

MÉLUSINE

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

Publiés avec le concours du Centre National du Livre

**MÉLUSINE
N° XXIII
DEDANS-DEHORS**

Études réunies par
Henri BÉHAR

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche
sur le Surréalisme

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

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 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

© 2002 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

DEDANS-DEHORS

IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMÉE

Henri BÉHAR

La revue *Mélusine* s'est donné pour mission d'analyser le surréalisme sous toutes ses formes et dans tous ses états, des origines à ce jour. Nous avons toujours dit qu'une telle ambition ne peut se borner à la simple observation du groupe (à composition variable) réuni autour d'André Breton, et que nous nous devions de dégager tous les prolongements liés à cette activité. C'est là, me semble-t-il, une nécessité scientifique et une garantie pour percevoir l'ampleur réelle du surréalisme, pour comprendre qu'il constitue un courant autrement plus fécond qu'un simple dilettantisme littéraire.

À partir de l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle, à laquelle est rattaché le Centre de recherche sur le surréalisme (équipe reconnue par le Centre National de la Recherche Scientifique), la revue fait appel à des spécialistes de tous les pays, pour peu qu'ils acceptent de lui confier leurs travaux. Elle réunit ainsi un nombre important de collaborateurs, comme on le verra dans les pages suivantes, chercheurs européens (France, Belgique, Portugal, Espagne, Angleterre, Allemagne, Pays-Bas, Roumanie...), américains (Canada, États-Unis), orientaux...

Ce caractère international est sensible également dans la volonté d'analyser les répercussions du surréalisme partout où elles sont observables, tant en Suède qu'en Égypte, tant en Roumanie qu'au Pérou...

La même diversité se manifeste évidemment dans les sujets abordés par les études publiées. Les livraisons de *Mélusine* sont attentives à toutes les formes prises par les pratiques surréalistes (littérature, arts plastiques, photographie, revues...), à l'écho que le surréalisme reçut parmi d'autres groupes d'avant-garde, dans la presse française ou plus généralement dans la société française ou ailleurs. De sorte que les grands phares du surréalisme ne sont jamais négligés. Rappelons, pour mémoire, les livraisons consacrées à la Hongrie, au Mexique, à l'Europe surréaliste, celles qui traitaient de l'ensemble de l'œuvre de Jean-Hans Arp, Raymond Roussel, Maxime Alexandre, René Crevel, et tous les volumes abordant une problématique spécifique.

À cet égard, le reproche qui nous a été fait récemment me paraît pour le moins exiger une franche discussion. On a souhaité « un renouvellement des thèmes de la revue et que, dans cette perspective, au-delà des articles privilégiant André Breton et son entourage immédiat, prennent place des travaux consacrés à ceux qui participèrent à la période fondatrice du surréalisme, et qui se sont, par la suite, éloignés ». L'ensemble des articles publiés depuis plus de vingt ans dans cette revue témoigne de sa diversité et de son refus des exclusives, de même que de sa volonté d'approfondissement.

C'est pourquoi, sans répondre directement à une critique infondée à nos yeux, il nous a semblé utile de traiter cette question du « Dedans-Dehors », du rapport des individus au centre et à la périphérie. Plusieurs cas de figure sont possibles. Si l'on exclut d'emblée ceux qui, à l'extérieur du mouvement, ont passé leur temps à lui dire ce qu'il devait faire, il y a ceux qui, de l'intérieur, n'ont pas supporté certaines prises de position et les ont critiquées ou s'y sont opposés, de façons diverses ; il y a ceux qui, de l'extérieur, ont jugé nécessaire d'admonester le surréalisme avec sympathie et compréhension, de lui montrer en quoi il devait échapper aux principes qu'il élaborait durement ; il y a ceux qui, mus par la force centrifuge, sont sortis du mouvement, abandonnés à leur sort, pour le regretter ou non ; inversement, il y a ceux qui ont été sensibles à sa force d'attraction, et s'y sont retrouvés.

Implicitement, se trouve posée la question de la nature même du mouvement et de ses limites. De ce que signifie être dedans par rapport à être dehors. De ce que, dans les années trente, on se plaisait à nommer « l'orthodoxie intellectuelle ». De ce que, plus avant, on appelait « l'endehors », c'est-à-dire l'anarchie. Que serait donc le refus des règles à l'égard d'un mouvement qui, justement, prétendait les refuser toutes ?

On le voit, ce n'est plus seulement une question socio-historique qui se pose, celle de l'appartenance à un groupement qui n'a jamais délivré de carte d'inscription, mais, plus généralement, un problème éthique autant qu'esthétique, celui de l'adhésion à la morale surréaliste et aux principes esthétiques qui en découlent. Dès lors s'ouvre une dernière posture, celle de l'adhésion mentale, sans participation aucune. Le surréalisme serait alors parvenu à une influence généralisée, où le centre aurait envahi la périphérie en perdant sa qualité de centre. Les interrogations de Philippe Jaccottet à ce sujet, analysées par Jeanne-Marie Baude, auraient pu nous servir de protocole.

Encore qu'il y ait beaucoup à dire sur les exclusions prononcées par André Breton au nom du collectif qu'il animait, nous nous sommes refu-

sés à aborder une fois de plus cette question. Assez d'ouvrages à prétention plus ou moins historique l'ont fait ou le feront, témoin le récit d'Alain Joubert, dont il a été rendu compte sur notre site internet¹.

Pour souligner le phénomène des entrées et des sorties du groupe militant, à diverses époques de son existence, le présent numéro a choisi de s'intéresser à ceux qui, au cours de son activité créatrice, n'ont fait que passer ou même le regarder de loin. Des études sont consacrées à tous ceux qui, de Julien Gracq à Henri Michaux, ont traversé le surréalisme et en ont été marqués, d'une manière ou d'une autre, en l'influençant par là-même. Ceci dans tous les domaines couverts par le mouvement, et en tous lieux.

Aussi trouvera-t-on dans ce volume des aperçus inédits et souvent provocateurs, aux yeux de la critique surréalisante, sur Pierre Drieu La Rochelle et Pierre Mac Orlan ou encore Julien Green, Saint-John Perse, Georges Bataille, sur les épigones aussi bien que sur des continuateurs insoupçonnés comme Michel Butor, Bryon Gysin, Kenneth White. Le cinéma et le théâtre n'y sont pas oubliés.

L'objectif n'est pas de surprendre ni de choquer mais bien de montrer ce qu'aurait pu devenir le surréalisme s'il n'avait lui-même défini son orthodoxie. Et, simultanément, de voir par quoi il a pu attirer de nouveaux créateurs qui, à leur tour, se sont montrés insatisfaits au point de s'en aller ailleurs tailler leur propre route.

Comme chaque livraison, celle-ci contient une section de « Variété », si abondante qu'il a fallu reporter au prochain numéro les comptes rendus. On lira avec intérêt, j'ose le croire, la mise au point d'un neurophysiologue sur la question de l'écriture automatique. Elle est de nature à reconsidérer, sous l'angle scientifique, l'un des dogmes fondateurs du surréalisme.

Les portes qui mordent sont définitivement ouvertes.

1. Alain Joubert, *Le Mouvement des surréalistes ou le fin mot de l'histoire. Mort d'un groupe, naissance d'un mythe*, éditions Maurice Nadeau, 2001. Recension de Stéphanie Caron dans la rubrique LU à l'adresse suivante : http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/index.html

LIRE LA CAVALIÈRE ELSA DE PIERRE MAC ORLAN¹

Philippe CLAUDEL

Il est impossible de concevoir la vie sans des livres, elle se résorberait et finirait par disparaître.

Pierre Mac Orlan, La Cavalière Elsa.

On a le sentiment que la mémoire de Pierre Mac Orlan (1882-1970) ne survit aujourd'hui que par quelques romans popularisés par le cinéma, et deux ou trois chansons. Mais après tout, c'est peut-être là le sort que réserve la postérité à ceux qui ont servi la littérature, en ont convenablement vécu en rencontrant assez vite le succès, que de les reléguer parfois dans un demi-oubli. Sans doute l'originalité apparente du personnage et les signes qu'on en retient – pseudonyme à consonance écossaise, casquette de la même origine, pipe d'écume, bandonéon – ont dispensé de s'intéresser vraiment à l'œuvre à une époque, la nôtre, où l'on s'inquiète davantage de la vie et de l'image de ceux qui écrivent que de leur production. Sans doute aussi a-t-on tendance à trop réduire l'œuvre de Pierre Mac Orlan à une partie de ses livres où l'aventure, les soldats et la grande course occupent la première place : le ranger aux côtés de Stevenson et de Conrad n'est certes pas dégradant, bien au contraire, mais c'est occulter des pans entiers de son œuvre où ces thèmes n'entrent pas. Certes, le succès lui est venu par ces livres où sont présentés, parfois exaltés, des destins d'hommes sous le feu de la guerre ou placés dans l'imminence de sa menace, à un moment où le public était friand de cette mythologie virile assortie d'un tragique efficace. Le cinéma n'est pas pour rien non plus dans cette déhiscence mythologique dont l'œuvre était porteuse et qu'un acteur comme Jean Gabin a contribué à établir. Pierre Mac Orlan fut pourtant un

1. Les numéros de pages des citations du roman insérées dans notre texte renvoient à l'édition Gallimard, coll. « Folio », 1980.

2. Les différents ouvrages d'histoire littéraire consacrés au XX^e siècle ne font jamais mention de Pierre Mac Orlan, sinon par le biais d'une très brève notice biobibliographique. L'Université ne s'est pas non plus beaucoup intéressée à son œuvre (deux thèses seulement soutenues en France depuis 1972, source DOCTHESES).

des seuls écrivains français expressionnistes, et le concept de « fantastique social », qui sous-tend beaucoup de ses romans, équivaut à cette relecture du réel à laquelle se sont livrés romanciers, dramaturges, peintres et cinéastes allemands dans un pays laissé exsangue et que, à l'instar d'Apollinaire, Mac Orlan, comme en témoigne notamment son admirable *Villes*, a beaucoup fréquenté. Un éclairage inhabituel sur une scène banale, la réunion d'objets en apparence anodins s'ils sont pris isolément, la conjonction d'un moment, d'un homme et d'un décor, suffisent souvent dans ses livres à ouvrir le réel jusqu'à son ventre obscur et à faire basculer la tranquillité des choses et celle des vies vers le versant du tragique.

Après des années d'errance et de vaches maigres, durant lesquelles il s'était essayé au métier de peintre, avait parcouru une bonne partie de l'Europe, fait des rencontres majeures (Apollinaire, Picasso) avant d'être contraint d'aller se battre sur le front comme des millions d'autres, Pierre Mac Orlan est blessé en 1916 puis démobilisé. Commencent alors pour lui, qui n'est plus un jeune homme, des années intenses d'écriture et de création pendant lesquelles voit le jour une série de contes satiriques livrés au *Journal* et illustrés par l'auteur lui-même. En 1918 paraît son premier roman, *Le Chant de l'équipage* qui n'appartient pas au lot des textes d'anciens combattants qui ont fleuri dès 1915. Le sujet n'en est pas militaire. Si l'action se déroule néanmoins durant les années de guerre, elle s'éloigne des champs de bataille pour s'implanter en Bretagne où est installé un riche Hollandais, Joseph Krül, passionné par les histoires de pirates et qui sera le jouet d'un escroc lui faisant miroiter l'existence d'une nouvelle île au trésor. Le récit amalgame les références littéraires avec talent, et la cruauté qui le clôt – les deux hommes seuls sur l'île attendent l'arrivée de leur bourreau – peut se lire comme la métaphore de la part inéluctable que recèle toute existence humaine. Avec ce texte, la réputation de Mac Orlan est faite auprès du grand public : c'est bien l'écrivain de l'aventure, de la mer et du rêve, en même temps que des destins tragiques. Raymond Queneau lui-même salua le livre, de même que, un peu plus tard, les principaux rédacteurs de la revue *Aventure* dont Georges Limbour, Marcel Arland et Roger Vitrac.

En 1920, cette fois sous la couverture prestigieuse de la NRF, et avec le soutien appuyé de Jacques Rivière et de Jean Paulhan, paraît un court roman, *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mulin*. Le diable et la sorcellerie y occupent la place centrale, et Pierre Mac Orlan s'amuse, dans un contexte contemporain et épuré, à revisiter ces vieux thèmes. Le texte, bref, annonce les éléments d'inquiétude qui parsèmeront les livres à venir, notamment ce choc feutré de l'étrange et d'un quotidien prosaïque et pos-

sède, au dirfe d'Artaud, « un fascinant cachet d'irréalité presque logique³ ». Il n'en reste pas moins qu'il est d'une facture formelle classique et rentre dans le lot des romans contemporains de qualité mais qui n'ont rien de fortement novateur.

On appréciera d'autant plus l'aspect inclassable et résolument moderne du troisième roman de Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, qui paraît, toujours à la NRF, en 1921 mais fut « conçu et agrémenté dès 1920 », si l'on suit la remarque de Nino Frank⁴. Texte inclassable, même s'il emprunte son apparence au genre romanesque, le livre est un curieux croisement entre ce que l'on n'appelait pas encore la littérature d'anticipation et le récit onirique. Anticipation donc, parce que Pierre Mac Orlan imagine une situation géopolitique issue de la Première Guerre mondiale, où la Russie montée en puissance dans les années d'après-guerre, encore vibrante de sa révolution interne, finit par envahir la totalité de l'Europe de l'ouest, et déferle en vagues énormes sur l'Allemagne, la Belgique, la Suisse et particulièrement la France, imposant aux pays conquis son système politique et son idéal tout neuf. Notons au passage qu'au moment où Mac Orlan écrit son texte, le triomphe de Lénine n'est pas encore assuré car l'Armée rouge combat toujours les armées blanches de Koltchak, Denikine et Wrangel. Récit onirique aussi, voire fantasmatique, puisque l'auteur s'intéresse moins à la vraisemblance de l'invasion, à ses motivations profondes, à son déroulement précis qu'à la volonté de ses initiateurs de construire une légende, une figure, une icône qui emportera l'enthousiasme et cristallisera les énergies mises en mouvement par le courant de la Révolution.

La Cavalière Elsa tient aussi peut-être à un genre que l'on pourrait nommer le « livre de chaos ». Que peut l'homme au lendemain d'un désastre qui lui a appris non seulement que « les civilisations sont mortelles », comme l'a écrit Valéry, mais aussi que se déploie la plus grande énergie humaine dès lors qu'il s'agit pour l'homme d'exterminer son semblable ? Et que peut la littérature ? Un personnage du livre affirme : « Depuis la guerre [...] je me fous de tout » (13) ; et à propos d'un autre personnage, le narrateur constate : « [il] considérait l'époque où il vivait comme une prodigieuse manifestation de mauvais goût » (43).

Cette nausée des hommes dans un monde ravagé et sans dieux, ce désir de faire table rase à laquelle beaucoup aspirent en ces années, cette mise à mal d'un ordre bourgeois qui a trop vécu, et dont il convient non seule-

3. Antonin Artaud, « Pierre Mac Orlan et le roman d'aventures », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1961, pp. 220-221.

