupe FTP puis d'une brigade FFI de la région parisienne, il trouva la mort durant la campagne d'Alsace, en décembre 1944.

35. Avec une des armes du lot si attendu. Ce lot a bien été parachuté par le BCRA en forêt de Fontainebleau et récupéré par les FTP.

été creusée au bulldozer. Les mains liées derrière le dos, ils sont surpris par une salve de mitraillette avant d'être achevés un par un³⁶.

De ceux qui savent voir plus loin qu'eux-mêmes, qui savent à partir d'où la vie ne vaut plus la peine d'être vécue, qui librement et sans hésitation savent prendre le risque. De ceux qui savent mourir comme ils ont su vivre. Devant la disparition de tels êtres, dans un tel combat, la fierté humaine le dispute à l'affliction, et chacune d'elles prend le pas tour à tour³⁷.

Robert Rius (1914-1944) :

Publications individuelles :

- 1940 • « Frappe de l'Écho », éd. Surréaliste.
- 1943 • « Serrures en friches », Pages libres de *La main à plume*, n° 10.
- 1944 • « Picasso », Pages libres de *La main à plume*, n° 12.

Publications collectives :

- 1927 ?-1935 ? • *Le Coq catalan*, l'Indépendant (Perpignan)
- 1937 ?-1940 • Publications du Groupe surréaliste et apparentées (Paris)
- 1941-1944 • Publications de *La main à plume*, Cahiers de Poésie, Feuillet du 421 (Zone occupée)

Jeux surréalistes :

- 1937-1944 • Jeu du dessin communiqué
- Jeu du cadavre exquis
- Jeu du « question- réponse », etc.

Témoins directs (interrogés entre avril 2003 et avril 2004) : *Laurence Iché, Hélène Iché, Nadine Lefébure, Boris Rybak, André Stil, André Prenant, Edouard Jaguer, Louise-Marie Blanc, Antoine Blanc, Jeannette Blanc, Hélène Blanc, Maurice Nadeau et Flora Acker.*

36. Le corps de Robert Rius est mis au jour le 8 décembre 1944. Iché va, le jour même, le reconnaître officiellement sur place. Des obsèques nationales sont célébrées le 14 décembre à Fontainebleau. Rius est déclaré « mort pour la France » en 1946. Korf est jugé en décembre 1953 à la prison du Cherche-Midi. Il est condamné à la prison à vie et gracié en 1963.

37. André Breton à propos de Pierre Brossolette (*Arcane 17*).

Sources : *Bureau Résistance. Archives des familles Rius, Blanc et Iché en partie explorées. Médiathèque et Archives Municipales de Perpignan. Centre Georges Pompidou (Fonds Victor Brauner et Bibliothèque Kandinsky). Bibliothèque Nationale. Bibliothèques de l'Arsenal. Bibliothèque du G.a.r.a.e. Archives ONAC et Souvenir français.*

Et les « passionnés » : *Bertrand Schmitt, Marcel Fleiss, Henri Bébar, Martine Dancer, Richard Walter, Bernard Pamard, Maryvonne Braunschweig, Catherine Prade, Catherine Blanc, Monique Laguens et Didier Semin.*



R. Rives, V. Brauner, R. Varo (et une inconnue)
à Marseille en 1941

LES PASSAGERS DU VANILLE XII

Roger VITRAC

PRÉSENTATION

Lorsqu'en 1981 nous composions la troisième livraison de Mélusine consacrée aux « Marges non-frontières », Carmen Vasquez, qui œuvrait dans le même temps à la réunion des chroniques d'Alejo Carpentier, me proposa une étude fort documentée sur la revue Iman¹, publiée en espagnol à Paris, et dont le numéro unique parut en avril 1931. Dirigée et financée par Elvira Alvear, cette publication éphémère réunissait, autour de son secrétaire A. Carpentier, un grand nombre de dissidents du surréalisme, notamment ceux qui avaient contribué au pamphlet anti-bretonien, Un cadavre. La deuxième partie du recueil comportait les réponses des plus notoires de ses amis à une enquête sur la représentation qu'ils se faisaient de l'Amérique Latine. Celle de Vitrac ne manquait pas de parfum, si je puis dire, puisqu'elle se présentait sous la forme d'une brève pièce de théâtre « non dépourvue d'humour et d'ironie » disait Carmen qui m'en confia une photocopie, « Los pasajeros del Vainilla XII ». Dans la revue, elle était naturellement en espagnol, très probablement traduite par Carpentier. Je n'en avais jamais trouvé mention au cours de mes travaux sur Vitrac, pas même lorsque je rassemblai ses œuvres pour les deux volumes complémentaires du Théâtre chez Gallimard. Interrogée à plusieurs reprises, sa veuve n'en avait aucun souvenir. Le manuscrit original en français est demeuré introuvable. Force m'a donc été de retraduire en français ce joyau de l'humour vitracien, contemporain de l'écriture du Coup de Trafalgar. Suscitée par un jeu de mots (l'aimant, titre de la revue, attire par coalescence l'équivalent de notre triangle des Bermudes, comme celui-ci attire les navires en perdition), on y trouve les mêmes caractères dramaturgiques : création d'angoisse immédiate, désamorcée peu à peu alors que le danger croît ; apparente fantaisie et jeu sur les mots (un raz de marée appelle nécessairement le Shah de Perse, par exemple) ; tirades loufoques, à la manière des éléments en désordre de la composition

1. *Mélusine* n° III, 1982, pp. 115-121.

française de Victor dans Victor ou Les Enfants au pouvoir ; couplet lyrique du poète relatant son Amérique imaginaire ; éruption du désir face à la mort. Il y est même fait mention d'une curieuse sage-femme, celle-là même qui fera son apparition dans Le Coup de Trafalgar sous le nom de Désirade.

Peut-être cette publication provoquera-t-elle la réapparition du manuscrit original, enfoui dans quelque grenier. Pour ma part, je me suis efforcé de retrouver, sous le calque espagnol, les mots de Vitrac lui-même. Quant aux chansons, elles étaient restées en français dans Iman.