4. Cf. la préface à l'édition de référence, p. I.

ment de se défier mais aussi de se défaire, s'incarnent de deux façons dans le roman : d'une manière individuelle, ils peuvent amener à considérer sans lendemain le jour et l'heure immédiats, et précipiter l'homme dans la contemplation d'un présent sans fin. Le personnage de Nicolas Klinius, écrivain qui finira assassiné par ses voisins parce qu'il ne leur parlait pas, image ainsi la situation : « La pluie s'est immobilisée comme elle tombait, une fois, et depuis cette seconde elle est présente et figée » (90). Ce présent suspendu dans lequel semblent vivre certains, refusant à l'avenir le droit d'exister, fait que la pensée politique apparaît pour d'autres totalement inopérante :

- *Enfin vous êtes pour la République ?*

- *Non, disait Bogaert avec entêtement.*

- *Pour le roi ?*

- *Non.*

- *Pour le communisme ?*

- *Non.*

- *L'anarchie ?*

- *Non.*

- *Pour ? ah ! que le diable m'emporte... il faut être pour quelque chose ou pour quelqu'un !*

- *Je suis, en ce moment, en ce moment seulement, je vous prie de faire attention à cette nuance, je suis pour les choux bien pommés, le pot-au-feu suspendu à la gribouille, la tarte chaude et le vin claret... (107)*

Mais d'une façon collective, ce dégoût pousse à l'établissement d'un nouveau système et d'un nouveau culte. Le propos est nettement énoncé par un instigateur de la propagation de la Révolution surnommé Falstaff : « Ce qui permit au veau d'or de devenir l'objet d'un culte, c'est principalement qu'il était un veau. Nous ne pourrions jamais édifier l'âge et le culte du Moteur d'or. C'est très révolutionnaire, mais ce n'est pas humain » (45). D'où l'idée de créer de toutes pièces « une nouvelle poupée [...] une Jeanne d'Arc pouvant exprimer l'âme populaire pour le bien et le mal, indifféremment » (46), créature qui sera pour ses créateurs « la plus belle œuvre de l'imagination collective [du peuple] » (47).

C'est ainsi qu'une toute jeune fille juive, Elsa Grünberg, ayant grandi à Cologne puis à Sébastopol où son père, commissaire des embellissements, décréta sur ses conseils « de rendre plus harmonieuse la contemplation des individus justement exécutés par les ministres des Hautes Œuvres » et utilisera « leur dernière attitude dans l'intérêt même de la beauté publique de nos boulevards » (34) en suspendant des milliers de pendus aux branches des arbres et aux poteaux électriques, c'est ainsi donc que cette jeune

filles devient la figure de légende de la Révolution en marche, son égérie, sa divinité, son inspiratrice. L'image de cette jeune femme, « d'un génie magnifique et sauvage » (56), ouvrant le monde, devra d'ailleurs être suffisamment protéiforme pour que chacun puisse reconnaître en elle « ce qu'[il] pourr [a] concevoir » (57). Lorsque Dorojdine, surnommé « le Clown », commandant suprême de l'Armée rouge, la présente à ses troupes avant qu'elles ne déferlent sur l'Europe, voici ce qu'il leur dit : « C'est une petite aristocrate, une putain, une sœur de charité, la sœur de chacun de nous, notre mère, notre cousine. C'est une orpheline aussi, une fiancée ou une épouse. Choisissez. » (57)

Ainsi est mis en marche le mécanisme à créer du mythe. Chevauchant en tête des armées, la Cavalière devient « une légende [...] militaire, civile, héroïque, sentimentale et passionnelle » (191). Transcendant par le seul fait de sa désignation son essence de simple femme, elle appartient à « cette série d'images simples où l'on retrouve le serpent de mer » (53) et devient l'égale des Vierges de jadis comme elle l'explique à un soldat émerveillé de la voir de près : « Autrefois j'étais peinte sur du papier avec une robe de soie bleue et un diadème d'or. J'étais peinte à la main, entends-tu ? Et l'on m'apportait des lumières en hommage » (63). Un personnage surnommé Hamlet, autre instigateur de la grandiose initiative, lui indique ses pouvoirs magiques : « Tu es la déesse du supplice des cent morceaux. Ta présence empêche le patient de mourir avant la fin de l'exécution. Inutile de te prévenir que ton nom sera béni dans quelques siècles. » (74)

Dans le livre, l'écrasante victoire de l'Armée rouge et son invasion éclair du territoire français apparaissent, aux yeux du lecteur d'aujourd'hui, comme une répétition – au sens théâtral du mot – de la débâcle de juin 1940. Le peuple de France s'adapte d'ailleurs très vite à cette occupation avant l'heure, s'accommodant des milliers de Chinois et de Russes qui recouvrent le territoire comme une lèpre d'un genre nouveau et point trop désagréable. Le constat de toute façon est donné abruptement : « La France est comme un malade sur une table d'anesthésie » (170). Aussi doit-elle être opérée, opérée par les soins de ces révolutionnaires étrangers mais dont les chefs parlent parfaitement sa langue, et installent leur jeune créature emblématique à Versailles, plus exactement au Petit Trianon, domaine irréel dans sa théâtralité de celle qu'il nomme « la reine à la tête coupée » (151). Nouvelle reine d'un nouveau temps, la Cavalière Elsa entre dans Paris comme dans une songerie de jeunesse, lorsque, feuilletant un magazine, elle rêvait devant le visage du Prince de Galles et les publicités pour les robes de Jeanne Lanvin :

Et elle écrit sur le papier blanc qui protégeait le portrait, la phrase française qu'elle arrangea décorativement à la manière d'un poème :

Robe de mariée

En satin brodé et perlé

Les manches à la juive

Sont pareillement brodées et perlées

Ainsi que sur toute son étendue,

La longue traîne... qui part des épaules. (66)

Le jeu qui consiste à faire d'une réclame, simplement en la morcelant en vers, un poème est moins gratuit qu'il n'y paraît. Blaise Cendrars avait fait de même avec ses fameux *Menus*, ou avec des extraits de romans de Gustave Le Rouge, à qui il voulait démontrer que ses textes, aussi, étaient poétiques : désigner la poésie là où on ne l'attend pas, la faire naître dans l'inexistant, sortir l'événement de la contingence de l'éphéméride pour le hisser vers l'éternité, autant de tâches assumées malgré elle par la Cavalière Elsa, tout au long du processus d'invasion révolutionnaire. Le personnage d'ailleurs est un otage, et son autonomie quasi nulle : otage de ses créateurs, de sa propre légende. Lors d'une gigantesque fête – baptisée « la Foire Sociale » (159) –, organisée par les nouveaux maîtres et le dictateur français mis en place par leurs soins, dans le but d'ouvrir « le ventre du pays malade, d'enrouler ses viscères sur une bobine et de contempler les soubresauts de son cœur isolé sur une assiette » (170), la Cavalière Elsa est présentée entièrement nue dans une cabine gardée par des soldats chinois armés de mitrailleuses. La foule défile devant cette nouvelle Ève. Sa nudité doit produire « l'effet [...] d'un cantique » (152). Mais l'intérêt du public pour l'icône dépouillée de ses attributs, à terre et non plus fièrement montée sur son cheval, décroît. Aussi faut-il, pour que durablement elle s'installe dans l'inconscient de tous et demeure à jamais comme une figure de légende, que la mort s'en empare. Cette mort est curieusement attendue par Elsa elle-même qui y voit le moyen ultime de renouer avec son être profond. L'amour dans le processus de cette agonie savante joue un rôle d'ouverture théâtrale. Elsa devient la maîtresse de Bogaert, ancien marin français devenu peintre, et qui l'avait croisée jadis, dans Sébastopol, la ville aux mille pendus, alors qu'elle était une misérable et jolie fillette. La fin d'Elsa, sacrifiée sur l'autel de la Révolution qui est, pour ceux qui la dirigent, un moyen de guérir les peuples malades tout en les livrant à une frénésie nouvelle, la consacre comme mythe aux yeux du collectif tout autant qu'elle lui permet, individuellement, de renouer avec elle-même, et c'est bien ce dernier aspect qui lui importe plus que tout :

Elle estima le don de son corps au Français comme une nécessité que le destin lui imposait. Avec lui, elle connaîtrait la clef du mystère, cette clef qui lui ouvrirait la porte de son passé qu'elle méprisait et dont sincèrement elle ne se souvenait plus. Et la porte ouverte, elle descendrait tout naturellement dans la fange qui l'avait créée et où elle trouverait la mort.
(157)

Si le livre s'ouvre comme un récit d'aventures par une scène où des marins français contemplant Sébastopol, « cette ville [...] où des géraniums géants aux pétales épais ainsi que des biftecks achevaient de décomposer comme de la viande » (11), très vite Pierre Mac Orlan s'éloigne des canons du genre pour construire ce que l'on pourrait nommer un récit de l'Aventure. Aventure humaine s'entend, qui triture l'Histoire, produit le chaos et tente ensuite de lui donner beauté et ordonnancement. Mais ce qui motive les nouveaux maîtres n'est plus le profit, la morale, la patrie, la religion, c'est la mise en place d'une sorte de fête permanente prompte à réveiller les peuples engourdis ou assommés. L'ordre – et lequel ? – attendra plus tard.

Le récit de Mac Orlan, dans ses excès et sa caricature, oscille sans cesse entre tragique et burlesque. Le monde plus que jamais est une scène où les hommes tentent de représenter leurs vies. Les noms de Falstaff, d'Hamlet suffisent à relier l'œuvre à une prestigieuse dramaturgie où le sang, l'absurde et l'excès se mêlaient déjà. La différence est que ce théâtre, comme il est dit dans le livre, se déploie désormais sans spectateurs, ou bien qu'ils sont eux-mêmes derrière le rideau. La narration s'entrecoupe avec une certaine régularité de courts chapitres dont certains ont des titres éclairants, *Le sang, le rideau, le théâtre* : dans ces textes toujours figurés en italique, il semble que l'on entend la voix de l'auteur, ou plus exactement une voix qui serait l'héritière de celle du chœur antique, assumant le même rôle de commentaire et d'avertissement, tirant aussi de l'élément particulier un sens général et universel, comme l'indique l'usage dans ces passages du présent gnomique. Cette voix pourrait être aussi celle d'un bonimenteur, comme on le rencontre parfois dans le théâtre de Brecht, venant sur l'estrade commenter les gestes de ces marionnettes qui s'agitent sous nos yeux tout en nous parlant de nos vies.

La culmination du récit dans la scène de la Foire Sociale, durant laquelle non seulement la Cavalière se montre nue – donc trop humaine – mais où les chefs de la Révolution paient de leur personne, l'un mangeant en public une vache en sucre, un second faisant bouger un baromètre par la puissance de ses seuls cris, un troisième exécutant des sauts périlleux sur un tapis, consacre métaphoriquement la théâtralité grotesque et tragique

de l'existence humaine. C'est aussi à son lendemain que sera décidée l'exécution sordide, sans noblesse et sans grâce – la scène se déroulera dans une sorte de cabaret douteux – de la Cavalière, et grâce à cela le début de la gestation de son mythe.

Tandis qu'Elsa se dirige vers sa propre mort, l'humanité succombe à la frénésie du collectif dansant sur les ruines d'une société moribonde, et se libérant d'une raison qui trop longtemps l'avait contrainte. L'homme s'adonne à ses excès :

Des foules, vêtues avec négligence, se dirigeaient précédées de clairons dans l'espoir de mettre à mal les jolies bourgeoises. Ces énergumènes envahissaient les maisons de rapport et sous prétexte de vérifier les compteurs à gaz, se livraient sur la personne des maîtresses de maison à différents attentats nettement impudiques où toutes les variétés du sadisme populaire aboutissaient. (166-167)

Et c'est bien là le seul mot d'ordre des vainqueurs, que de libérer des énergies trop longtemps retenues, ainsi qu'ils en font le constat :

La Révolution est ainsi que l'explosion d'un volcan abyssal : le fond de la mer avec sa faune remonte à la surface. À cette heure, autour de nous, des milliers de poissons sans yeux remontent à la surface et cherchent désespérément leurs satisfactions quotidiennes. (173)

Aussi le souhait de Dorojdine, le chef suprême, est-il de propager l'onde sur toute la surface de la planète afin que les peuples entrent dans cette frénésie dionysiaque qui sera tout à la fois un programme social, un régime politique, un système économique, un horizon d'existence :

Il faut, si nous voulons demeurer vainqueurs, dissimuler les forêts elles-mêmes sous des toiles largement illustrées d'animaux décoratifs peints par nos artistes les plus résolus. Tu mobiliseras tous les pianos mécaniques et, par tes soins, les petits garçons et les fillettes apprendront des chœurs qu'ils chanteront, tous ensemble, à la même heure, dans le monde entier, à un signal de la télégraphie sans fil. (188)

À cette exubérance du délire et de la fusion collective répond la seconde mort de la Cavalière Elsa, elle qui avait « des lèvres en chair de géranium » (26). Seconde mort, oui, car la première consacrait le pas qui l'amènera à devenir la divinité voulue par ses créateurs-meurtriers ; la seconde la fera mourir à elle-même, pour elle-même. Les dernières pages du livre distillent un trouble curieux. Leur surnaturalité les apparente, dans l'esprit, à certains voyages intérieurs consignés par Nerval dans *Aurélia* ;

mais elle annonce aussi bien des textes de la littérature où la logique et la raison n'auront plus droit de cité, et où seule, l'image, l'image mentale et fulgurante, s'imposera comme le mode par excellence de la connaissance intime, et sera comme telle revendiquée par l'écrivain :

Des pulsations douces et rythmées semblaient soulever la matière de ce sol inexprimable. D'un gris cendré, il donnait l'impression d'un énorme cerveau et cette ressemblance était complétée par le fait que des ruissellements, des rivières et des fleuves le sillonnaient, comme des cours d'eau sur une carte, et comme des veines dans un cerveau. Un liquide rouge, tel le sang charrié par des vaisseaux, aidait à parfaire la comparaison. Une vie humaine agita le sol de l'étrange domaine cérébral où la Cavalière poursuivait son aventure inachevée. (208)

Paradoxe vie après la mort durant laquelle l'héroïne, à la façon des noyés, revoit le film de sa vie tout en foulant son propre cerveau. Vie après la mort qui l'amène à s'interroger sur la survenue de sa mort véritable, quand le cerveau arpenté en tous sens et le fil de la vie dévidé en entier, il ne restera plus rien à l'esprit sinon à s'oublier soi-même :

Cette fois la Cavalière eut la connaissance qu'elle allait s'anéantir. Mais elle se demandait avec horreur à quel moment et sous quelle forme, sur quelle surface dure l'apparence de son corps irait s'écraser, dans cette chute tournoyante d'une durée éternelle ou peut-être simplement inestimable, mais qui ne pouvait qu'aboutir à rien. (213)

C'est sur ces mots que se termine l'aventure de la Cavalière, et le livre de Pierre Mac Orlan. Sur ce constat désespéré, d'un destin où l'individu se voit sacrifié pour que survienne sa propre légende. Si le roman est une machine à fabriquer des rêves, *La Cavalière Elsa* nous montre comment on fabrique ceux qui guident les peuples, et comment on les utilise. Livre de chaos, son esthétique en fait un cas unique dans la littérature de cette époque, un cas unique ou premier, c'est selon, si l'on considère les rapprochements que l'on peut faire sur bien des points que nous venons d'évoquer avec ce qui sera au cœur de l'aventure surréaliste qui n'est alors encore que balbutiante. La jeune revue *Littérature* ne mentionne d'ailleurs pas la parution de *La Cavalière Elsa*. Aragon fréquenta Mac Orlan quelques années plus tard. Sans doute ce livre ne lui a-t-il pas échappé, pas plus qu'à Breton ou Soupault. Pour autant, ils ne semblent pas avoir écrit ni consigné un avis sur ce livre. Seul Antonin Artaud, décidément fidèle lecteur de Mac Orlan, publie une recension dans la revue *Action* en 1921. Il y note qu'« un intense sentiment de la signification symbolique des choses com-

munique [aux créations de l'auteur] l'apparence idéale des choses vues en rêve. » Mais il déplore les « enluminures de détails », tout en concédant que la lecture du roman est « troublante » et que *La Cavalière Elsa* est « comme une incarnation féminine de l'âme de Pierre Mac Orlan⁵. »

Une adaptation théâtrale aura un succès notable dans les années vingt. On la doit à Pierre Demasy. Gaston Baty la représentera pour la première fois à la Comédie des Champs-Élysées le 3 juin 1925. La pièce était alors qualifiée de « tragédie en quatre actes et six tableaux ». Livrer à la scène le roman où abondent les références à l'univers théâtral et à ses codes était chose tentante même si les images stupéfiantes qui abondent dans le texte furent sans doute difficiles à matérialiser, telle Elsa marchant sur son propre cerveau et tout à la fois dans son passé.

Je ne prétends pas, avec ce bref aperçu, avoir démontré les liens étroits entre ce texte et le surréalisme. Je ne pourrais pas affirmer non plus que nous sommes avec lui en présence d'un récit surréaliste. Un examen plus précis, et concentré dans cette unique optique, pourrait seul le dire. J'espère simplement avoir éveillé un intérêt et une interrogation sur ce curieux texte, trop peu connu. Les livres se croisent, se parlent, se répondent, s'ignorent. Des auteurs, au même moment, travaillent sans le savoir, à rendre des voix qui se font écho. Certains d'entre eux, à la longue, monopolisent le devant de la scène et rejettent les autres dans l'ombre. Dans *La Cavalière Elsa*, décrivant un rideau de théâtre, Pierre Mac Orlan compose avec des mots ce qui pourrait être une peinture cubiste de Georges Braque. Mais en lisant le passage autrement, on pourrait y voir, métaphorisée dans une absolue inconscience de la part de celui qui l'a écrit, la raison qui fait que son roman fut oublié sous d'autres textes, qui firent écran à ses qualités et à son aspect résolument d'avant-garde :

Sur le rideau de fer sont peintes les réclames du siècle. Les habitudes d'une civilisation se gravent sur des bandes de papier de couleur collées en long, en large, en travers. Certaines affiches se chevauchent. (77)

« Chevauchement », *Cavalière*, tout n'est au fond qu'une question de perspective...

5. A. Artaud, *op. cit.*, pp. 225, 226.

DRIEU LA ROCHELLE DU DADAÏSME AU FASCISME

Guillaume BRIDET

Si l'appartenance de Pierre Drieu La Rochelle à l'histoire du surréalisme ne peut être contestée et s'étale même sur un laps de temps relativement important, il est cependant, et de loin, celui dont le parcours ultérieur aussi bien littéraire que politique s'éloigne le plus radicalement de ce qu'on pouvait attendre d'une ancienne personnalité proche du groupe. Introduit précocement, par Aragon, parmi les jeunes gens qui allaient relayer le mouvement dada à Paris et fonder quelques années plus tard le surréalisme, publiant dans les revues qu'ils animent et participant à maintes de leurs activités, Drieu est aussi celui qui, toute sa vie d'écrivain, ne cesse d'écrire des romans psychologiques peu à même de satisfaire aux exigences poétiques du mouvement et qui, à partir de 1934, alors que le surréalisme est omniprésent dans la lutte antifasciste, fait l'apologie de l'Allemagne nazie avant d'être un membre éminent de la collaboration littéraire. L'homme fait néanmoins un passage suffisamment remarqué dans le groupe et sa trajectoire ultérieure est suffisamment déroutante et tragique pour inspirer en partie à Aragon le personnage d'Aurélien dans le roman éponyme et à Soupault celui de Julien dans *En joue*¹. Drieu lui-même semble avoir été durablement marqué par sa fréquentation du surréalisme. Il s'inspire de Rigaut pour le personnage de Gonzague dans « La Valise vide » et dans « Adieu à Gonzague », ainsi que pour celui d'Alain dans *Le Feu follet* ; Aragon et Breton apparaissent dans *Gilles*, respectivement sous les noms de Cyrille Galant et de Caël ; le seul Breton est le protagoniste de la nouvelle « Le Sergent de ville »² sous le nom de Mathieu. Au-delà des raisons intimes de la rupture avec Aragon, on peut s'interroger sur les causes profondes d'une incompatibilité qui, présente

1. Cf. Louis Aragon, *Aurélien*, Gallimard, [1944], Folio, 1972, 702 p. ; Philippe Soupault, *En joue !* [1925], Lachenal & Ritter, 1979, 221 p.

2. Cf. Pierre Drieu La Rochelle, « La valise vide », [1923], *Plainte contre Inconnu*, Gallimard, 1924, pp. 47-124 ; *Le Feu follet*, [1931], repris in *Le Feu follet* suivi de *Adieu à Gonzague*, Gallimard, [1963], Folio, 1972, 187 p. ; *Gilles*, Gallimard, [1939], Folio, 1973, 689 p. ; « Le Sergent de ville », [*La Revue européenne*, t. I, n° 3, mars 1923], *La Suite dans les idées*, Au Sans Pareil, 1927, pp. 33-41.

d'emblée, éclate au grand jour en août 1925, et, *a contrario*, sur les points de convergence et les circonstances particulières qui ont pu si durablement la masquer. La trajectoire de Drieu, unique en son genre, est ainsi l'occasion d'une réflexion sur les distinctions qu'il convient de faire entre surréalisme et fascisme littéraire : d'un côté, on trouve une révolte contre l'ordre en place qui ouvre sur une libération individuelle, un anti-rationalisme qui autorise une libération du désir et des amitiés littéraires formant le noyau d'une insurrection de l'esprit contre les conditions qui lui sont faites ; de l'autre côté, un nihilisme qui n'est que l'envers d'une aspiration déçue à la toute-puissance, un anti-intellectualisme lié à une apologie de l'instinct guerrier et l'idéalisation d'une fraternité organique de type militaire censée assurer le règne pur de la force.

C'est par Colette Jéramec, étudiante en médecine qu'il épouse pour un bref mariage en 1917, que Drieu fait la connaissance d'Aragon en 1916. Cette rencontre donne naissance à une forte amitié de plus de huit ans et ouvre à Drieu les portes de l'avant-garde littéraire de l'après-guerre. Avant la fin du premier conflit mondial, il fait la connaissance de Breton, Soupault et Éluard. Tous ces jeunes gens partagent alors une révolte morale et des intérêts littéraires qui peuvent expliquer ce rapprochement.

Ils ont d'abord en commun l'appartenance à une même génération marquée par l'expérience de la Grande Guerre. Dans *Interrogation*, le recueil de poèmes que lui inspire la guerre, Drieu insiste à maintes reprises sur la fraternité qu'ont cimentée la vie dans les tranchées, la souffrance et l'exaltation héroïque. Il note de la même manière, dans un rapprochement significatif, la satisfaction que lui apporte son amitié pour ses « camarades : un ou deux soldats, un ou deux Dadas » et insiste sur la certitude de partager avec eux « l'esprit de corps, d'équipe » : « Nous sommes une génération³ ». La boucherie des tranchées inspire à ces rescapés la fureur de vivre intensément une vie sauvée de justesse mais aussi et surtout le désir d'en finir avec le monde ancien. Les mois qui suivent la démobilisation sont pour Drieu une longue plongée dans les nuits de Paris en compagnie d'Aragon, de Rigaut, de Paul Chadourne et de Philippe Clément. On rêve d'amitiés indéfectibles ; on partage ses douleurs et ses amours ; on passe des nuits au bordel à sceller des pactes largement arrosés et à fomenter des coups retentissants contre une société de vieillards coupable d'avoir sacrifié sa jeunesse. Un certain nihilisme pousse ces jeunes gens à propager un vent de révolte qui ne les épargne pas eux-mêmes. « Dada naquit quand

3. Pierre Drieu La Rochelle, « L'équipe perd un homme (sur la mort de Raymond Le-febvre) », *Mesure de la France*, Préface de Daniel Halévy, Éditions Bernard Grasset, 1922, pp. 138-139.

j'étais mort depuis longtemps⁴ ». Ce qui attire d'abord Drieu, dans dada, c'est cette négation extrême du monde et plus encore de soi, dans laquelle on peut sans doute lire la manifestation d'une culpabilité de survivant. De ce point de vue, il participe de toute une sensibilité qu'on retrouve aussi bien dans ses propres héros romanesques que dans Julien, le héros d'*En joue !*, dans Pierre, le héros de *La Mort difficile* publié par Crevel, ou dans les mises en scène suicidaires de Rigaut. Chez chacun de ces jeunes écrivains, victimes d'un nouveau mal du siècle, règnent les mêmes vides de l'existence et la même tentation du pire.

La révolte morale contre la société et contre la condition humaine est aussi une révolte poétique. Dans un champ littéraire dominé par les figures tutélaires de Gide, Valéry et Proust, il convient de marquer sa différence et de ne pas tomber dans les ornières d'une création qui ne correspond plus aux aspirations de la jeune génération. Le compte rendu d'*Anicet ou le Panorama, roman*, que publie Drieu en juillet 1921 est de ce point de vue significatif :

*Louis Aragon ne commence pas. Il finit.
Cela est conforme [...] à la destination du mouvement dada, entreprise de liquidation des formes littéraires du XIX^e siècle, vente à l'encan des métaphores et des formules⁵.*

Il y eut la sauvagerie de la guerre ; il y a à présent, et contre elle, poursuivant son œuvre mais d'une autre manière et sur d'autres fronts, la sauvagerie et l'énergie de dada, entreprise de destruction qui ne doit épargner ni les valeurs les plus couramment admises ni la littérature ou la carrière qu'on pourrait être tenté d'y faire.

Jeune auteur remarqué pour ses quelques poèmes publiés dans *Sic* dès l'automne 1916 et dans la *N.R.F.* en juillet 1919, ainsi que pour son recueil *Interrogation* que Gallimard publie en 1917, Drieu serait une recrue de choix pour le groupe en formation qui entend être le dépositaire privilégié de l'esprit du temps. Ses membres auraient eu dans leur ensemble, selon Soupault, « beaucoup de sympathie pour ce grand garçon⁶ ». Si le lien de Drieu avec le groupe passe essentiellement par Aragon dont il admire au plus haut point, et non sans jalousie, les qualités d'écrivain, Breton lui-

4. Pierre Drieu La Rochelle, « Premier Article de Critique ou La Poutre », *Littérature*, n° 14, juin 1920, p. 15.

5. Pierre Drieu La Rochelle, « *Anicet*, par Louis Aragon », [*N.R.F.*, n° 94, juillet 1921], *Sur les écrivains*, Essais critiques réunis, préfacés et annotés par Frédéric Grover, Gallimard, [1964], Nouvelle édition, 1982, p. 230.

6. Philippe Soupault, *Mémoires de l'Oubli. 1914-1923*, Lachenal et Ritter, 1981, p. 93.

même, qui n'a guère d'affinité avec lui⁷, classe pourtant son œuvre parmi « les œuvres d'aujourd'hui » qui sont « un tant soit peu remarquables⁸ ». Drieu se retrouve tout naturellement au sommaire de *Littérature* première série. Si les premiers numéros accueillent des écrivains d'horizons divers, il est tout à fait notable que sa participation se prolonge et que ses textes soient régulièrement au sommaire de la revue de juin 1919 à mars 1921⁹. Assistant aux réunions communes, Drieu est même présent le 19 octobre 1920 lorsque le groupe se réunit pour fixer les orientations de la revue¹⁰. Il est aussi un acteur éminent des séances de notations publiées en mars 1921, ainsi que du procès Barrès qui a lieu le 13 mai de la même année. En novembre 1924, un mois après la mort d'Anatole France, il est l'initiateur du pamphlet « Un Cadavre » qu'il va jusqu'à financer. Sa collaboration aux mouvements dadaïste puis surréaliste ne cesse cependant de se raréfier pendant l'année 1921 au point qu'il ne publie ni dans *Littérature* deuxième série ni dans *La Révolution surréaliste*.

C'est que, malgré son indéniable proximité avec le dadaïsme, Drieu affiche d'emblée un certain nombre de différences significatives et occupe « une position [...] ambiguë¹¹ ». La plupart de ses goûts littéraires l'éloignent d'abord considérablement des autres membres du groupe. Aragon, Breton et Drieu ont certes en commun le mépris d'Anatole France et un goût prononcé pour Barrès. Pour le premier, la contribution de Drieu à « Un Cadavre » est cependant bien différente de celle des autres. Si les membres du groupe piétinent la mémoire de l'illustre écrivain, lui médite aussi sur la mort de la France :

7. Cf. André Breton, Lettre à Simone, 17 août 1920, citée par Marguerite Bonnet, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, Librairie José Corti, [1975], Édition revue et corrigée, 1988, note 18 p. 48.

8. André Breton, « Réponse à une enquête », [*Le Figaro*, 21 mai 1922], *Œuvres complètes*, t I, Édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 267.

9. Pierre Drieu La Rochelle, « Les Otaries », *Littérature*, n° 4, juin 1919, pp. 10-13 ; « Cambridge », *Littérature*, n° 8, octobre 1919, pp. 20-21 ; « T.S.F. », *Littérature*, n° 11, janvier 1920, pp. 9-10 ; « Premier article de critique ou la Poutre », *Littérature*, n° 14, juin 1920, pp. 13-15 ; « Extrait de la presse », *Littérature*, n° 15, juillet-août 1920, pp. 12-14 ; « Chronique : Jean Bernier *La Percée* » (C.R.), *Littérature*, n° 16, septembre-octobre 1920, p. 36 ; « Plus d'interrogations », *Littérature*, n° 17, décembre 1920, pp. 10-13 ; « Vocabulaire politique », *Littérature*, n° 18, mars 1921, pp. 17-18.

10. Cf. « Procès-Verbal », *Littérature*, n° 17, décembre 1920, pp. 2-4.

11. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, [1965], Nouvelle édition revue et corrigée, établie par Anne Sanouillet, Flammarion, 1993, p. 193.

*La France est morte ? Vive la France ! [...]. Mais ce n'est qu'une France qui vient de mourir, il y en a plusieurs, il y en a qui naissent, étranges et terribles. [...]. Et par là-dessus, il y a une France éternelle*¹².

Comme le laisse entendre cette dernière phrase, la même différence est perceptible dans l'admiration pour Barrès. L'admiration de Drieu va au Barrès chanteur du culte du Moi mais aussi au nationaliste convaincu qu'il complimente d'avoir chanté « la geste française du XIX^e siècle » et d'avoir posé « la pierre de fondation de l'activité française : l'individu français¹³ ». Celle d'Aragon et de Breton va certes au premier et à sa révolte contre l'ordre établi, mais certainement pas au second, et s'attarde surtout sur les talents du prosateur. Cette différence éclate lors du procès Barrès. Là où Aragon et surtout Breton reprochent à Barrès d'avoir renié sa liberté initiale pour devenir réactionnaire, patriote et belliciste, Drieu, cité comme témoin, estime qu'il demeure « un bienfaiteur » et met en avant « le sens du respect¹⁴ » qui s'impose à son endroit. Enfin, là où les surréalistes se livrent à une réévaluation de Lautréamont et de Rimbaud et entendent prolonger l'héritage moderniste d'Apollinaire, Drieu cherche une leçon d'énergie chez Kipling, London, Whitman, mais aussi Dostoïevski et d'Annunzio, qui sont totalement ignorés par ses jeunes amis. Il prétend en outre avoir subi son premier grand choc esthétique en lisant les *Cinq grandes odes* et affirme que ses propres poèmes réunis dans *Interrogation* se situent dans « un contact vrai et total avec ce haut lyrisme qui presque seul sacrait notre temps¹⁵ ». L'admiration qu'il voue à l'œuvre poétique de Claudel est violemment opposée à la haine que les surréalistes éprouvent pour le personnage et pour sa poésie. On ne sait si Drieu assista, le 2 juillet 1925, à la distribution sulfureuse de la « Lettre ouverte » contre Claudel, mais il est certain que, comme en témoigne la version caricaturale qu'il en donne dans *Gilles*¹⁶, il ne pouvait que fort mal prendre ces critiques

12. Pierre Drieu La Rochelle, « Ne nous la faites pas à l'oseille », in « Un cadavre », [18 octobre 1924], repris in *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, t I (1922-1939), Présentation et commentaires de José Pierre, Éric Losfeld éditeur, 1980, pp. 20-21.

13. Pierre Drieu La Rochelle, « Nouvelle Patrie », [N.R.F., n° 79, avril 1920], *Sur les écrivains, op. cit.*, p. 89.

14. Témoignage de Pierre Drieu La Rochelle, « L'affaire Barrès », *Littérature*, n° 20, août 1921, repris in André Breton, *Œuvres complètes*, t I, *op. cit.*, p. 433.