Henri BÉHAR

LES PASSAGERS DU VANILLE XII

La scène se passe parfois à gauche, parfois à droite de l'Équateur, selon l'humeur du Capitaine Sergent ; parfois après minuit, parfois un peu avant, selon les distractions de l'officier de veille. Il fait nuit comme en plein jour. Au zénith, une grande lune orangée. Au Nord, l'étoile polaire, au Sud, l'étoile du sud. Une grande ombre à laquelle les passagers se sont accoutumés depuis trois semaines, la Caravelle fantôme de Christophe Colomb, précède le Vanille XII. Le pont du Vanille XII et les passagers.

MONSIEUR THOMAS (*quarante ans*). — Capitaine Sergent, la France est loin. La nuit est belle, et dans quelques jours le *Vanille XII* entrera dans la plus belle baie du monde, la baie de Rio de Janeiro !

LE CAPITAINE SERGENT. — Que Saint Laurent du Maroni et Saint Domingue vous entendent, Monsieur Thomas ! Nous ne sommes pas loins de l'endroit où, chaque année, à la même date, la compagnie maritime à laquelle j'appartiens perd une de ses unités. À peu de milles d'ici, au fond des mers s'échelonnent, l'un sur l'autre, onze bateaux à vapeur. Du *Vanille I* au *Vanille XI*.

MONSIEUR THOMAS. — Parlons d'autre chose !

LE CAPITAINE SERGENT. — Que voyez-vous ?

MONSIEUR THOMAS. — Rien.

LE CAPITAINE SERGENT (*saisissant la longue vue*). — Vous permettez ?

MONSIEUR THOMAS. — Je vous en prie. Vous voyez quelque chose ?

LE CAPITAINE SERGENT. — Oui, de la fumée, une sorte de nuage. Mais c'est une illusion, un mirage. La vérité est plus simple : ce sont des moutons d'écume qui mordillent la vague.

MONSIEUR THOMAS. — Certes, que vouliez-vous que ce soit ? Capitaine, ne soyez pas imprudent. Laissez pendre votre couvre-nuque. Cette nuit la lune donne à plein.

LE CAPITAINE SERGENT. — Vous avez raison. Je vais ouvrir mon parasol. (*Il ouvre son parasol, s'assied et commence à rêver, en chantonnant*).

Le capitaine Sergent (*révant*) :

*Amis, sans trop de mots chantons
Les esquimaux, les patagons,
Amis, chantons sans trop de mots,
Les esquignons, les patamaux.*

LE POÈTE STANISLAS PRAT (*depuis son fauteuil où il mâchouille*). — À quoi pensez-vous, Capitaine Sergent ?

LE CAPITAINE SERGENT. — Je pense, Monsieur Stanislas Prat, à la mort du *Vanille XII*.

MADemoiselle ALICE DELAGE (*très belle, blonde, vêtue de blanc, portant un seul diamant à l'index de la main droite*). — Vous nous faites mourir d'appréhension, Capitaine. J'ai peur, Maxime.

MONSIEUR MAXIME. — Taisez-vous, Alice, je vous en prie.

MADemoiselle ALICE DELAGE. — Puisque Monsieur est poète... Il devrait parler... Monsieur Stanislas, ne voulez-vous pas nous parler de l'Amérique du Sud ?

LE POÈTE STANISLAS PRAT (*à Monsieur Maxime*). — Cette jeune femme, Monsieur Maxime, dont les mains couronnent des jambes étonnamment brillantes, est votre femme, votre sœur, votre fiancée, sans doute...

MONSIEUR MAXIME. — Non, mais parlez-lui de l'Amérique du Sud, elle restera tranquille.

LE POÈTE STANISLAS PRAT. — C'est drôle. Il y a un mystère qui voyage.

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Monsieur Maxime, vous permettez ? (*il s'adresse à Alice*). Je suis un as en matière de pâturage. Voyez : c'est une carrosserie de grand luxe, avec un seul foyer sous la main et des lèvres qui jamais n'ont essayé. Pure naissance, rien de sauvage, d'ananas ou de Chambre. Elle s'est donnée par la main. Avec des cristaux si blancs et des manières de grands magasins, une matière plus accomplie que du pur Baccara, plus légère qu'une cigarette, avec des bras comme une mine d'or.

MONSIEUR MAXIME. — Taisez-vous, je vous en prie.

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Et Monsieur emmène Alice au pays des merveilles ?

MONSIEUR MAXIME. — Non. Mais que quelqu'un lui parle d'Amérique du Sud. Elle restera tranquille.

MONSIEUR THOMAS. — Ça ne sert à rien. Capitaine Sergent... Approchez, Mademoiselle.

LE CAPITAINE SERGENT. — Depuis le raz de marée de Lisbonne j'ai juré de ne parler ni de voyages, ni de pays. Mais encore, depuis cette mauvaise interprétation de l'Atlantique — car je suis certain que la malheureuse phrase que j'avais prononcée, un mauvais jeu de mots, avait provoqué le désastre, et je prends Saint Pierre et Miquelon à témoin — j'avais décidé de ne plus naviguer que dans des eaux occidentales, dans la mer de Chine.

MONSIEUR THOMAS. — Ah ! ah ! Voyons, voyons, et pourquoi ?

LE CAPITAINE SERGENT. — Il n'y a pas de raz de marée, il n'y a plus aucun raz de marée d'aucune sorte sur ces rivages.

MADemoiselle ALICE DELAGE. — Jamais ? et pourquoi ? dites-moi...

LE CAPITAINE SERGENT. — À cause du Shah de Perse (*pause*). Diable ! j'ai fait un jeu de mots ! nous sommes perdus ! le *Vanille XII* est mort. Ah, Mademoiselle, comment n'avez-vous pas pensé à me mordre la langue !

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Vous ne pouviez pas vous mordre vous-même ? Mademoiselle Alice Delage, je vous annonce que vous allez vous prendre à d'autres cordages, à de grandes fournées, par les nuits d'été, quand les hirondelles fabriquent leur sucre et que le pétrole est rouge aux yeux.

MADemoiselle ALICE DELAGE. — Bien dit. Très bien dit. C'est sûr, vous avez deviné : j'ai été engagée par une maison d'import-export, aux soins de Monsieur Maxime.

MONSIEUR MAXIME. — Il n'y aura personne, à bord de cette pantoufle, pour lui parler de l'Amérique du Sud ?