15. Pierre Drieu La Rochelle, « Débuts littéraires », [1942-1943], *Sur les écrivains, op. cit.*, p. 38.

16. Cf. Pierre Drieu La Rochelle, *Gilles, op. cit.*, pp. 303-314.

contre un poète admiré et ce mépris si clairement affiché à l'encontre de « tout ce qui est français, en paroles et en actions¹⁷ ».

Sur le plan des lectures philosophiques et politiques, il apparaît déjà clairement que la différence est criante entre Drieu et les surréalistes. Dès son plus jeune âge, Drieu lit en effet les maîtres de la contre-révolution comme de Maistre, de Bonald, Taine ou Bourget. En ces années où les futurs surréalistes ne sont guère tournés vers la chose politique, ce ne sont pas des lectures qu'il partage avec eux, et cela ne le sera jamais. En 1920-1923, Drieu fréquente les futurs surréalistes, mais aussi l'Action française qui l'attire, non par monarchisme, mais par sa critique de la démocratie et du communisme, ainsi que par sa constitution en un groupe fraternel. Dans *Mesure de la France*, il rend implicitement hommage à Maurras en réfléchissant à la décadence française mais réunit aussi « dans une même louange tous ceux qui [l']aident à vivre¹⁸ » et qui, entre autres, ont pour nom Breton, Éluard, Soupault et Aragon. Pour l'Action française, Drieu est un écrivain qui ne témoigne pas d'une foi suffisante dans les vertus du nationalisme et dont on attend un ralliement plus franc¹⁹ ; pour Desnos, il est celui qui, même s'il cède parfois à l'illusion de « la Patrie », partage « l'inquiétude de l'esprit » moderne et participe à l'entreprise de démoralisation et de subversion des valeurs établies : « Lisez *Mesure de la France*, [...], vous n'y apprendrez rien, mais votre inquiétude sacrée en sortira multipliée²⁰ ». Les uns et les autres ne retiennent que ce qu'ils veulent bien lire mais n'empêchent pas que se présente bientôt la nécessité d'une clarification.

Déjà, lors de la réunion dada d'octobre 1920, Drieu se prononce contre le mélange de la littérature et de la politique²¹. Sa participation aux travaux du groupe repose en effet sur cette étanchéité. Elle n'est plus possible dès lors que les jeunes poètes se rapprochent, pendant l'été 1925 et à l'occasion de la guerre du Rif, des membres de la revue *Clarté* et du Parti communiste. Drieu n'est certes pas le seul à rompre avec les surréalistes au moment de cet engagement révolutionnaire. Soupault, Artaud et Desnos

17. « Lettre ouverte à M. Paul Claudel Ambassadeur de France au Japon », [1^{er} juillet 1925], *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, t I (1922-1939), *op. cit.*, p. 50.

18. Pierre Drieu La Rochelle, « L'équipe perd un homme (sur la mort de Raymond Lefebvre) », *op. cit.*, pp. 139-140.

19. Cf. Pierre Andreu et Frédéric Grover, *Drieu La Rochelle*, Éditions de La Table Ronde, 1989, p. 153.

20. Robert Desnos, « P. Drieu La Rochelle : *Mesure de la France* », [Paris-Journal, 23 mars 1923], *Nouvelles Hébrides et autres textes. 1922-1930*, Édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, 1978, p. 183.

21. Cf. « Procès-verbal », *Littérature*, n° 17, décembre 1920, p. 3.

suivent le même chemin. Dans « La véritable erreur des surréalistes », qui paraît en août 1925, il concentre ses critiques sur deux points qui permettent cependant de caractériser spécifiquement les motifs de sa rupture.

Le premier point, très général, est la trahison de l'idéal poétique pour la basse politique. Critiquant les « incartades facétieuses du côté de la tribune aux harangues », Drieu affirme que « la fonction essentielle de la poésie » est de chanter « l'amour et Dieu²² ». Un poète qui veut s'engager en politique doit s'affilier à un parti ou au moins se soumettre à une idéologie et ne peut donc qu'aliéner sa liberté créatrice et à sa quête d'absolu.

Le second point de rupture est une valorisation qui lui semble excessive de l'Orient aux dépens de l'Occident :

Je ne puis vous pardonner une image aussi faible : la lumière vient de l'Orient. [...] vous ramassez négligemment ce vieux cliché de la révolution qui court d'est en ouest [...]. Mais les Russes et les Chinois, ce qu'ils demandent, c'est des machines à écrire, et de la peinture futuriste, et des taximètres, et l'édition des œuvres définitives d'Anatole France, et de la poudre et des balles²³.

La critique de Drieu s'appuie essentiellement sur son pessimisme anthropologique et sur son mépris du peuple. Selon lui, les communistes ne cherchent pas à instaurer une nouvelle société et n'entendent tirer de la victoire révolutionnaire que la jouissance de biens matériels. L'occidentalisation et l'embourgeoisement du monde sont déjà en route en Asie comme dans la classe ouvrière. On ne peut ainsi affirmer, comme Jacques Lecarme, que « le choix du fascisme » serait chez Drieu « tardif », « fragile » et « combattu par une attirance plus forte pour le bolchevisme²⁴ ». Son apologie de la race et de la force, son profond refus de tout

22. Pierre Drieu La Rochelle, « La véritable erreur des surréalistes », [N.R.F., n° 143, août 1925], *Sur les écrivains, op. cit.*, p. 48.

23. *Ibid.*, p. 46.

24. Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, P.U.F., « Perspectives critiques », 2001, pp. 1-2. L'objectif légitime de l'ouvrage de Jacques Lecarme, qui est d'affirmer l'intérêt de l'étude de l'œuvre de Drieu malgré les errements politiques dont il s'est rendu coupable, ne va pas sans une tentation de prendre la défense de l'auteur lui-même. Le critique s'interroge sur les raisons pour lesquelles l'antisémite Drieu souffrirait seul d'une opprobre que d'autres, au premier rang desquels il faut compter Céline, semblent ne pas subir dans le champ des études littéraires. Mais il a tendance, même s'il le condamne clairement, à relativiser cet antisémitisme, soit en l'étendant à la plus grande partie des écrivains de l'entre-deux guerres en évoquant « une épidémie générale en milieu littéraire » (*ibid.*, p. 193), soit au contraire en le réduisant pour en faire la caractéristique d'« un Drieu inférieur » (*ibid.*, p. 49) dont l'influence aurait épargné quasiment toutes ses œuvres. L'antisémitisme de Drieu, loin d'être « [un] antisémitisme conjoncturel » (*ibid.*,

égalitarisme, contredisent son attirance pour le communisme au point qu'« on peut se demander si ce n'était pas la prise de position pour la gauche qui gênait Drieu chez les surréalistes beaucoup plus que la prise de position politique tout court²⁵ ». Alors que la révolte de dada est une négation totale qui laisse place à une affirmation future que Breton et les surréalistes commencent à concevoir, celle de Drieu est en effet tournée vers un passé mythique. Pour lui, inspiré en cela par Barrès, la race française se meurt :

La stérilité, l'onanisme, l'inversion sont des maux spirituels. L'alcoolisme, les drogues sont le premier degré qui mène à cette défaillance de l'imagination, à cette décadence de l'esprit créateur, quand l'homme préfère subir que s'imposer²⁶.

Si, dans certains poèmes d'*Interrogation*, on peut lire une apologie du pacifisme qui ne va cependant pas sans ambiguïté²⁷, d'autres témoignent en outre déjà d'une véritable admiration de la guerre totalement étrangère, sauf exceptions²⁸, au surréalisme. Drieu se livre ainsi à la glorification des victoires futures de la nouvelle génération : « Nous brandirons nos grues d'acier. Avec du ciment armé nous dresserons le monument de notre Force²⁹ ».

Inspiré d'un Nietzsche dont il ne retient que ce qui corrobore son idéal, Drieu idéalise la figure du guerrier laissant libre cours à son instinct et prône finalement l'affirmation pure de la force. C'est au nom du corps à

p. 40), doit cependant être compris plus largement dans la logique de sa création comme la pointe la plus visible d'une inquiétude raciale et d'une apologie de la force présentes dès ses premières œuvres et qui ne font que s'amplifier avec les ans.

25. Joseph Jurt, « L'engagement de Drieu et la structure du champ littéraire de l'entre-deux-guerres », in Marc Dambre (sous la direction de), *Drieu La Rochelle, écrivain et intellectuel*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995, p. 24.

26. Pierre Drieu La Rochelle, *Mesure de la France*, *op. cit.*, pp. 113-114.

27. Dans « À vous Allemands » et « Plainte des soldats européens », Drieu revendique en effet un internationalisme des forces armées fondé sur l'expérience héroïque partagée et qui est donc loin d'être contradictoire avec l'apologie de la guerre elle-même (cf. Pierre Drieu La Rochelle, *Interrogation*, N.R.F., 1917, pp. 27-28 et pp. 63-67).

28. L'une de ces exceptions est le fait d'Aragon mais, significativement, elle prend place dans le compte rendu provocateur d'un ouvrage de Drieu : « Je sacrifie volontiers l'humanité à l'épouvante. Le soleil de la peur est un punch incomparable. La guerre, malgré les petits mortels, a la grandeur du vent » (Louis Aragon, « Pierre Drieu La Rochelle : Fond de cantine », [*Littérature*, n° 15, juillet-août 1920], *Chroniques I. 1918-1932*, Édition établie par Bernard Leuilliot, Stock, 1998, p. 75).

29. Pierre Drieu La Rochelle, « Chant de guerre des hommes d'aujourd'hui », *Interrogation*, *op. cit.*, p. 74.

corps et de la guerre éternelle, et non par refus de la guerre en tant que telle, qu'il critique la guerre moderne soumise à la machine ; au nom d'une France médiévale mythique et non par hostilité au nationalisme qu'il critique la France décadente des années 1920. La violence de sa révolte contre la réalité n'a d'égal que son idéalisation du passé et de la race. En même temps qu'il rompt avec le surréalisme, Drieu rompt avec l'Action française toujours par refus de confondre littérature et politique. Mais après quelques années d'hésitation, il rejoint logiquement le fascisme en 1934.

À cette discordance politique déjà mentionnée s'ajoute une discordance littéraire de plus en plus profonde³⁰. Drieu, non seulement écrit et publie d'abord des poèmes marqués par le verset de Claudel, mais encore aspire bientôt à devenir romancier. C'est ainsi en août 1925, le même mois qui voit paraître « La véritable erreur des surréalistes », qu'il envoie *L'Homme couvert de femmes* à Gallimard qui le publie la même année. Le roman, qui s'inscrit dans le droit fil de la tradition française de l'analyse psychologique, est en nette infraction aux principes énoncés dans le *Manifeste du surréalisme* paru un an plus tôt. Si cette aspiration à devenir romancier n'a pas éveillé la méfiance du groupe, c'est qu'elle est restée dans un premier temps masquée. Drieu publie ainsi en 1921 un récit sur son enfance et son adolescence, *État civil*, dont la dimension autobiographique et presque psychanalytique témoigne d'un souci, partagé par les autres membres du groupe, d'ancrer la création littéraire dans l'expérience personnelle et qui peut encore laisser subsister un doute sur ses intentions ultérieures. Le rejet de la forme romanesque n'est en outre pas encore acquis dans la première moitié des années 1920 et donne lieu à de violents échanges dont Soupault et Aragon sont tour à tour les victimes. Enfin, même s'il ne dénonce pas avec autant de radicalité que Breton « l'attitude réaliste³¹ » pro-

30. Il y a un Drieu dada cédant à une fantaisie sans espérance, mais il est extrêmement rare à l'échelle de son œuvre. Dans « Les Otaries », sa première participation à *Littérature*, il livre une description moqueuse du maladroit pinnipède par trois buveurs bientôt tués par un poète mystérieux entonnant alors une louange parodique de l'animal. Ce mouvement de retournement témoigne moins, chez lui, d'une provocation dadaïste, que d'un relativisme absolu lié à une apologie de la force comme seule loi du monde (cf. « Les Otaries », *op. cit.*, pp. 10-12). Cette apologie se lit clairement dans la dernière participation de Drieu à *Littérature*. Sa collaboration à la revue s'infléchit nettement au fil des numéros. De moins en moins poétique et de plus en plus réflexive, elle aboutit à un « Vocabulaire politique », dans lequel on peut lire une déclaration inquiétante : « *Groupe*. Voici venir un temps où le groupe primera. Il n'y aura plus d'individus que les chefs » (Pierre Drieu La Rochelle, « Vocabulaire politique », *op. cit.*, p. 18).

31. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, [1924], *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 313.

pre au roman psychologique de la tradition française, Drieu critique lui aussi « un certain mensonge » :

Car enfin, les Français sont connus dans le monde pour le goût qu'ils ont de l'amour physique [...]. Eh bien ! ils n'en laissent rien passer dans la littérature, ou si peu, ou d'une façon si dissimulée, si convenue, si hypocrite³².

De ce point de vue, il partage avec Aragon la même volonté de faire la chronique provocatrice des mœurs sexuelles de la société de son temps et, plus particulièrement, de la bourgeoisie. S'il s'en éloigne par le refus de la forme romanesque, *Le Libertinage*, essentiellement par « La femme française » que Drieu admire particulièrement³³, contient bien des notations psychologiques et sexuelles que ce dernier aurait pu reprendre à son compte et qui, dans leur cruauté, font penser aux divers romans ou nouvelles qu'il publie ultérieurement.

Ces désaccords politiques et littéraires sont plus profondément liés à une manière différente de concevoir l'articulation de la vie et de la littérature. On peut se demander si ce que Drieu reproche aux surréalistes, ce n'est pas de mêler la politique à la poésie quand il faudrait pouvoir faire de la poésie elle-même une action politique. Cette insistance sur la dimension pragmatique de la littérature est au centre des deuxième et troisième lettres aux surréalistes de février et juillet 1927 :

En France, un artiste [...] souhaite d'avoir une action à côté de sa pensée et aussi qu'il y ait un rapport direct, sensible à tous entre cette action et cette pensée. [...]. Moi, de mon côté, [...] je me désolais de croire que ce que je donnais au rêve je le retirais à l'action et inversement³⁴.

Ce remords attribué aux écrivains français et, plus particulièrement, aux surréalistes est en fait le reflet de sa propre inquiétude. Alors que les surréalistes s'efforcent, dans leurs rapports avec le parti communiste, de montrer que la poésie, sans s'inféoder aux mots d'ordre de la propagande, est en elle-même et avec ses propres moyens une force au service de la révolution, Drieu projette au contraire sur eux sa propre obsession angoissante d'une littérature totalement coupée de l'action et, par là même, sans efficacité sur la réalité.

32. Pierre Drieu La Rochelle, « *Anicet*, par Louis Aragon », *op. cit.*, p. 229.

33. Cf. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, [1972], Édition définitive, Le Pré aux Clercs, 1988, p. 84.

34. Pierre Drieu La Rochelle, « Deuxième lettre aux surréalistes », [Les Derniers Jours, cahier n° 2, 15 février 1927], *Sur les écrivains*, *op. cit.*, p. 51.

Ce divorce entre la création littéraire et l'action politique explique fondamentalement l'anti-intellectualisme de Drieu et son apologie de la guerre. Cette dernière a permis « un accord » unique entre « cerveau intense et muscles denses³⁵ », mais elle est à présent finie et la littérature est une activité bien trop tournée du seul côté du rêve pour être en mesure de la remplacer. Si la poésie ne peut être une action politique en elle-même, alors c'est l'action qui doit se faire poésie. Drieu éprouve ainsi régulièrement le besoin, comme pour rédimmer son impuissance d'homme de plume, de doubler sa carrière littéraire d'une carrière politique et d'appeler à la violence pour introduire en littérature le prestige du guerrier. Il exalte surtout, tout en restant persuadé qu'il n'est pas en mesure de satisfaire à ses propres exigences et en prenant pour idéal la harangue hitlérienne, un verbe en action qui serait capable de transfigurer la réalité sociale et de créer un homme nouveau en se ressourçant à la puissance du mythe. L'esthétisation du politique, caractéristique du fascisme selon Benjamin³⁶, s'oppose ici à la politisation des désirs révélés par la poésie telle que l'envisagent les surréalistes. D'un côté, on trouve un antirationalisme conquérant associé à une apologie de la libération des désirs individuels se propageant à l'ensemble du corps social, de l'autre, un anti-intellectualisme pour lequel la création littéraire est mise en cause parce qu'elle est une négation de l'instinct vital. S'opposent ici une idéalisation manquée parce qu'excessive de la littérature, sommée d'assurer le triomphe narcissique d'une assomption du moi dans le sein de la collectivité nationale glorifiée, et une idéalisation plus mesurée, laissant d'avantage place au principe de réalité, puisqu'elle enregistre bien la contradiction entre imaginaire intérieur et réalité sociale extérieure et n'envisage leur réunion que dans un futur indéfini.

Constitués en boucs émissaires, les surréalistes en viennent finalement à incarner dans *Gilles* (1939), la France décadente qui se trahit elle-même et va chercher en URSS ou dans le cosmopolitisme juif les maigres soutiens d'un régime démocratique et d'une activité littéraire sans force. Comme l'affirme Jacques Lecarme, ce que Drieu ne supporte pas chez Aragon, mais qui l'attire inconsciemment, c'est « l'apologie des valeurs féminines » et, plus encore, « la féminité »³⁷ de l'homme lui-même. Les raisons intimes qui le poussent à prendre ses distances avec lui n'ont ainsi

35. Pierre Drieu La Rochelle, « Restauration du corps », *Interrogation*, *op. cit.*, p. 50.

36. Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », [1939], *Œuvres*, t. III, Traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, Folio/Essais, 2000, p. 314.

37. Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits*, *op. cit.*, p. 366.

pas seulement un intérêt anecdotique³⁸, puisqu'il est question, sur fond de rivalité sexuelle, d'une impuissance ou d'une homosexualité partagées qui mettent violemment en cause l'image qu'il se fait de l'écrivain et de sa virilité déficiente. À « la communauté des surréalistes »³⁹, communauté sans énergie d'écrivains émasculés, doit être substitué, selon lui, le corps d'une armée invincible ; aux amitiés louches la fraternité virile des combattants – qui en mai 1940 déferlent sur la France. On ne peut cependant suivre Jacques Lecarme lorsque, à la suite d'une analyse lumineuse de la seconde partie de *Gilles* montrant comment Drieu est « injuste avec le mouvement surréaliste », il affirme que « la thèse de Drieu », selon laquelle « la rhétorique de l'action violente » cacherait chez les surréalistes « le goût invétéré de l'inaction », serait « confirmée par l'histoire du mouvement surréaliste⁴⁰ ». Le paradoxe veut que nombre de surréalistes ou d'anciens surréalistes prirent le risque de résister à l'occupant, et non le guerrier Drieu, qui collabora. On observe ainsi un chassé croisé entre Drieu et Aragon, le premier, héraut de la pureté raciale et des origines médiévales de la France, apportant son soutien à une occupation étrangère par fascination de la force, le second, membre du Parti communiste, soutien du régime soviétique et traître à sa patrie aux yeux de Drieu, ressourçant son inspiration dans la poésie médiévale et devenant le porte-drapeau de la résistance poétique nationale.

ENS LETTRES & SCIENCES HUMAINES
LYON

38. Sur les raisons intimes de cette rupture, cf. Pierre Andreu et Frédéric Grover, *Drieu La Rochelle, op. cit.*, pp. 179-190.

39. Pierre Drieu La Rochelle, « Troisième lettre aux surréalistes sur l'amitié et la solitude », [*Les Derniers Jours*, 7^e Cahier, juillet 1927], *Sur les écrivains, op. cit.*, p. 59.

40. Jacques Lecarme, *Drieu La Rochelle ou le bal des maudits, op. cit.*, respectivement p. 243 et pp. 237-238.

JULIEN GREEN, COMPAGNON DE DOUTE DU SURRÉALISME ?

Anne-Cécile POTTIER-THOBY

Des deux Julien G., on attendrait plutôt l'auteur du *Rivage des Syrtes* dans sa relation au surréalisme. Et pour nombre d'épigones, le nom de Green, souvent apposé à *écrivain catholique*, peut même faire figure d'affront à un certain athéisme. S'il se tient à l'écart du surréalisme, il n'est pourtant pas impertinent de s'interroger sur une communauté d'esprit, ainsi de *Mélusine*¹. Mais l'amitié qui unit Green à certains surréalistes reste étrangère à l'écriture qui *anime* et que d'aucuns disent *automatique*. La propension au rêve, l'intuition d'une surréalité par-delà le tissu des apparences sont des traits confraternels là où les opposent leur relation à la psychanalyse, la place du désir, de la sexualité.

Si cette proximité n'est pas évidente dans leurs écrits, des aspirations communes se font jour à travers le rapport au langage, le goût d'un merveilleux urbain. Mais desseins et destins sont aux antipodes : s'ils partagent le dégoût de la guerre, l'hostilité à la société bourgeoise, l'engagement des surréalistes n'a d'égal que la réclusion de Green, à l'abri des débats de son siècle.

AMITIÉS SURRÉALISTES OU SURRÉALISTES AMITIÉS ?

À défaut d'être salués par la critique surréaliste², ses premiers récits, sombres et poétiques, sont remarqués par l'un des auteurs des *Champs magnétiques*. Mais tandis que Breton est tout à son aventure surréaliste, Green fréquente d'autres cercles comme celui de Gertrude Stein. Il faut attendre la Seconde Guerre mondiale pour que se noue « dans une des vastes cuisines de la propagande américaine [...] une sorte de complicité

1. Elle inspire à Green, fier de ses racines celtiques, la Morgane de *Varouma*, triptyque poétique aux références scripturaires, publié à la veille de son retour au sein de l'Église (1938).

Les références à l'œuvre de Julien Green, notamment à l'*Autobiographie (A.)* et au *Journal (J.)*, renvoient à l'édition de la Pléiade en huit volumes, exception faite du *Journal* antérieur à 1924 (Fayard), postérieur à 1981 (Seuil) et 1990 (Fayard).

2. Que soient remerciés ici Henri Béhar, J-M. Devésa et Myriam Boucharenc pour leurs conseils.

amicale qui ne devait jamais prendre fin » (*J.*, 9 février 1989, 415-416). Green narre ainsi avec jubilation la manière dont Breton se défait de l'interrogatoire sourcilieux des agents du FBI, arguant des activités jugées subversives du poète³.

André Breton était le seul du groupe à ne pas daigner faire semblant. Debout au milieu de l'agitation factice, il restait à peu près immobile, attendant qu'on lui assignât une tâche, disponible, indifférent. Sa crinière abondante lui donnait l'air d'un lion héraldique ; dans ce visage aux traits un peu lourds, mais bien dessinés, une dignité tranquille accompagnait le désir évident de se tenir à l'écart de la foule. Rebelle à toute contrainte, et cependant à son poste avec une sorte de mépris, entouré de solitude. Lorsqu'il me vit dans les bureaux, il vint vers moi et me dit cette phrase que je n'ai jamais oubliée : « Monsieur Green, votre présence ici est une compensation. » (ibid.)

Tous deux travaillent à l'OWI (Office of War Information), « radeau de la méduse des réfugiés de 40 » (*J.*, 28 juin 1989, 468). Breton introduit le romancier, alors une des « Voix de l'Amérique ». Leur amitié naît de longs entretiens dont la poésie constitue l'essentiel⁴. Green constate le paradoxe-Breton : le catholicisme n'est pas une barrière pour admirer (au point de se le faire traduire) les vers du jésuite Hopkins ; en revanche, il refuse de saluer le Père Couturier⁵.

Leur amour de la langue – celle de Breton « si rigoureusement surveillée pour dire les choses les plus simples » (*J.*, 9 février 1989, 418) – est tel que Breton confie à Green son refus d'apprendre l'anglais afin de « ne pas ternir [s]on français » (*J.*, 17 avril 1948, 1 010). Portés au silence, ils ne s'embarrassent pas des préjugés qui auraient dû les tenir éloignés de façon radicale. Aussi Green n'interroge-t-il pas le surréaliste sur le sens de sa relation avec un catholique notoire. De retour en France, il apprend l'accueil flatteur que Breton a réservé avant-guerre à ses récits⁶. Pour le chantre du surréalisme, Green représente alors « l'exemple le plus vrai de l'écriture automatique naturelle⁷ », car il n'a pas conscience de son don. Si *Adrienne Mesurat* ou *Le Voyageur sur la terre* trouvent cet écho favorable,

3. Voir *J.*, 30 août 1943, 748-749.

4. Voir *J.*, 7 décembre 1988, 398 ; 9 février 1989, 417.

5. Voir *J.*, 13 octobre 1966, 408.

6. Breton ne mentionne nulle part, à notre connaissance, sa réception des premières œuvres de Green.

7. Cette phrase attribuée à Breton est tirée de l'entretien accordé à Philippe Vannini, « Julien Green : l'Histoire d'un sudiste », *Le Magazine littéraire*, juin 1989, cité in vol. VII, 1 724. Voir aussi *J.*, 21 février 1972, 642.

Épaves, « [s]on meilleur livre, [s]on livre le plus *grown up*, le plus difficile à écrire, le plus réfléchi, le plus riche » (*J.*, 13 juin 1941, 585) séduit René Crevel, qui y voit un livre révolutionnaire. Green, parfois mondain, croise *l'Ange du suicide*⁸ chez Marie Laurencin, chez Poupet (directeur littéraire chez Plon) ou chez les Noailles. Un ami commun, Christian Bérard, exécute des portraits de Green et de Crevel, « jeune faune bougon en chandail⁹ ». Green se montre ébranlé par la fin prématurée du jeune surréaliste¹⁰.

En 1940, on disait que l'ange du suicide précédait l'armée allemande sur les routes de l'Europe. En 1935, cet ange vint visiter ceux qui ne croyaient plus à l'avenir et d'abord à leur avenir. Il emmena René Crevel. (op. cit., 1 139)

Ami de Crevel, Dalí¹¹ figure un autre trait d'union entre Green et le surréalisme. Le premier contact de l'écrivain avec l'univers « dalien » est la « cruauté un peu laborieuse » (*J.*, 29 novembre 1929, 56) du *Chien andalou*, puis le scandale de *L'Âge d'or* à la « beauté effrayante » (*J.*, 22 octobre 1930, 77-79). La rencontre a lieu quelques années plus tard par l'entremise de Bérard¹². Green admire cet art qui se « développe dans le silence comme une plante dans un flot de lumière » (*J.*, 29 novembre 1932, 209). Tous deux éprouvent une fascination pour les rêves d'enfance, à l'origine de la singularité de Dalí : « le scandale féerique » (*J.*, 5 décembre 1978, 577). Le sens du mystère, la « beauté très insolite »¹³, « l'intelligence (dans le télescope) des deux infinis »¹⁴, l'art de Dalí recèle cette charge onirique qui initie la rêverie créatrice de l'écrivain. Parmi les premiers à s'intéresser

8. Titre du texte que Green signe en préface aux *Lettres de désir et de souffrance*, présentées et annotées par Éric Le Bouvier, Fayard, 1996, cité *in* vol. VIII, 1133-1139.

9. « Christian Bérard », *Le Figaro littéraire*, 19 février 1949, cité *in* vol. III, 1 343.

10. Voir *J.*, 19 et 21 juin 1935, 379-381.

11. Dalí fit aussi un portrait de Crevel, un sépia qu'il offrit à Green quelques semaines après le décès de l'écrivain.

12. Voir *J.*, 24 novembre 1932, 207.

13. « Dalí le Conquistador », préface au catalogue de l'exposition *Dalí* au centre Georges-Pompidou, Musée national d'Art moderne, 18 décembre 1979-21 avril 1980, cité *in* vol. VI, 1492-1493. Voir aussi « Les années magiques », *Match*, 9 février 1989, cité *in* vol. VIII, 1140-1144.

14. *Ibid.* : « [...] ces tableaux [...] ont les dimensions d'une carte postale [et] font l'effet d'être beaucoup plus grands, parce qu'ils sont conçus comme de grands tableaux [...] Il met le ciel et la terre dans un espace où la main ne tiendrait pas » (*J.*, 16 octobre 1933, 264).

à sa peinture, Julien Green et sa sœur Anne élaborent un zodiaque¹⁵ pour lui assurer des revenus réguliers. Cette amitié ne s'éteint qu'avec la disparition du peintre.

La relation de Green au surréalisme se limite-t-elle à ces amitiés ? S'il ne fut jamais tenté par l'aventure surréaliste, il n'y eut guère que Mauriac pour affirmer qu'il l'était « parce qu'[il] admir[ait] Lautréamont » (*J.*, 10 novembre 1967, 444). Green partage en effet une même admiration pour les mânes dont ils se réclament¹⁶. Au premier rang figurent les romantiques allemands (Arnim, Novalis) et anglais. Son article « William Blake, prophète », paru en septembre 1923 dans les *Feuilles critiques*, est remarqué par Soupault¹⁷. Auparavant, la découverte de Baudelaire (1916) a été un choc définitif. Se servant de mots ordinaires, le poète leur confère « une forme, un parfum, un galbe, une chaleur, une douceur » (*J.*, 12 mai 1957, 99) au prix d'une géniale hallucination ; il est de ces éveillés au milieu « [d]es écrivains profondément assoupis¹⁸ ». Et si les surréalistes apprécient Lautréamont, Green le découvre grâce à Léon Bloy : « Il a toute l'énergie de l'enfance, il roule devant lui des rêves monstrueux comme le simoun des montagnes de sable » (*J.*, 2 septembre 1961, 278). C'est d'ailleurs dans la veine du *Mendiant ingrat* que paraît le *Pamphlet contre les catholiques de France* en octobre 1924, premier numéro de la *Revue des pamphlétaires*, opuscule virulent salué par un compte rendu élogieux de Delteil¹⁹. Son fondateur, Pierre Morhange, qui « côtoyait les surréalistes²⁰, tantôt guerroyant contre eux, tantôt signant avec eux de nombreux textes »

15. « Douze personnes se sont engagées à faire au peintre une sorte de petite rente pour cette année-là, en retour de quoi chacune d'elles doit recevoir soit un grand tableau, soit un petit tableau et deux dessins. On a tiré au sort pour savoir quel mois on aurait » (*J.*, 28 février 1933, 226).

16. Toutefois, le *Journal* ne dit rien d'Apollinaire, de Jarry (hormis les lectures de *Messaline* en 1923, d'*Ubu roi* en 1928)... De même, s'il apprécie Dalí et son œuvre, il ne dit mot de Chirico, Ernst, Tanguy, Magritte, Miró...

17. P. Soupault, « Revue des revues », *Revue européenne*, 1^{er} décembre 1923, n° 10, 70. Soupault écrit à Green afin de le rencontrer ; nous ne savons rien de cette rencontre, ni même si elle eut lieu. Voir *Vingt mille et un jours*, entretien avec Serge Fauchereau, Belfond, 1980, 104.

18. « Au seuil des temps nouveaux », *Fontaine*, avril 1943, cité in vol. II, 1 112.

19. « Notes et commentaires. *Pamphlet contre les catholiques de France*, par Théophile Delaporte (*Revue des pamphlétaires*) », *Philosophies*, n° 4, 15 novembre 1924, 461-462. Un second numéro était prévu avec un opus du même Delteil. Était-ce *Un Cadavre* (co-écrit avec André Breton), publié la même année ?

20. « Sourit tout seul en me rappelant des phrases que Morhange me récitait avec une emphase de prophète : "Je te salue, ô buanderie, antre des pressentiments..." » (*J.*, 9 mars 1976, 277). Voir aussi *J.*, 25 avril 1924, 106-107.

(J., 10 décembre 1988, 399), ouvre aussi au jeune écrivain les pages de *Philosophies*. Green y donne deux articles consacrés à Joyce et Samuel Butler²¹.