LE CAPITAINE SERGENT. — Pourquoi ? Avant une heure nous mangerons les huîtres par la racine.

LE POÈTE STANISLAS PRAT. — Vous êtes blanche, Alice. Vous êtes blanche et vous saurez un jour ce qu'il m'en a coûté de vous qualifier ainsi, de vous traiter de cette façon... Enfin... Je parlerai sur le mode lyrique avec les excuses et les réserves de rigueur. Je parlerai lyriquement de l'Amérique du Sud.

Alice, regardez là-bas, dans l'eau qui frémit, levez les yeux dans la nuit et remarquez que les astres se sont divisés et que la lune rouge pèse sur nous et autour d'elle, comme une impératrice glorifiée par une double

victoire du ciel, ces astres et ces planètes qui, d'une immense variété, sont ses gardiens et ses esclaves. Elle pèse sur nous comme une impératrice glorifiée et déjà les pays qu'elle choisit parmi la double file de ses gardes et de ses esclaves s'organisent, se rangent selon des lois plus précises, plus parfaites que les lois auxquelles est soumis le prisme idéal qui divise, dans son processus de mûrissement, les douze membranes en étoile de l'orange. Si vous étiez maintenant sur l'horizon, vos pieds brillants posés sur le cacatois fantôme de la caravelle, vous verriez peut-être, dirigé par le fil rouge du zénith, le condor aux ailes passionnées décrivant le contour que lui propose la lune impériale et dessiner entre trois mers la forme magique du triangle qui est celle d'une Amérique parfaite. Ah ! aucun oiseau de proie ne sera assez rapide pour que vous le suiviez depuis Carthagène jusqu'à la Terre de Feu et qu'avec les lianes de l'Amazone vous entouriez toutes les reliques des Guyanes et qu'avec le salpêtre du Chili vous fassiez tout exploser, sans effort. Amérique du Nord, comme un grand chapeau à plumes, avec une aumônière de parfums du Mexique tremble sur son bourgeon de Panama ; mais l'Amérique du Sud s'enfoncé jusqu'au Pôle, comme une lame de poignard qui aurait les reflets de milliers d'oiseaux, s'avance jusqu'aux côtes des îles de l'Océanie, cède à l'oppression amoureuse des palmeraies, tandis qu'elle provoque, par la pointe de Pernambouc, le repos voluptueux et noir de l'Afrique rivale. Amérique latine ! Amérique des onze mille vierges ! Mexique où l'on cultivait des dieux et des oiseaux dans des calices d'or, cœurs arrachés et lancés du haut des pyramides sur des siècles qui répondent par le bombardement des assemblées et la fusillade des généraux ; Guatemala où la cochenille microscopique alimente l'éternelle teinturerie des drapeaux rouges ; Nicaragua aux cinq montagnes pacifiques ; Costa Rica, jaune comme le soufre, Colombie, où brille l'épée d'émeraude de Bolivar ; Venezuela, l'abondante, qui resta neutre pendant la guerre ; les trois Guyanes étrangères, dentition maudite pour l'Européen, qui dévore ses propres enfants ; Équateur, qui sourit sous l'arc-en-ciel solaire et lance jusqu'en haute mer une flotte de quinquina ; Brésil, qui arbore une étoile diabolique prise au ciel, et que l'araignée-Amazone embrasse des Andes jusqu'à la mer ; Bolivie aux laines fameuses ; Pérou qui est en or ; Chili dont le sol détruirait l'Asie ; Argentine, dont le nom se suffit à lui-même ; Paraguay, prisonnier des fleuves et des croix ; Uruguay, pour finir, beau comme le pas insensible et tremblant de la poésie, depuis Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, jusqu'à l'ambassadeur Paul Claudel... Tu formes le triangle magique, la base au ciel, comme un sourcil de Dieu,

bijou sans fissure, intacte au milieu des tempêtes, dont l'image brille trente fois sur l'index énervé d'Alice.

LE CAPITAINE SERGENT. — Vous disiez ?

LE POÈTE STANISLAS PRAT. — J'ai dit.

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Vous n'avez pas tout dit. À Buenos Aires il y a un surprenant moteur à trente-quatre temps. Et chaque temps réalise une transformation totale de l'objet. Imaginez mille bœufs fondant au soleil comme de la neige, se groupant comme les lettres de l'alphabet, laissant seulement subsister de leurs vies et de leurs galops le tic-tac musical d'une sonnette, faisant le vent et le soleil, parlant comme vous et moi, s'étendant comme des ombres sous la paupière d'une femme, s'écrasant avec un bruit de feu d'artifice, retournant aux prairies sous forme de tabliers et d'étuis à revolver. Excusez-moi, mais cette lune... Capitaine... Un instant, voulez-vous me prêter votre parasol ?

MADemoiselle ALICE DELAGE. — Je me souviens. J'avais douze ans, et quelques jours avant d'obtenir mon certificat d'études — car j'ai mon certificat — la directrice de l'École de la rue de la Jussienne nous demanda de nous laisser vacciner contre la variole. C'est une sage-femme, amie de ma mère, qui travaillait à la maternité de l'hôpital Beaujon, qui se chargea de le faire. Excusez-moi de parler d'elle, mais cette bonne Antoinette est devenue ma meilleure amie. Aujourd'hui nous sommes éloignées. Elle est riche. Elle s'est mariée avec un médecin de Bogota, en Colombie, où elle se promène en victoria couverte de dentelles, tirée par de magnifiques chevaux noirs. Elle raconte qu'à la fenêtre de sa maison qui sent l'éther, il y a des oiseaux de la taille d'une oreille et des papillons de celle des deux mains. En Amérique. Vous n'y croyez pas, Guido ? Je me suis encore trompée. Mais, pourquoi parler de cela ? C'était Madagascar.

MONSIEUR MAXIME. — Vous voyez comme elle est gentille cette petite, Monsieur Stanislas Prat... Comment ne pas l'aimer ?

MONSIEUR THOMAS. — Vous en savez des choses ! moi qui ne sais même pas où je vais ! N'importe... Capitaine Sergent, quelle heure est-il ?

LE CAPITAINE SERGENT. — Regardez. Quand les dauphins commencent à sauter, que la petite étoile du songe met une tache sur la passerelle, cela veut dire qu'il est près d'une heure. Prêtez-moi la carabine, je vais tirer à la celle.

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Ne tirez pas au but, Capitaine. Ne tirez pas. Personne ne pense encore à dormir. Passez-moi votre arme... Merci. Voici (*il casse la carabine sur son genou*).

LE CAPITAINE SERGENT. — Vous ne manquez pas d'aplomb ! Casser ma carabine !

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Je vous prie de me pardonner. Mais voyez : un violon, un enfant, une bicyclette, c'était la même chose cette nuit.

MADemoiselle ALICE DELAGE. — Je comprends. Vous n'êtes pas dans votre assiette.

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Mon assiette ? je la casse aussi.

MONSIEUR THOMAS. — C'est bon ! c'est bon ! n'insistons pas.

MONSIEUR MAXIME. — Alice sait chanter. Voulez-vous qu'elle chante ?

TOUS. — Chantez, mademoiselle Alice, chantez ce que vous voudrez !

MADemoiselle ALICE DELAGE. — Je n'ose pas. Mais je sais que vous insisterez tellement que je serai obligée de me décider. Je commence. *Chanson...* Elle n'a pas d'autre titre... Écoutez :

*La vie est comme moi
La mer est comme toi
La terre est comme nous
Aime-moi
Je t'aime
Aimons-nous.*

*La pluie est pour nous plaire
Le ciel est pour nous plaire
Ma chambre pour nous taire
Aime-moi
Je t'aime
Aimons-nous.*

*La mort n'est pas si belle
Les voyages perdus
Alors n'en parlons plus
Aime-moi
Je t'aime
Aimons-nous.*

*Le bateau qui t'emporte
La mer qui te supporte
Sont moins beaux que ta porte
Ouvre-moi*

Je l'aime
Aimons-nous.

TOUS. — Bravo ! délicieux ! charmant !

MONSIEUR THOMAS. — Bravo ! Mais la mienne, la chanson que j'avais oubliée est beaucoup plus morale. Écoutez. Laissez-moi vous la chanter. Je vous en supplie. Ne m'empêchez pas de la chanter. Je sais. Elle est stupide. Vous la trouverez absolument idiote. Mais elle tombe bien, vous verrez. Très bien.

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Oh, assez dansé, chantez maintenant.

MONSIEUR THOMAS. — Merci, jeune homme. Merci, mademoiselle. Voyez :

Elle habitait rue de Provence
Il habitait le Chili
Ce qui prouve que dans l'existence
Ils n'étaient pas réunis
Y a des hasards qui sont comme ça
Et patatei et patate.

Elle ne l'aimait pas
Lui non plus.
Quelle drôle de chose que l'existence !
Elle ne l'aimait pas
Lui non plus.
Ils auraient pu faire connaissance
Mais ils ne s'étaient jamais vus.

MONSIEUR MAXIME. — Taisez-vous, Monsieur Thomas, nous ne supporterons pas un couplet de plus !

MONSIEUR THOMAS. — Je me tais... En outre, je ne me rappelle que ces fragments de cette magnifique romance comique.

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Dommage ! parce que le sang commençait à me monter à la tête, et, Monsieur Thomas, j'avais pitié de vos os. J'aurais eu plaisir à les rompre, comme, comme... ce fauteuil... (*Il casse le fauteuil*)

LE CAPITAINE SERGENT. — Attendez le naufrage, je vous en prie, mystérieux personnage. Si mes prévisions sont exactes, dans quarante minutes, montre en main, tout sera terminé.

LE POÈTE STANISLAS PRAT. — Vous en êtes sûr, capitaine ?

LE CAPITAINE SERGENT. — Aussi sûr qu'un plus un font deux.

MADemoiselle ALICE DELAGE. — Dans ce cas, je n'ai pas de raison de cacher mes désirs. Je vous aime, Monsieur Stanislas Prat. Embrassez-moi !

MONSIEUR MAXIME. — Je n'y vois pas d'inconvénient. Face à la mort, toutes les querelles s'estompent. Reste seulement place pour la poésie. Soyez heureux !

(Il se jette à la mer)

UNE VOIX, DANS LES CORDAGES. — Un homme à la mer !

LE CAPITAINE SERGENT. — Deux hommes à la mer !

(Il se jette à la mer)

MONSIEUR THOMAS. — Je ne voudrais pas troubler les trente-cinq minutes d'amour qu'il vous reste. Vous ne m'accompagnez pas, Monsieur Guido, mystérieux personnage ?

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Non. Au revoir !

MONSIEUR THOMAS (*sautant par-dessus bord*). — Alors, trois hommes à la mer seulement !

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Ne vous dérangez pas pour moi. J'ai encore deux cartes à jouer et deux bouteilles de whisky à boire. De plus, le capitaine peut se tromper.

LE POÈTE STANISLAS PRAT (*à Alice*). — Oh, et s'il s'était trompé, vous m'aimeriez toujours ?

MADemoiselle ALICE DELAGE. — Sans aucun doute ! Comment en douter ?

LE POÈTE STANISLAS PRAT. — Le bateau qui t'emporte...

MADemoiselle ALICE DELAGE. — La mer qui le supporte...

LE POÈTE STANISLAS PRAT. — Sont moins beaux que ta porte. Ouvrez-moi.

(On entend un craquement épouvantable. Le bateau coule.)

MADemoiselle ALICE DELAGE. — Je t'aime.

LE POÈTE STANISLAS PRAT. — Aimons-nous.

GUIDO, LE MYSTÉRIEUX. — Permettez-moi, s'il vous plaît, de vous faire une confidence de la plus haute importance avant de mourir. Vous savez ce que j'allais faire à Rio de Janeiro ?

MADemoiselle ALICE DELAGE ET LE POÈTE STANISLAS PRAT
(ensemble). — Peu nous importe ! Laissez-nous tranquilles avec vos mystères !

GUIDO, LE MYSTÉRIeux (*sautant par-dessus bord*). — Tant pis ! personne ne le saura !

(Il nage quelques mètres et crie.)

J'allais à Rio... pour... pour... qu'on me...

(Le reste de la phrase se perd dans le bruit.)

(Le poète et Alice, enlacés, s'enfoncent dans la mer.)

(Quelques instants après une voix qui tombe du haut de la caravelle fantôme crie à travers l'océan)

Terre ! terre !