Américain né à Paris, catholique, homosexuel, il prend conscience qu'il ne « fai[t] partie [...] d'aucun groupe » (A, 823). Cette certitude est telle qu'il ne participe à aucun mouvement littéraire constitué, ne signe aucun manifeste. Il ne répond pas aux « feuilles d'enquête surréalistes où la question posée se voulait toujours définitive²² ». Épris de sa liberté, « même au prix de la solitude » (J., 13 novembre 1955, 1 455), il refuse de l'aliéner en se ralliant à une bannière politique ou artistique. Si les dernières pages de son *Autobiographie* se font l'écho du scandale suscité par *Un Cadavre* (A, 1 426), le *Journal* ne parle guère des surréalistes. Il rend toutefois compte d'une de leurs expositions en des termes admiratifs, non sans que Green s'y reconnaisse lui-même...

La liberté du rêve ne se reconstitue pas à l'état de veille. Ni la soupière en plumes blanches, ni le parapluie en éponge ne me paraîtront jamais autre chose qu'ingénieux [...]. L'odeur de charbon qui flotte dans les salles étonnées de la galerie, je l'aimais avant que le surréalisme eût songé à la redécouvrir [...]; mais ce grand lit de cuivre installé près d'un mauvais m'a donné cette sensation parfaitement indescriptible de nouveau immémorial. Ici triomphe un grand talent ; c'est par de telles associations d'idées que le surréalisme s'installe parmi nous d'une façon durable. Il ne s'agit plus, en effet, d'imposer la surprise en rassemblant des objets qui ne peuvent que demeurer étrangers les uns aux autres, ni de forcer la main à l'ange du bizarre. Nous nous trouvons en présence d'une réalité puissante, mais qui jamais ne fut exprimée parce qu'elle est en deçà du langage humain ; elle demeure entourée de silence, au cœur d'une solitude infranchissable [...]. C'est le rêve dans ce qu'il a de profondément désaccordé et d'invinciblement réel, c'est le rideau levé sur un cauchemar dont la beauté lourde et sinistre réveille les plus anciens souvenirs du monde...
(J., juin 1933, 243-244)

OÙ IL EST QUESTION D'UN RIDEAU, D'UNE PORTE ET D'UNE CLEF...

Green a très tôt l'intuition d'un autre monde, par-delà l'évidence des sens. La prise de conscience de cette vérité derrière le rideau des apparen-

21. « *Ulysse*, par James Joyce » (15 mai 1924) et « *Nouveaux voyages en Erehon*, par Samuel Butler » (septembre 1924), cités in vol. I, 1009-1014 et 1017-1018.

22. « L'Ange du suicide », *op. cit.*, 1 136.

ces n'est pas l'apanage du divin, mais rappelle l'expérience médicale de Breton à Saint-Dizier, confronté au déni du réel de soldats traumatisés.

Un soir que j'étais au cinéma²³ [...] en octobre 1918, [...] une idée me vint que je voulais noter immédiatement [...]. J'écrivis donc que tout ce que je voyais sur l'écran n'était peut-être pas vrai, que la guerre, toute la guerre, n'était peut-être qu'une illusion ou pour mieux dire la projection de ce que nous portions en nous. Simplement, le monde extérieur n'existait pas tel que nous le voyions. On ne pouvait pas même prouver qu'il existât [...]. Ce qui était douteux, c'était la matière. Les images étaient vraies, mais ce n'étaient que des images. La réalité se trouvait derrière tout cela, était essentiellement invisible. (A., 975-976)²⁴

Green se défie d'un réel placé sous le signe d'une implacable décadence, ce monde en proie à « une folie générale [...], dans un état voisin du chaos » (J., 29 avril 1942, 652). Ce sentiment est renchéri par l'influence grandissante du bouddhisme. L'Orient est pour les surréalistes une référence face au dictat de la logique et du rationalisme, avant que l'attrait mystique ne cède la place au politique et au modèle soviétique. En revanche, la Mâyâ védique renforce chez Green la dualité du monde, « pseudo-réalité [...], écran aux couleurs brillantes²⁵ » (J., 4 avril 1955, 1 398). Il approuve l'inspiration du *Discours sur le peu de réalité*, « titre mystérieux d'André Breton » (J., 9 février 1989, 419). L'inflexion eschatologique du surréel ne remet pas en cause cette communauté d'esprit. Pour faire face à « l'inanité du monde [...] accablante » (J., 25 novembre 1954, 1 373), Green pose l'hypocrisie en devoir – à condition de ne pas « perdre le sentiment que c'est une comédie » (*ibid.*) – et l'écriture en résistance : « Si je n'avais pas écrit mes romans, je serais peut-être devenu fou » (J., 21 avril 1962, 302). Aucun de ses récits plus qu'*Épaves* n'incarne la vacuité, la désespérance née de la confrontation avec l'illusion du réel, ravalé à un décor de théâtre²⁶, tout entier *souffrant* d'hétérotopie (pour reprendre l'expression de Michel Foucault).

Le processus de création greenien présente en outre des similitudes avec le surréalisme. Le rêve n'est-il pas pour Green « le corps substantiel

23. Green et les surréalistes partagent une même passion pour le cinéma populaire (*Fantomas* pour les uns, *Nosferatu* pour l'autre). Breton et ses amis voient-ils aussi dans cet art un archétype moderne de la surréalité ?

24. Voir aussi J., 14 décembre 1919, 14 ; 8 septembre 1933, 256 ; 18 avril 1949, 1 072 ; 5 août 1962, 313...

25. Voir aussi J., 16 décembre 1947, 991.

26. Voir aussi J., 1^{er} mars 1931, 96.

dont l'ombre projetée se nomme la vie » (J., 4 mars 1921, 49) ? Cette intuition est à l'origine de *L'Autre Sommeil* (1930). Écrivain « somnambule²⁷ », il pratique le récit de rêve sans être surréaliste : « Mes livres sont mes rêves » (J., 27 août 1954, 1 359).

*Il y a dans le rêve une économie de moyens admirable. Tout ce qui n'est pas essentiel est éliminé. Le sujet est mis en valeur dans une lumière fulgurante qui rejette dans les ténèbres extérieures l'inutile, le détail, ou alors le détail est isolé dans cet éclairage surnaturel et y prend [...] l'hallucinante première place. Si l'on pouvait écrire et composer ainsi, on ferait de grandes choses.*²⁸ (J., 26 septembre 1968, 490)

Sa sensibilité aux images hypnagogiques²⁹ est à l'origine de tous ses récits. Créer, c'est choir dans le rêve. Seule cette « réalité de vision » (J., 22 octobre 1931, 130) commande l'écriture, mystère et non application : « Les plans tuent les livres » (J., 13 mars 1933, 230). Pour Green, un roman fabriqué n'a pas de vérité propre. Certains émergent ainsi d'un seul coup³⁰.

Le romancier n'invente rien, il devine. Il ne se trompe pas s'il obéit à cette voix intérieure qui parle en chacun de nous et nous dit quand nous restons dans la vérité, et quand nous en sortons. La vérité intérieure est la seule qui soit vraiment essentielle ; le reste, si beau, si séduisant soit-il, n'est que de l'accessoire... (J., 5 février 1933, 221-222)

L'écriture doit être mue par un « irrésistible élan » (J., 5 janvier 1948, 995). L'essentiel du travail est souterrain, le récit s'élaborant « dans les régions les plus secrètes de l'imagination, échapp [ant] entièrement à [l']analyse » (J., 8 octobre 1948, 1 039). Le reste est hésitations, faux départs (les « ruines »), jusqu'à « une sorte de déclic, un influx³¹ » : alors « s'ouvre une trappe par laquelle monte quelque chose [...] et la main jusque-là hésitante court sur le papier avec bonheur » (J., 23 juin 1960, 240). Le romancier donne libre « cours à l'instinct [...], [s]on cerveau [...] comme un canal dans lequel passe un torrent d'eau noire » (J., 4 août

27. C'est ainsi que le définit Georges Duhamel, « qui aime d'ailleurs fort peu les écrits [...] de Crevel » (J., 3 mai 1929, 47).

28. Voir aussi J., 20 juin 1960, 239 et 23 septembre 1967, 439.

29. Voir J., 6 décembre 1946, 951 ; 8 octobre 1948, 1 039 ; 5 septembre 1971, 616. Sont-elles les « images eidétiques de l'inconscient enregistrées par l'œil disparu de l'encéphale » (« Le Rêve et la Réalité », vol. VII, 1 645) ?

30. Ainsi de *Moïra* (J., 23 août 1948, 1029-1030).

31. « Julien Green en liberté », entretien avec Marcel Jullian, 1980, cité in vol. VIII, 1 290.

1955, 1 436). Green se veut comme « un sténographe qui ne peut se relire parce qu'il ne sait qu'écrire » (*J.*, 21 janvier 1972, 635). Qui dicte ? Qui guide la main de l'écrivain ? Green apporte plusieurs réponses sans qu'aucune n'infirmes les précédentes : l'enfant, vrai romancier et « père de l'homme³² » ? « Quelqu'un qu'on ne connaît pas et qui porte notre nom » (*J.*, 15 juillet 1956, 41) ? « Un moi plus impérieux, plus autoritaire et plus sûr de lui » (*J.*, 16 décembre 1957, 119)³³ ? Double de l'écrivain³⁴, le personnage *omphalise* l'auteur soumis à ses désirs : « Si vous croyez qu'[il] m'écout[e] ! [Il] m'envoie promener [...] comme on envoie promener son père » (*J.*, 29 décembre 1947, 992).

En marge de cette auto-analyse, Green fournit une ultime explication : « [...] le talent du romancier plonge ses racines dans le péché [...] La source du roman est impure » (*J.*, 29 mars 1948, 1 008). Au cours de la rédaction du *Voyageur sur la terre*, il affirme en effet avoir ressenti une force invisible par-dessus son épaule et rapproche ce dédoublement surnaturel de l'écriture automatique. Maritain dénonce dans la liberté absolue suscitée par ce procédé l'« effet indubitable [...] [d]es prestiges du démon, [...] [de] la mystique infernale » (*J.*, 6 mai 1943, 722), évoquant à l'appui la conversion de surréalistes « diaboliquement envoûtés » (*ibid.*) par Breton, Paul Sabon et André Grange. Mais Green éprouve un certain malaise face à cette « sorte de mode qui tourn[e] au complexe de Polyeucte³⁵ ». Et il constate, non sans ironie, la véracité d'un cliché de la *Revue surréaliste* (des personnes regardant par un trou dans le trottoir les futurs catéchumènes).

Green ajoute que Kafka se méfiait de l'automatisme, « se figurant que ça le mettait en communication avec ce qu'il portait en lui de mauvais » (*J.*, 1^{er} juillet 1991, 261). Sans jamais l'accepter³⁶, Green en use toutefois pour définir son genre (?) de prédilection : « Roman : hallucination prolongée dont le contrôle échappe à l'auteur, comme cela se produit pour le rêve. La plus légère intervention de l'auteur détruit tout » (*J.*, 24 décembre 1983, 392-393). « Habité par une voix » (*J.*, 16 février 1995, 251), « agi » à son insu (*J.*, 29 août 1993, 83), le romancier n'est qu'un vecteur docile. Green explique d'ailleurs le semi-échec du surréalisme par le refus d'obéir tota-

32. Cette citation (tronquée) de Wordsworth figure en épigraphe de l'*Autobiographie* (*A*, 647). Voir aussi « Années fragiles », *Le Figaro*, 15 décembre 1983, cité *in vol.* VI, 1 496. Enfant, Green fait déjà l'expérience du dessin automatique (*A*, 1 282).

33. Voir aussi *J.*, 3 février 1958, 126-127.

34. « [J]e devien[s] tous [m]es personnages » (*J.*, 21 mai 1948, 1 013). Voir *J.*, 11 février 1933, 224 ; 27 mars 1941, 569.

35. « L'Histoire d'un sudiste », *op. cit.*, 1 720. Il conteste à Maritain la pertinence de la conversion de Lautréamont (*J.*, 1^{er} mai 1961, 268).

36. Voir *J.*, 9 février 1989, 419 et 4 mars 1989, 427.

lement à ce flux sauvage : « La vie a sa logique à elle. Les surréalistes ont essayé de l'imiter, mais leurs fantaisies auront toujours quelque chose de voulu » (J., 3 juillet 1991, 263)³⁷. Cet avis recoupe sa désillusion à la lecture de *Nadja* en 1928 : « L'intelligence y était, non l'hallucination que j'espérais toujours rencontrer dans un vrai roman » (J., 9 février 1989, 418). Or, l'écriture doit recéler cette « vérité d'hallucination [...] quand le romancier croit à l'histoire qu'il raconte » (J., 4 mars 1989, 428).

Si Green et les surréalistes constatent le dédoublement du sujet qui se livre à l'écriture automatique, ils ne partagent pas le même enthousiasme pour la psychanalyse et sa clef des songes. En dépit de la déception initiale de Breton, ces théories exercent une influence sur le surréalisme, là où précisément Green les tient à distance. Anti-Évangile³⁸, la psychanalyse marque cependant l'écriture du *Voyageur sur la terre* (LVT, 66), notamment l'ouvrage de Myers, *Human Personality and its Survival of Bodily Death*, auquel s'intéresse aussi Breton.

Plus que les théories psychanalytiques, la place du désir aurait dû diviser Green et les surréalistes. On a souvent réduit sa position sur la chair à la part du catholique : le désir sexuel est « l'horreur » (*L'Autre*, 955), l'érotisme « la pire des idolâtries » (J., 29 novembre 1969, 539), la sexualité « un culte obscène de la préhistoire » (J., 31 janvier 1971, 591-592). Quant à l'écrivain, il élabore une mystique de la création par une sexualisation de l'écriture. Au cours de la rédaction fébrile du *Pamphlet*, il confie que « le fait d'écrire dev [ient] un acte sexuel [...] et que la chair se mêl[e] irrésistiblement à l'esprit » (A, 1 442). Pour Green, les instincts sont « comme l'instrument particulier d[u] salut » (J., 23 septembre 1944, 809). En laissant œuvrer en lui cette force aveugle, en s'aliénant de façon délibérée, l'écrivain s'engage sur une voie étroite mais rédemptrice. Il sacrifie même au pansexualisme³⁹ dont Breton conteste la réalité.

L'implacable réalité du monde matériel, ses pierres, ses voix, ses visages, sa grande beauté, sa pensée même, tout ce qui, d'une certaine manière, a raison contre l'esprit, parce que ce monde n'offre rien qui ne soit vérifiable et presque tangible, alors que le monde de l'esprit, de la foi, demeure intérieur, mystérieux, non prouvable, comment n'arrivera-t-on pas à souffrir de cette éternelle contradiction ? L'homme qui vit de sa foi est

37. Voir aussi J., 22 mai 1972, 36.

38. Voir notre article (à paraître) « Julien Green et la psychanalyse : un acte manqué ? », Colloque International de Cluj-Napoca, *Julien Green – La traversée du siècle*, novembre 1999.

39. Voir J., 23 janvier 1957, 77-78 et 10 mars 1972, 25.

nécessairement isolé [...], en profond désaccord avec son siècle [...] et d'une certaine manière il fait figure de fon. (J., 12 juillet 1947, 970)

L'exergue n'est-il pas une allusion déguisée à Crevel⁴⁰ (cf. *L'Esprit contre la raison*) pour qui la folie est une forme de protestation, rejoignant ainsi Green et la folie de la Croix paulinienne ? L'écriture apparaît ainsi comme une démente circonstancielle. Rien de surprenant puisqu'elle triomphe « dans le sommeil, par la porte de corne des rêves [et] dans les rapports sexuels⁴¹ » (J., 9 mars 1956, 17). Associer écriture et salut s'inscrit dans la filiation de saint Jean de la Croix – « l'instinct sexuel rejoint le sentiment religieux » (J., 27 septembre 1948, 1 036) – ou évoque Bataille rapprochant mysticisme et sensualité (*L'Érotisme*).

ART- (L)ANGAGE ET (H)ART ENGAGÉ (E) : HARANGUE À G. ?