(Et le rideau hésite à tomber.)

Février 1931.

(Traduction Henri Béhar)

INDEX DES NOMS CITÉS

- Acker, A., 274
Acker, A. et F., 244, 270
Albert-Birot, P., 77
Alexandre, M., 30, 71, 73 ; 168
Alexandrian, S., 242
Alexiou, E., 185
Allard, P., 171
Allard, R., 70
Allégret, M., 110
Alvear, E., 283
Anicet, 109
Apollinaire, G., 23, 76, 77, 81, 125, 138, 139, 167, 229, 255, 263
Aragon, L., 12-24, 32, 36, 53, 54, 56, 57, 60, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 90, 101, 105, 138, 139, 147-163, 167, 169, 198
Argeliès, R., 268
Arland, M., 78
Artaud, A., 13, 50, 51, 61, 140, 255, 258
Aujame, 97
Aurel, 78
Ausone, B., 243
Autant-Lara, Cl., 77
Bachelard, G., 226, 227, 257
Badiou, A., 247
Balzac, H. de, 13, 81, 128
Banville, Th. de, 69
Barbey d'Aurevilly, J., 13
Barbusse, H., 54, 55, 105
Bardot, B., 199
Barnes, H., 76
Baron, J., 16, 24, 25, 58, 60, 61, 67, 70-73, 76
Barrès, M., 74, 135
Barthes, R., 11, 13
Bataille, G., 73, 95, 159, 207, 240
Baudelaire, Ch., 17, 18, 231, 234, 239, 274
Bausil, A., 268, 269, 279
Beaujour, M., 43
Bédhomme, J., 158
Bédouin, J.-L., 90, 96, 99, 236
Béhar, H., 6, 44, 45, 56, 126, 134, 281
Bellmer, H., 245
Bellon, D., 207, 208, 210-216
Bellon, Y., 209
Benayoun, R., 242, 255
Benjamin, W., 18, 24, 29-32, 58, 69, 95, 210, 242, 270
Benoist-Méchin, J., 205
Bérard, L., 83
Béraud, H., 60, 77, 165
Berge, E., 166
Bernard, M., 53, 281
Berque, J., 201, 202
Biagini, M., 197
Billy, A., 25, 28, 70
Blanc, A., 135, 267, 268, 280, 281
Blanchard, C., 174
Blanchard, M., 97
Blanche, J.-E., 77, 162
Bloch, J.-R., 147
Blumenfeld, L., 135
Bognoux, D., 157
Boileau, N., 81
Boissarie, 94
Bonaparte, M., 228
Bonnet, M., 32, 40, 67, 68, 73, 208, 234, 243
Borel, P., 91
Bosmans, 102
Bossuet, J.-B., 202
Bourdet, Cl., 89, 93, 94
Bourdieu, P., 23, 177
Bousquet, J., 210, 216

Brabant, G. de, 151
 Braque, G., 74
 Brasillach, R., 114, 268
 Brassäi, P., 257
 Brauner, V., 236, 272-274, 281
 Breton, A., 10, 13-16, 19, 20, 23, 24, 35, 36-44, 48, 53, 54-57, 61-62, 65, 67-68, 70, 72-79, 87-99, 105, 107, 118, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 147, 148, 167, 177, 195-197, 199, 207, 208, 210, 211-216, 231, 233-235, 237-246, 250, 256, 270, 271, 273, 274, 276, 280
 Brisset, J.-P., 213
 Brossolette, P., 171, 280
 Buñuel, L., 98, 236, 240
 Cahun, Cl., 71, 233, 234, 237
 Caillois, R., 62, 118
 Calas, N., 270, 271
 Calet, H., 196, 198-200, 204
 Camus, A., 89, 92, 96, 196, 197, 202, 255
 Caradec, F., 125, 126, 127
 Caroly, 210
 Carpentier, A., 283
 Carrington, L., 97, 244, 255
 Carrive, J., 29, 30
 Carroll, L., 199
 Carrouges, M., 94, 97
 Cassou, J., 78
 Cendrars, B., 76, 167, 169, 171
 Cèpe, P., 74
 Chabrun, J.-F., 274
 Chagall, M., 258
 Chalamov, V., 152, 155
 Chalon, J., 162
 Chaplin, Ch., 110, 111
 Char, R., 92
 Chassé, Ch., 97
 Chateaubriand, L.-R. de, 16
 Chavée, A., 111, 275
 Chirico, G. de, 131, 139, 243
 Chonez, Cl., 87, 88
 Chwat, P., 162
 Clair, R., 21, 72, 77, 78
 Cocteau, J., 11, 24, 72, 76, 78, 81, 136, 139, 167, 250, 268
 Constable, W., 246
 Corday, M., 50
 Corneille, P., 81, 113
 Corrège, 241
 Counhaye, Ch., 104
 Crastre, V., 30
 Crémieux, B., 84
 Crevel, R., 24, 29, 30-32, 45, 46, 48, 51, 70-73, 76, 79, 85, 169
 Cummings, E.E., 74
 Cuvillier, L., 278
 Dali, S., 214, 221, 223-229, 232, 235, 236, 245, 250, 256, 269
 Damisch, H., 240-244
 Dancongnée, L., 168
 Daniel, 184
 Daniel-Rops, H, 30
 Daumal, R., 113, 114, 116, 118
 Davis, B., 110
 Dax, A., 96
 De Beauvoir, S., 93
 De Sède, 276
 Delluc, L., 76
 Delteil, J., 68, 70-74, 79, 81, 268
 Delvaux, P., 244, 256, 257
 Demaître, E., 173
 Derain, A., 77
 Derrida, M., 14
 Desnos, R., 10, 14, 23, 24, 29, 30-33, 36, 53, 58-60, 67-79, 81, 87, 116, 136, 166, 167, 240, 242, 255, 256, 259, 260-262
 Dimier, L., 125
 Dominguez, O., 211, 238, 270, 272, 273, 275, 277
 Dorval, M., 75
 Dorville, A., 150
 Doucet, J., 25, 30, 65, 66, 69, 76, 96
 Doukas, S., 185
 Drieu La Rochelle, P., 76, 118
 Duchamp, M., 76, 125, 131, 211
 Duhamel, G., 78
 Dujardin, E., 140
 Dullin, Ch., 141
 Dumont, F., 95

Dunan, R., 135
 Durkheim, E., 53
 Edschmid, C., 168
 Eisenstein, S., 155, 189
 Ékaterinburg, 156
 Éluard, P., 24, 48, 59, 68, 69, 70, 73,
 74, 79, 95, 105, 136, 238, 247, 255-
 259, 261-263, 268, 275, 276
 Elytis, O., 184, 191
 Embiricos, A., 12, 183-192
 Engels, F., 149
 Epstein, J., 74, 78
 Ernst, M., 69, 131, 208, 234, 236,
 241, 243, 244, 250
 Espinouze, 269
 Espinoza, 271
 Estang, L., 97
 Evtouchenko, I. A., 188
 Fabre, H., 134, 135, 139
 Fanya, 154
 Fargue, L.-P., 74, 212
 Farinel, J., 111
 Fénelon, F., 96
 Fini, L., 244
 Flaubert, G., 9, 13, 124, 160
 Florian, J., 52
 Flory, R., 52
 Fluet, Ph., 114
 Fontaine, P., 107, 108, 198
 Forest, Ph., 157-159
 Fort, P., 14, 113
 Foucault, M., 13, 121
 Fouchet, M.-P., 97
 Fourrier, M., 30, 105
 France, A., 25, 27, 55, 56, 60, 116,
 140, 194, 202, 203, 207, 229, 274,
 280
 Francès, E., 269, 270, 272
 François, R., 119
 Frenay, H., 89, 92, 93
 Freud, S., 15, 79, 225, 234
 Fried, E., 18
 Friedländer, W., 245
 Frois-Whitmann, F., 53
 Gabory, G., 79
 Gaudi, A., 97
 Gauthier, X., 236, 245, 255
 Gautier, Th., 13
 Genette, G., 209
 Gengenbach, Abbé, 52
 George, P., 104
 George, Y., 242
 Georgette, 170
 Gérard, F., 71, 72, 84
 Gérard, P., 24, 70, 73, 228
 Germain, A., 61, 73, 96, 160, 168
 Giatromanolakis, G., 185
 Gide, A., 92, 114, 135, 165
 Gilbert-Lecomte, R., 113-115, 118
 Goemans, C., 105
 Goethe, J-W., 246
 Goetz, H., 270, 275
 Golen, H. de, 171
 Goll, Y., 73, 78
 Gonzague-Truc, G., 205
 Gonzo, R., 274, 277
 Gorki, M., 187
 Goulding, E., 110
 Gourget, J., 110
 Goya, F., u98
 Gracq, J., 92, 97, 236, 244
 Gréco, 245
 Griboïedov, 188
 Guenne, J., 27
 Guth, P., 166
 Hamblyn, R., 246
 Hamoir, I., 103
 Han, J.-P., 133
 Hare, D., 246
 Hébertot, J., 24, 25, 65-68, 70, 77, 78
 Hegel, F., 149
 Hemingway, E., 92
 Henein, G., 193-206
 Hénein, G., 270
 Hérold, L., 273
 Hitler, A., 111, 173, 254, 279
 Honegger, A., 78
 Hoo, S., 92
 Howard, L., 246
 Hugo, V., 242, 258
 Iché, L., 274, 276-278, 280, 281
 Ivanov, 109

Jacob, M., 29, 72, 73, 78, 268
 Jaloux, E., 171
 Jammes, F., 50, 52, 81
 Jarl, R., 114
 Jarry, A., 69, 81, 91, 97, 138, 139, 140, 142
 Jean, M., 211
 Jean, R., 238
 Jenny, L., 208
 Josephson, M., 74, 76
 Kafka, F., 210, 216
 Kahlo, F., 239, 255
 Kahn, S., 242
 Kahnweiler, D.-H., 71
 Kalandra, Z., 95
 Kant, E., 17, 20
 Kaufmann, V., 37
 Kérilis, H. de, 141
 Kessel, J., 165, 173
 Khrouchtchev, N., 184
 Korf, 279
 Krauss, R., 208-210, 212, 215, 237
 Kravchenko, 90
 Kupisonoff, J., 110
 La Bruyère, 198
 La Fontaine, J., 81
 Labin, S., 91, 92
 Labisse, F., 97
 Lacan, J., 207, 238, 245, 248, 250, 253, 254
 Lafitte, P., 172
 Laloy, L., 83
 Lamba, J., 233-235, 244, 246
 Lams, M., 115
 Laplanche, J., 238
 Larbaud, V., 73, 135
 Latzarus, L., 171
 Laurencin, M., 76
 Lautréamont, 57, 96, 117, 138, 234, 245, 255, 257
 Lazareff, P., 116
 Le Roy, E., 207, 210, 211, 215
 Léautaud, P., 27
 Lecache, B., 135
 Lecomte, 115, 116
 Léger, F., 155
 Legrand, G., 96
 Leiris, M., 47, 57
 Lemerre, A., 122-124, 126, 129, 130
 Lénine, V. I., 109, 187, 191
 Lévy, D., 44, 67, 92, 242
 Limbour, G., 68, 70, 71
 Londres, A., 61, 91, 151, 160, 165, 231, 236, 246, 276
 Loti, P., 72
 Lubeck, M., 50
 Lulle, R., 199, 272
 Lyotard, J-F., 238
 Maar, D., 237, 238
 Mabile, P., 271, 272
 Mac Luhan, M., 46
 Mac Orlan, P., 61, 78
 Madelaigue, J., 135
 Magny, Cl-E., 55
 Magritte, R., 102-104, 106, 108, 111, 112, 234, 240, 242, 245, 262, 273, 276
 Malet, L., 270
 Malkine, A., 240
 Mallarmé, S., 9, 10, 13, 36, 42-44, 82, 98, 121, 137, 234, 268
 Malraux, A., 169, 176
 Malvy, L.-J., 134, 135
 Man Ray, 69, 73, 74, 83, 208, 209, 213, 237, 243, 245, 247-250, 253, 257, 262
 Mantegna, 244
 Marcel, G., 30, 71, 78, 97, 274, 278, 281
 Marchand, A., 97
 Mariën, M., 103-105, 108, 109, 111
 Marinetti, F. T., 44, 167
 Marion, D., 102
 Marlion, Père, 108
 Martin du Gard, M., 15, 26
 Martin, M., 29, 79
 Marx, K., 16, 247
 Masson, A., 207, 215, 245, 257
 Massot, P. de, 71-74, 76-78, 82, 83
 Matarasso, H., 275
 Matta, R., 270, 271, 278, 279
 Mauriac, F., 165