L'écriture résulte ainsi d'une force primordiale⁴² qui se met en mots, se mue en images. La chair se fait Verbe. Ce retournement du schème johannique fait de la parole une énergie sexuelle, un flux prédictif qui traverse le sujet et fait dire à Green que « tous les hommes sont prophètes » (J., 17 décembre 1964, 354). Mais la lecture de signes dans la trame du réel n'obéit pas aux mêmes impératifs pour Breton et Green. S'ils agissent pour le premier tels une exhortation à vivre selon un désir inconscient, ils constituent autant d'incitations à dompter le désir du second. Mais leur commune fascination [sé]mantique fait des mots des épaves flottant à la surface des choses, sur la mer de l'indicible. Chacun recèle un trésor : vestiges, ils restent porteurs d'une révélation dont ils sont la trace, la porte vers la surréalité, l'invisible⁴³. Le cratylisme d'un Leiris conduit Green, dans sa quête d'une langue édénique, à l'apprentissage de l'hébreu et la découverte d'un Dieu-poète (*A*, 1 104). Cette recherche mène aussi l'auteur de *Varouna* dans la sphère musicale, à laquelle Breton se sentit toujours étranger : « [...] le langage de la musique [...] est au-delà de notre langage » (J., 30 janvier 1943, 707).

40. Crevel n'aurait-il pas inspiré à Green le Max de *Chaque homme dans sa nuit*, demi-fou lunaire et christique ?

41. « Je vivais comme une personne raisonnable avec des accès de démente passagère quand se manifestait la sexualité [...]. L'homme [...] a été conçu dans l'égarément des sens par lequel se transmet le germe d'une incurable démente » (*A*, 1 388).

42. « Mon roman est un cheval emballé qui me mène je ne sais où. Ce cheval, c'est l'instinct, [...] qui a sa logique à lui, une logique qui finit par imposer ses hallucinations » (J., 13 septembre 1985, 144).

43. Voir aussi *A*, 1 387. Sur le décor de mots, voir « L'Histoire d'un sudiste », *op. cit.*, 1 725.

Autre refus farouche de Breton : le roman. Quant à Green, des termes accolés de *romancier catholique*, il est difficile de dire celui qu'il réfute avec le plus de force. « Poète égaré dans la prose⁴⁴ » (J., 10 avril 1967, 424), nombre de ses romans sont davantage des récit poétiques⁴⁵. Descriptif et narratif se confondent jusqu'à faire de Paris, ville atemporelle, matrice d'un déluge d'images, le lieu d'une *apokalypsis* poétique. Le peintre Pavel Tchelitchev révèle à Green que « certains de ses amis qui ont lu *Épaves* trouvent fort singulière la promenade de Philippe au bord de la Seine » (J., 6 mai 1932, 171-172). Parmi ceux-ci figurent certains surréalistes dont l'auteur de *Détours*. L'inquiétante et merveilleuse étrangeté du réel, tissée d'oxymores, scandée par le temps de l'attente, le rythme de l'errance, la musicalité du langage, génère « ce sentiment d'irréalité » (J., 1^{er} juillet 1949, 1 084) auquel seuls le saint et le poète savent se montrer sensibles. Ainsi ce rêve cristallin de M. Edme, « comme un château de verre enveloppé de brume [...], ses parois vaguement transparentes laiss[ant] plonger les regards à l'intérieur des pièces [...], la maison s'élev[ant] exactement au-dessus de cette eau noire où ne se mirait que la lune » (*Minuit*, 596). Green, entre *Nadja* et le Château de l'âme de Thérèse d'Avila...

Comme les surréalistes, Green est animé du refus de séparer l'écriture et la vie, ce « romancier bizarre » (J., 7 décembre 1956, 69). À qui l'interroge sur son *Autobiographie*, il rétorque : « Il faut croire que j'écris ce livre comme j'ai écrit tous mes livres, parce que je m'y sentais poussé. Si je n'écrivais pas, j'étoufferais... » (J., 3 décembre 1961, 288). C'est d'ailleurs cette équation – « Il faut qu'écrire soit vivre » (J., 10 septembre 1958, 143) – qui le garde dans le siècle et rend vaine toute tentation monastique. Ambulancier en Argonne (1917), Green fait l'expérience traumatisante de la guerre ; son image du monde en ressort frappée du sceau du néant. *Épaves* devait d'ailleurs s'intituler initialement *Crépuscule*. « Mais crépuscule de quoi ? De la bourgeoisie, sans aucun doute » (J., 17 décembre 1931, 145). Green n'a ni le sens polémique, ni la virulence des surréalistes, mais de ses propos de jeunesse sourd la révolte : « Les bourgeois sont si suffisants dans leur ignorance, si sûrs de leur fausse supériorité qu'on a envie de les enfoncer à coups de pelle dans les égouts comme des rats » (J., 12 janvier 1924, 99). Cette hostilité est pérenne au-delà du naturalisme consenti

44. De Green, Rilke aurait dit à une amie : « Vous verrez, ce sera un poète » (J., 12 mai 1952, 1 276). Voir aussi J., 24 octobre 1949, 1 110.

45. « Julien Green : l'Histoire d'un sudiste », *op. cit.*, 1 722. Voir Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Gallimard, 1994.

d'Épaves⁴⁶. L'accueil de Breton à *Adrienne Mesurat*⁴⁷ ne peut-il s'expliquer par le parricide du personnage éponyme, préfiguration d'une Violette Nozières dont les surréalistes saluent le geste comme empreint d'une résistance au carcan familial ? Ce refus de l'ordre social est à l'origine de leur engagement dans les rangs communistes. Pour Green, l'écriture est incompatible avec l'action militante.

Je bais la politique. Elle est cause que ce que j'aime est en danger, elle menace la liberté individuelle, elle menace le bonheur, elle me dérange dans mon travail. Je crois de tout mon cœur à la littérature et à l'œuvre d'art. Cette foi est absolument étrangère aux préoccupations de la politique. (J., 4 avril 1932, 164)⁴⁸

« Pays de la pseudo-vérité » (J., 3 janvier 1956, 6), la politique n'est pas la défense des intérêts de la Cité, mais l'apologie des bien-pensants, nécrose de la pensée, vanité des vanités. Et l'écrivain de résister aux sollicitations appuyées de Gide⁴⁹ ou de Morhange, qu'il informe, ayant écouté son éloge de Lénine, que sa révolution, « [s]on chambardement [...] serait religieux » (A, 1 440). Pour un Green fasciné par les fastes de la religiosité orthodoxe et de la Russie tsariste, la révolution russe est « le signe d'une fin du monde prochaine » (J., 10 août 1971, 612).

Le monde est un gibet pour l'écrivain (dont il relâche l'étreinte par l'écriture), mais cette potence s'efface derrière la Croix christique pour le croyant. Si l'hostilité de Breton au catholicisme n'est pas un obstacle à leur amitié, la religion reste coupable à ses yeux du clivage corps-âme, instrumentalisé par la société bourgeoise et le système capitaliste. Pour Green, cette *indivis-dualité*, si elle est le drame de la condition humaine, mélange le charnel et le spirituel « comme, dans la boue, se confondent l'eau et la terre » (J., 22 juillet 1948, 1 025). Les certitudes de Breton ressortent d'erreurs d'interprétation des Écritures, telles « [la] conception du bien et du mal en ce qui concerne l'amour physique, toute [la] morale sexuelle » (J., 16 octobre 1936, 412). L'athéisme ne peut qu'éloigner Green du surréalisme. D'autant qu'il ne manifeste d'attirance pour le spiritisme⁵⁰ ou l'ésotérisme. Le personnage d'Eustache Croche (*Varouna*), faux-prophète,

46. « Je crois [...] qu'il sera utile et servira de document. On voudra savoir quel animal curieux était un bourgeois, on le saura en lisant ce roman » (J., 11 octobre 1932, 201).

47. « La passion du bonheur », entretien avec Sophie Lannes, *L'Express*, juin 1982, cité *in* vol. VI, 1 530.

48. Voir « Les écrivains et la politique : Julien Green », *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} mai 1932, cité *in* vol. II, 1 281.

49. Voir J., 10 juillet 1935, 383.

50. Voir J., 8 février 1939, 506-507.

bonimenteur kabbaliste et mécréant de l'hypnose, en atteste ! Plus qu'un romancier catholique, Green s'inscrit dans la tradition des poètes bibliques. Il est d'ailleurs plus agacé par la littérature édifiante que par le blasphème, bloyen ou surréaliste.

André Breton et les siens avaient pour limite leur intolérance majeure ; ils combattaient l'excès des conversions spectaculaires par des excès de blasphèmes en tous genres [...]. Le refus de tout geste religieux n'était-il pas une autre forme de récupération chez les surréalistes⁵¹ ?

Face à l'obsession-fascination de la mort, du néant, Green et les surréalistes répondent par le même archi-mot, l'Amour, dont toutefois l'objet diffère. Pour Green, seul le Plérôme divin peut endiguer l'annihilation du monde, là où les surréalistes placent la Femme au pinacle de la vie. Et s'il n'est pas surréaliste, Green partage avec eux les affres douces-amères du doute de la réalité, érigeant la littérature en quête ontologique dès ses débuts. Peut-être songe-t-il déjà à Breton et au surréalisme en gestation ?

Il paraîtra peut-être que ce genre de livre est dangereux, subversif, nuisible à la paix de l'humanité ; je soutiens au contraire qu'il est excellent comme tout ce qui excite au mouvement, sans quoi nous nous endormons. À bas la paix, si par paix on entend l'oisiveté débiliteuse, le repos meurtrier [...]. La vie humaine ne vaut rien si elle n'est pas le signe d'une activité quelconque... (J., 13 janvier 1923, 81)

UNIVERSITÉ DE POITIERS

51. « L'Ange du suicide », *op. cit.*, 1134-1135. Voir J., 22 octobre 1930, 79 et 27 juillet 1972, 312-313.

« AILLEURS DANS QUELQUE NEVADA » (SAINT-JOHN PERSE ET BRETON)

Mireille SACOTTE

Tous ceux qui connaissent André Breton et tous ceux qui connaissent Saint-John Perse ont en mémoire ce jugement à la fois catégorique et sibyllin porté par le premier sur le second dans son *Manifeste du surréalisme* de 1924 : « Saint-John Perse est surréaliste à distance ».

Que signifie cet adverbe de lieu « à distance » employé de façon absolue, suspendu en attente de complément ? Cela annonce-t-il que Saint-John Perse peut obtenir la qualification de surréaliste à cause de sa façon d'être, génératrice de distance entre lui-même et les autres et plus particulièrement les membres du groupe surréaliste de 1924 ? En ce cas la formule achevée serait « à distance du surréalisme » et Breton aurait simplement utilisé un tour elliptique, à la fois économique et frappant. S'agit-il plus généralement de définir une écriture à la fois exacte et indéfinie, ample et fragmentaire, énigmatique et lyrique, bref en tout point paradoxale et qui met ainsi le lecteur à distance ? D'autant plus que depuis *Anabase*, en 1921, toute référence, toute confiance, toute résonance personnelle ont été abandonnées au profit de la geste intemporelle d'un conquérant anonyme en quête à travers tout l'espace du monde.

Il m'est arrivé de voir cette définition du *Manifeste* reproduite sous la forme « Saint-John Perse est surréaliste dans la distance ». La lecture opte alors clairement pour la signification de : distance prise à l'égard de tous et du monde. Pseudonyme et choix de ce pseudonyme, étrangeté de l'œuvre en elle-même et dans le siècle, mystère qui entoure l'homme venu de ces îles dont rêvent Jammes et bien d'autres créent un effet de retrait contre toute curiosité importune. Mais cette distance-là, quelque peu solennelle et théâtrale, n'est-elle pas le contraire de la spontanéité, vraie ou fausse, revendiquée par le surréalisme ?

La formule indique-t-elle finalement que Saint-John Perse est un surréaliste mais solitaire qui cherche et trouve les sources de la poésie, que les surréalistes rejoignent dans la dictée automatique, par des voies qui lui sont propres et qu'il garde secrètes ? L'éloge tel que le pratique Saint-John Perse ne diffère pas foncièrement de l'émerveillement surréaliste. Et Bre-

ton dans une lettre du 28 avril 1936 associe Perse et Rimbaud dans une même et durable reconnaissance pour ceux qui lui ont révélé « le merveilleux à 20 ans ».

On ne s'étonne guère d'ailleurs que les images du jeune Saint-Léger Léger aient joué pour Breton et quelques autres le rôle d'un signe de ralliement. Il écrit dans *Anabase* :

Un enfant triste comme la mort des singes [...] nous offrait une caille dans un soulier de satin rose (Chant IV)

ou encore :

Le vent se lève. Vent de mer. Et la lessive part ! comme un prêtre mis en pièces (Chant II)

Eux pour qui le terme le plus intéressant de la langue française est l'adverbe *comme* et l'une de leurs formules magiques la proposition de Lautréamont : « beau comme la rencontre sur une table de dissection » etc. Eux pour qui les éléments rapprochés dans l'image doivent être le plus éloignés possible dans la réalité. Eux pour qui tout blasphème est fécond.

Peut-être finalement avons-nous trouvé quelques éléments supplémentaires d'interprétation de cette formule, « surréaliste à distance », le jour où nous avons mis la main sur une correspondance entre les deux hommes qui est susceptible de nous renseigner sur leurs relations, sur le sujet qui juge l'autre (Breton) et sur l'objet du jugement (Perse).

Pour une fois, nous avons les deux voix de ce dialogue¹, alors que Saint-John Perse s'est ingénié dans ses écrits réunis pour la Pléiade à ne jamais donner à entendre que la sienne propre, pour préserver l'unité du ton de ce qu'il faut bien appeler une « œuvre ». De plus, nous avons les deux vraies voix : les deux séries de lettres sont authentiques, alors que les lettres de la Pléiade ont été tronquées, retravaillées ou écrites *a posteriori* pour cette édition précisément et avec la visée d'en faire une œuvre, justement.

On pouvait ainsi désormais reconstituer tout un échange, puisque les six lettres de Breton correspondent de façon suivie aux six premières lettres d'Alexis Léger. Ce qui n'empêche que des lettres ont été échangées bien avant 1936. En témoigne la première que nous ayons, du 28 avril 1936, écrite par Breton, qui commence par

1. On lira cet ensemble de lettres dans la revue *Europe*, nov.-déc. 1995, n° 799-800, consacré à Saint-John Perse, précédé d'une présentation d'Henri Béhar. Les numéros de pages indiqués entre parenthèses après les extraits de lettres renvoient à cette édition (« Surréaliste à distance », p. 59-84).

j'ai gardé plus précieusement que toute autre chose une lettre de vous d'il y a 12 ans [soit 1924] qui jouait à me renvoyer l'écho d'un de mes premiers livres de poèmes. (65)

Ce qui n'empêche pas non plus qu'il manque toutes les lettres de Breton correspondant à celles de Léger des années cinquante et qu'il nous faut reconstituer le dialogue à partir d'une seule voix.

En revanche, nous possédons d'autres textes qui nous permettent d'étoffer cet échange. Notamment une contribution intitulée « Le Donateur » écrite par Breton en 1950 pour le numéro d'hommage à Saint-John Perse publié par les *Cahiers de la Pléiade*. Il est d'ailleurs largement question de ce texte dans les lettres de Perse. D'autres indices de cet intérêt réciproque sont donnés par toutes les références faites à Saint-John Perse par Breton lui-même ou par ses camarades surréalistes au fil du temps et des œuvres. Les commentaires enthousiastes de Roger Vitrac en 1924⁴, de René Crevel en 1925 puis en 1931⁵, un texte de René Char en 1949⁶, un autre d'Aragon en 1960⁷, même si ces deux derniers ont alors quitté le groupe depuis longtemps. Tous ces témoignages tendent à faire de Saint-John Perse une sorte de surréaliste d'honneur, c'est-à-dire... de surréaliste à distance.

Mais c'est peut-être par une étude de l'espace tel qu'il apparaît dans cette correspondance que nous arriverons à quelques remarques plus particulières.