Maurras, Ch., 24, 72
 Menegoz, M. et R., 278
 Méric, V., 135
 Merle, E., 141
 Merle, L., 141
 Merleau-Ponty, M., 258
 Merpin, E., 119
 Mesens, E-L-T., 106-108, 111
 Meyer, A., 75, 79, 123
 Meyrat, R., 113, 114
 Michaux, H., 17, 199, 255
 Milhaud, D., 78
 Miller, H., 93, 232, 235, 241, 249, 254
 Miller, L., 232, 236, 237, 240, 247, 253, 254
 Millet, J.-F., 221
 Milliex, T., 185
 Minet, P., 114
 Miomandre, F. de, 29
 Miró, J., 141, 276
 Mistinguet, 269
 Monnerot, J., 97
 Montherlant, H. de, 72
 Morand, P., 73, 74, 136
 Moreno, M., 78
 Morise, M., 24, 25, 70, 71, 73, 242
 Morlino, B., 172, 177, 178
 Mossé, S., 211
 Mourre, M., 95
 Moussinac, L., 78
 Muhlmann, G., 17, 21
 Nadeau, M., 95, 271, 280
 Naville, P., 51, 56, 70-73, 75
 Nerval, G. de, 81, 145, 228, 268
 Nivoix, P., 126
 Noailles, A., Mme de, 72
 Noll, M., 30
 Nougé, M., 109
 Nougé, P., 101-111
 Nouveau, G., 49, 53, 73, 74, 79, 81, 96
 Nozières, V., 151, 173
 Omer, G., 117, 118
 Overstraete, W. van, 103
 Parinaud, A., 53, 88, 89, 91
 Pastoureau, H., 92-95
 Patin, M., 274
 Patri, A., 92, 93, 97
 Paulhan, J., 137
 Pauwels, L., 93-96, 99
 Pays, M., 171
 Péguy, Ch., 57
 Penrose, R., 235, 236, 239, 244, 245, 249, 251
 Péret, B., 24, 29, 30-33, 61, 62, 69-73, 87, 89, 90, 92-99, 105, 166, 199, 242, 255, 256, 260-262, 270-272, 274
 Petrov, V., 110
 Picabia, F., 24, 25, 70, 73, 74, 76, 77, 79, 82, 86, 131, 135, 137, 139, 142, 238, 239, 275
 Picard, G., 25, 139
 Picasso, P., 37, 39, 74, 76, 77, 141, 236, 247, 250, 267, 272, 273, 275, 276, 278, 280
 Piero di Cosimo, 244
 Pieyre de Mandiargues, A., 97, 169
 Pierre, J., 271
 Piot, J., 25, 28
 Pline, 243
 Poincaré, R., 56
 Poiret, P., 77
 Poli, L., 278, 279
 Polizzotti, M., 233
 Pollès, H., 92
 Pontalis, J.-B., 238
 Poulenc, F., 78
 Prader, J., 91
 Praviel, A., 125
 Prenant, A., 139, 278, 279, 280
 Prévert, J., 97
 Primakov, E., 155
 Proust, M., 81, 125, 137
 Pugnaud, P., 268
 Rachilde, 78
 Raufast, R., 274
 Reboux, P., 135
 Reich, W., 54
 Reneville, R. de, 97
 Reverdy, P., 50, 72, 74, 76, 77, 79
 Reynaud, J., 78

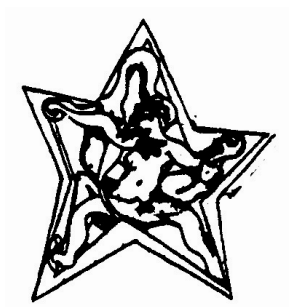
Ribemont-Dessaignes, G., 78, 95, 118
 Richard, J.-P., 92, 147, 234, 246, 281
 Richer, J., 97
 Rigo, M., 163
 Rimbaud, A., 69, 81, 96, 137, 138, 165, 247
 Ritsos, Y., 185
 Rius, A., 277
 Rius, R., 267, 268-281
 Rivet, L., 158
 Rivière, J., 69, 78, 136, 137, 138, 142
 Roche, D., 91-94, 213, 214, 216
 Rolland, R., 97, 151
 Romain, J., 135, 193
 Rony, O., 26
 Rosolato, G., 238, 239
 Roublev, A., 187
 Rougé, B., 262
 Roumette, R., 253
 Roussel, R., 12, 121-131, 138, 139, 142
 Rousset, D., 90, 92, 93
 Sade, D. A. F., 59, 245, 250
 Saint-Pol Roux, 72, 209, 211
 Salmon, A., 78
 Sartre, J.-P., 93
 Satie, E., 74, 77, 78
 Sauvage, M., 81
 Scherman, D., 254
 Schoenhoff, H., 274
 Schuster, J., 96
 Schwob, M., 69, 71
 Scize, P., 66, 69, 70, 74, 75, 76, 79
 Scutenaire, L., 103, 108
 Seligmann, K., 273
 Serajev, V., 186
 Serge, V., 271
 Serov, 187
 Shelley, P. B., 246
 Sher, B., 109
 Silone, A. H. I., 92
 Simenon, G., 169
 Simonidzé, C., 157
 Simonpoli, J., 277, 278, 279
 Siniavski, 184
 Smadja, H., 92, 93, 94
 Smolders, O., 111
 Sontag, S., 213, 216
 Sotiriou, D., 185
 Souday, P., 36, 70-75, 79, 83, 87, 135, 140
 Soupault, Ph., 12, 13, 27, 29, 30-32, 36, 70-75, 79, 87, 135, 140, 165-177
 Staline, J., 91, 191
 Stavisky, A., 141
 Stepanov, 188
 Stil, A., 277, 280
 Stravinsky, I., 125
 Sue, E., 124
 Taïroff, A., 78
 Tandanassis, 184
 Tanguy, Y., 209, 210, 211, 238, 262, 270, 271, 276
 Tériade, E., 133
 Terra, S., 198
 Tharaud, J. et J., 84
 Théotokas, G., 184, 186
 Thirion, A., 30, 110
 Thorez, M., 18
 Tito, J., 90
 Torrès, H., 135
 Trenet, Ch., 269
 Triolet, E., 147, 149, 160
 Tzara, T., 11, 25, 40, 42, 73, 74, 76, 79, 82, 135, 136, 137, 142
 Ubac, R., 215, 237, 273
 Unik, P., 105
 Vaché, J., 40, 53, 81
 Vailland, R., 29, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119
 Valéry, P., 51, 73, 84, 135, 136, 138, 229
 Van Hecke, P.-G., 104
 Van Tonderen, 106
 Varnalis, K., 185
 Varo, R., 242, 245, 269, 270, 274
 Vautel, Cl., 79, 81
 Verhaeren, E., 268
 Verlaine, P., 81
 Vidal, G., 77
 Vigny, A. de, 75

Villon, J., 97, 105
Vinci, L. de, 234
Viollis, A., 150, 151, 174, 176
Vitrac, R., 12, 14, 29, 30, 31, 33, 48,
70-79, 81, 86, 70-79, 133-143, 283,
284, 301, 302
Viviani, R., 134
Voltaire, 81
Vulliamy, G., 274, 276
Weindel, H. de, 171
Werth, L., 171
Wildenstein, G., 96, 272
Wright, R., 92
Zola, E., 13
Zürn, U., 245

TABLE DES MATIÈRES

L'universel reportage	7
Myriam BOUCHARENC : Nul n'échappe décidément, au journalisme	9
Daniel BOUGNOUX : Sortie des médiums, entrée des médias	13
Norbert BANDIER : Le métier de journaliste est-il compatible avec le surréalisme ?	13
Patrick SUTER : « Anti-journal » et « autre journal » : la presse dans les premiers livres de Breton	35
Nicolas SURLAPIERRE : « La mosaïque des simulacres » : révolution et poétique du chantage	45
Nathalie LIMAT-LETELLIER : L'influence surréaliste à <i>Paris-Journal</i>	65
Gérard ROCHE : Entre collaboration et intervention	87
Estrella DE LA TORRE : Surréalistes de Bruxelles face à la presse de gauche	101
Christian PETR : Le saut de l'ange Roger Vailland	113
Pierre BAZANTAY : Roussel et le feuilleton	121
Henri BÉHAR : Roger Vitrac, chroniqueur humoristique	133
Maryse VASSEVIÈRE : Aragon journaliste à <i>L'Humanité</i>	147
Myriam BOUCHARENC : Soupault à <i>Excelsior</i> : du roman au reportage	163
Ioanna PAPASPYRIDOU : Embiricos reporter	183
Marc KOBER : Georges Henein, reporter de l'universel	193
Alain MASCAROU : « Une fine main gantée de femme » : Denise Bellon	207
Variété	219
Jean ARROUYE : Une mémoire persistante, hommage à Dali	221
Georgiana M.M. COLVILLE : Breton caresse les ours blancs	231
Jean-Claude MARCEAU : Éthique et esthétique dans l'œuvre de Lee Miller	247
Yun-Kyung CHO : Le corps révoltant et la poétique du « surcorporel »	255
Documents	265
Olivier BOT et Rose-Hélène ICHÉ : Robert Rius (1914-1944)	267
Roger VITRAC : Les Passagers du <i>Vanille XII</i>	283
Index	293
	301

Mélusine, c'est aussi la « Bibliothèque Mélusine »



Cette collection, où sont publiés des documents importants et des thèses, constitue un prolongement naturel du travail de prospection que représentent les livraisons annuelles de *Mélusine*.

1. Michel Carassou : *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*. Préface d'Henri Béhar. Éditions Jean-Michel Place, 1986, 256 p.

2. Pascaline Mourier-Casile : *De la chimère à la merveille*. Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste. Éditions L'Age d'Homme, 1986, 304 p.

3. Yves Bridel : *Miroirs du surréalisme*. Essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939). Préface d'Henri Béhar. Éditions L'Age d'Homme, 1988, 203 p.

4. Henri Béhar, Roland Fournier, Maryvonne Barbé : *Les Pensées d'André Breton*. Éditions L'Age d'Homme, 1988, 362 p.

5. *André Breton ou le surréalisme même*. Études réunies par Marc Sarpota avec le concours d'Henri Béhar. Éditions L'Age d'Homme, 1988, 200 p.

6. Henri Béhar : *Littéruptures*. Éditions L'Age d'Homme, 1988, 255 p.

7. Marcel Jean et Arpad Mezei : *Genèse de la pensée moderne*. Préface d'Henri Béhar. Éditions L'Age d'Homme, 2001, 332 p.

8. *Mélysine moderne et contemporaine*. Études réunies par Arlette Bouloumié avec le concours d'Henri Béhar. Éditions L'Age d'Homme, 2001, 368 p.

9. Thierry Aubert, *Le Surréaliste et la mort*. Éditions L'Age d'Homme, 2001, 324 p.

10. Paolo Scopelliti, *L'Influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Éditions L'Age d'Homme, 2002, 246 p.

11. André Breton et Paul Éluard, *L'Immaculée Conception*, édition fac-similé du manuscrit du Musée Picasso, transcription de Paolo Scopelliti, préface d'Henri Béhar. Éditions L'Age d'Homme, 2002, 228 p.

12. Henri Béhar, *Les Enfants perdus*, essai sur l'Avant-garde. Éditions L'Age d'Homme, 2002, 288 p.

13. Ferdinand Alquié, *Cahiers de jeunesse*, présentés par Paule Plouvier. Éditions L'Age d'Homme, 2002, 288 p.

14. Jacques Prévert, « Frontières effacées ». Éditions L'Age d'Homme, 2003, 216 p.

15. Elsa Adamowicz, *Ceci n'est pas un tableau*, Les écrits surréalistes sur l'art. Éditions L'Age d'Homme, 2004, 264 p.

À paraître :

Olivier PENOT-LACASSAGNE, *Artaud en revues*. Éditions L'Age d'Homme, 2005.