Les données objectives sont celles-ci : les deux poètes ont l'un et l'autre longtemps vécu à Paris, puis ils se sont également exilés pendant la guerre de 40-45, Saint-John Perse aux États-Unis, New York puis Washington, André Breton aux Antilles d'abord (ce qui lui rend familier le monde d'enfance d'Alexis Léger), puis aux États-Unis, New York aussi, qu'il quitte en juillet 1946 pour rentrer en France, tandis qu'Alexis Léger y restera jusqu'en 1957. Ce qui fait que si, par moments, a existé entre eux l'espace d'un océan, bien souvent ils se sont trouvés, comme le dit Alexis Léger, « du même côté de l'eau ». Et cependant ils ne se sont pas rencontrés. On en est sûr au moins pour les 35 ans évoqués par cette correspondance...

2. Il s'agit de *Clair de terre* qui date de 1923.

3. On le trouvera dans les *Œuvres complètes* de Saint-John Perse, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1093, et dans *Honneur à Saint-John Perse*, Gallimard, 1965, p. 53.

4. *Ibid.*, p. 414

5. *Ibid.*, p. 415-418

6. *Ibid.*, p. 23

7. *Ibid.*, p. 576-584

Qu'ils ne se soient pas vus avant la guerre n'est pas pour nous étonner tant leurs modes de vie, leurs activités diffèrent. Alexis Léger a suivi un *cursum honorum* qui, après son séjour en Chine qui a fait rêver bien du monde⁸, surréalistes compris, l'a conduit au Quai d'Orsay dès 1921, d'abord aux côtés de Briand jusqu'en 1932, puis de 1933 à 1940 comme Secrétaire Général de ce même Quai d'Orsay. Pendant ce temps, André Breton et les siens exploraient les voies de l'irrationnel dans les rues de la capitale, la nuit, accumulaient provocations, anathèmes et blasphèmes. « J'ai un peu fait la guerre au monde et il est naturel qu'on me le fasse bien voir » (66), écrit celui-ci, le 28 avril 1936, à celui qui, pendant ce temps, s'ingénie à développer et à faire respecter « la politique des pactes », l'utopie d'un réseau de traités de paix entre nations du monde.

Pas étonnant qu'ils ne se soient pas rencontrés alors, leurs univers ne possèdent aucun point de tangence. Breton, après lui avoir adressé *Clair de terre* en 1923, ne lui a plus rien envoyé d'autre. Dans la même lettre, il explique :

la tentation de vous adresser d'autres ouvrages s'est perdue dans le labyrinthe des salons dorés par lesquels j'imaginai qu'ils devraient cheminer pour parvenir entre vos mains.

Le lecteur contemporain a d'ailleurs tendance à trouver que la poétique d'*Éloges* comme celle d'*Anabase* et celle du recueil si disparate de *Clair de Terre* n'ont pas grands points de tangence non plus.

Les lettres publiées par Henri ont cependant pour objet principal, pendant puis après l'exil, des demandes de rendez-vous, des projets de rencontres, des tentatives pour se voir. La rencontre est non seulement un grand thème des surréalistes mais même un des grands pôles d'exploration de ce domaine du hasard objectif qui s'ouvre à l'époque devant eux. Deux êtres, sans autre point commun que leur présence sur terre à une période historique donnée, en dépit d'une probabilité infime, se trouvent face à face, à un endroit du globe où seul le hasard a guidé leurs pas à la même seconde. Ils se remarquent, se parlent, se reconnaissent pour l'amour, pour l'amitié ou même pour un échange fugitif. Breton croise Nadja rue Lafayette, et celle-ci lui sourit comme « en connaissance de cause ». Elle est médium, elle sait bien que cette cause, naturelle à ses yeux, est le hasard objectif. René Char croise une Madeleine qui veillait dans le couloir des correspondances du métro Trocadéro. « Il n'y a pas de pas perdus »,

8. Mentionnons par exemple cette phrase d'*Une vague de rêves* citée par Henri Béhar (60) : « Un autre qu'a-t-il fait en Chine, tout ce temps, entre deux rêves qui ont le son du sel ? »

dit encore Nadja. Tous nos pas peuvent nous conduire à une entrée de l'autre monde. Marchons confiants là où nos pas nous mènent. Sur ce constat, les surréalistes ont théorisé, expérimenté, vérifié. Mais ils n'ont rien dit de l'envers, la non rencontre qui, au vu de cette correspondance, peut être aussi surréaliste que la rencontre.

La première lettre de Breton du 28 avril 1936 est un appel au secours :

Je suis dépourvu de tout moyen de vivre, de faire vivre ma femme et ma petite fille qui a quatre mois. Rien ne me paraît plus désirable que de travailler. (65)

Il accepterait n'importe quoi. Dans sa réponse du 26 juillet 1936, Alexis Léger qui a déjà effectué quelques vaines démarches lui donne un rendez-vous « au Quai d'Orsay jeudi prochain, à 14 h 45 ». Mais Breton, parti en Bretagne, ne recevra pas la lettre à temps et manquera le rendez-vous. C'est le premier épisode, avant guerre.

Deuxième épisode, les deux Français sont exilés en Amérique pendant la seconde guerre mondiale. Breton est à New York, Léger à Washington. Alexis Léger écrit le 14 janvier 1945 : « J'ai plus d'une fois souhaité de vous surprendre à New York mais voici près de trois ans que je *n'ai pu* m'y arrêter. » (69)

Un espoir cependant dans une lettre du 8 juin 1945. Léger annonce : « Je voudrais m'arrêter à New York la semaine prochaine Je *n'ai pu* le faire depuis trois ans. Je n'ai point votre numéro de téléphone mais je réussirai toujours à vous *atteindre*. » Espoir déçu une fois encore, puisque, précisément, Breton ne se trouve pas à New York à ce moment.

Breton, à son tour, au moment où il sait qu'il va repartir vers la France, le 17 avril 1946 déplore « cette *impossibilité* d'une rencontre avec vous que, dit-il, j'ai constamment espérée et de laquelle j'avais la faiblesse d'en espérer d'autres » (71).

Juste avant le départ définitif de Breton cependant, Alexis Léger passe enfin à New York. « Pendant une semaine, du 11 au 17 juin [1946], j'ai tenté en vain de vous *atteindre* » (72), lui écrira-t-il encore à son adresse américaine. Il voulait prendre rendez-vous et lui remettre un exemplaire de *Phies*. Breton n'était décidément pas là.

Les trajectoires inscrites dans l'espace peuvent se croiser. Mais c'est alors la synchronisation qui fait défaut et toujours l'un des deux est absent au rendez-vous. À des années de distance, les deux protagonistes font la même analyse, surréaliste, de ces contretemps.

9 C'est moi qui souligne, dans cette citation et dans celles qui suivent.

Dès janvier 1945, Breton parle de ce « jeu de cache-cache entre les hommes », puis de ce « charme contraire [qui] eût dû se rompre », puisque Saint-John Perse est intervenu auprès des autorités américaines (son ami le ministre de la Justice Francis Biddle) pour faciliter l'accès de la femme et de la fille de Breton (bloquées au Mexique) aux États-Unis, Breton et sa femme étant soupçonnés d'intelligence avec des « socialistes ». Il évoque alors le poids la réalité et de « tout ce qui aura pu faire obstacle à nos rencontres, ce qui vous retenait sans doute, ce qui me semblait si insurmontable » (70). Les entraves du réel, dans cette version, ne faisant alors que refléter des incertitudes intérieures. Freud est passé par-là, il n'y a pas d'actes manqués ou plutôt les actes manqués ont une explication dans nos inconscients. Autre version possible, magique celle-là : « Mais quelques démons veillaient : vous veniez d'être souffrant, je commençais à l'être moi-même », écrit l'un, et l'autre, qui constate : « notre long séjour du même côté de l'eau n'a pas plus favorisé nos rencontres que mes nombreuses années de servitude parisienne », reprend à son compte l'idée du charme contraire : « il y a des malices du sort qui ressemblent singulièrement à des prédilections » (77).

Cette fois il est clair qu'il s'agit pour l'un comme pour l'autre de manifestations, insolites, du hasard objectif. Comme si la présence de l'un quelque part impliquait toujours l'absence de l'autre, par une sorte de mécanisme obscur et infallible : « Un jour où je vous appelais, écrit Saint-John Perse, et où vous étiez, soudain, à l'autre bout de l'Amérique (dans quelque Nevada) » (77). À n'en pas douter c'est le coup de téléphone qui a fait s'évanouir et se reconstituer ailleurs André Breton, celui qui passe.

Toutes les dernières lettres de Saint-John Perse, celles dont nous n'avons pas les réponses dessinent d'étranges scènes où des téléphones sonnent dans le vide, en 1948 comme en 1961. Le numéro du correspondant n'apparaît pas dans l'annuaire consulté, effacé par quelles mains ? Le numéro enfin donné par un ami commun est peut-être celui d'un autre, puisque Breton ne répond jamais, à moins encore qu'il n'existe « quelque façon particulière d'en user », un code secret que Léger ne possède pas.

En lisant cette litanie des occasions manquées, aussi grande qu'ait parfois été leur proximité physique, la répétition vaine de ces efforts si insistants pour se rejoindre et ce constat toujours repris « je n'ai pu vous *atteindre* » (71), comment ne pas penser au coup de téléphone donné par Nadja à Breton absent le 9 octobre [1926]. À la personne venue à l'appareil et qui lui demandait comment l'atteindre, Nadja avait répondu : « *on ne m'atteint pas* ».

Breton appelle de ses vœux « cette science à naître qui permettra de pénétrer concrètement dans le domaine des “sorts” » (70) ; la non rencontre objective ou les enchantements négatifs d’un espace mal orienté, bref la distance forme un domaine où Alexis Léger surréaliste lui-même dans cette exploration inédite, expérimente de plain-pied avec André Breton.

C’est cependant sur d’autres terrains, non moins surréalistes, qu’ils se rencontreront, des terrains appartenant à la zone également en cours d’expérimentation des « champs magnétiques ».

Si aucune poignée de main n’est jamais échangée, l’évidence magique d’un contact à distance est, elle, constamment réaffirmée. Sans doute il y a les lettres, il y a les échanges de service. Sans doute Léger dépanne plusieurs fois Breton grâce à ses relations et Breton de son côté éclaire utilement Saint-John Perse sur la situation politique et culturelle qu’il trouvera en France à son retour, sur les liens étroits qui existent entre situation sur l’échiquier politique et possibilités de publication (il est très explicite par exemple sur le rôle prépondérant d’Aragon et du parti communiste), mais ce n’est pas tant cela qui me retient ici que des phénomènes plus troublants. Ainsi de la transmission de pensée. Une lettre de Léger arrive à Breton (en septembre 1947) le jour même où celui-ci, découvrant dans *Critique* l’annonce d’un article de Maurice Saillet sur Saint-John Perse, venait de penser longuement à lui.

Ainsi également de l’usage talismanique fait par chacun du nom de l’autre. Breton, cherchant de l’aide à un moment où il est à bout de ressources, voit s’imposer à lui spontanément le nom de Léger que pourtant il ne connaît guère en 1936, guidé en cela par une « certitude toute intuitive » ; « j’ai pensé à vous d’une manière irrésistible et élective » lui dit-il. Léger de son côté adresse à Breton des correspondants qu’il aurait pu adresser à bien d’autres.

André Breton qui, même en exil, a gardé sur lui de façon fétichiste l’enveloppe d’un envoi d’Alexis Léger, évoque l’« une des plus belles écritures dans lesquelles j’ai pu rêver de voir se composer les lettres de mon nom ». Ce pouvoir du nom qui détient une part magique de la vie de quelqu’un est bien aussi un thème surréaliste. « Nomen numen », reprend encore Saint-John Perse dans son discours *Pour Dante*.

On sait bien que Saint-John Perse, malgré les apparences, n’est pas moins que Breton sensible à la télépathie, aux prémonitions, même si c’est dans ses poèmes qu’il faut en chercher la preuve.

*Qu’on nous laisse tous deux à ce langage sans parole dont vous avez
l’usage, ô vous toute présence, ô vous toute patience,*

relève-t-on dans *Neiges III*¹⁰, où il fait allusion à ce mode d'échange muet que, nous assure-t-il, il entretenait avec sa mère.

Ainsi encore, développée dans un échange dont nous avons cette fois toutes les composantes, la même attention portée par les deux à certains objets étranges ou dépaysés. Objet perdus et trouvés « entre la lassitude des uns et le désir des autres » et qui rêvent au Marché aux puces où ils s'adressent à Breton et à Giacometti en un message qu'ils sont seuls à comprendre, comme en témoigne le premier dans *l'Amour fou*. Choses étranges vues par le monde et consignées dans les poèmes de Saint-John Perse : dans *Exil*, VII, un prince de l'exil

*porte sa lampe aux belles auges de lapis où, friable, la princesse d'os
épinglée d'or descend le cours des siècles sous sa chevelure de sisal.*¹¹

Ici Breton, dans la lettre du 31 janvier 1945, évoque la fascination qu'Alexis Léger lui a confié avoir ressentie « devant un bracelet au jarret d'un cheval », puis il rapproche cette fascination de son propre rapport avec des masques esquimaux qui, semble-t-il, ont provoqué chez lui « des troubles allergiques ». La trouvaille à effet néfaste serait peut-être alors à étudier du même côté que la non rencontre objective.

Mais l'un et l'autre communiquent par lettres dans l'évocation d'un masque esquimau de Breton représentant « un cygne qui conduit vers le chasseur la baleine blanche au printemps » (70). Saint-John Perse, très sensible à cet objet improbable à force d'irréalité, évoque alors dans une lettre du 8 juin 1945 de vrais cygnes non moins étranges : « Rencontré cet hiver sur l'Eastern Shore des cygnes sauvages qui aboyaient et qui grognaient. »

Oserai-je commenter ce cygne partagé en le rapportant à tous ces développements de Breton dans *Nadja* ou *l'Amour Fou* sur les choses et les mots qui nous font signe à partir d'une autre dimension, ailleurs dans le grand réel, au pays du rêve esquimau, dans celui du merveilleux, surréaliste ou pas, ou dans l'espace poétique.

Car à vrai dire c'est bien dans l'espace poétique qu'une proximité spatiale s'établit entre les deux hommes : « Nous ne sommes pas après tout si nombreux à nous tenir du même côté de la chose littéraire » écrit Léger en janvier 1950, alors qu'il se trouve de l'autre côté de l'eau. Et on pourrait égrener toutes sortes d'autres formules échangées au cours des années « Nos exigences sont les mêmes », écrit l'un le 3 mars 1948, mais ce pourrait aussi bien être l'autre qui, lui, écrit : « Mes préoccupations, mes exi-

10. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 160

11. *Ibid.*, p. 133

gences et mes vœux ont toujours été sur l'essentiel plus proche de vous qu'on ne le croit. »

Et Breton dès la première lettre n'a cessé de proclamer l'importance décisive du rôle joué par *Éloges* dans la révélation qu'il existe d'autres et immenses territoires pour la poésie et à partir d'elle pour la vraie vie ; et de confirmer sa « fidélité à un langage et à une pensée que j'ai appris en partie de vous », comme il le dit à Léger en avril 1936.

Les rencontres sur ce plan seraient trop longues à énumérer. Contentons-nous de remarquer que sur le plan purement matériel toujours leurs œuvres se sont croisées et ont rencontré leur destinataire.

Breton dès sa première lettre à Léger exprime sa satisfaction de, dit-il, « vous avoir *atteint* une fois », c'est alors par *Clair de Terre* (36). Plus tard et en sens inverse, « si *Exil* m'*atteint* aujourd'hui [3 juillet 1942], c'est chargé de bien d'autres émotions ». Dans cet autre monde où la rencontre physique est, on ne sait pourquoi, frappée d'interdit, c'est par œuvre interposée qu'il devient possible de *s'atteindre*.

Et Saint-John Perse, de son côté, établit un inventaire parallèle : « le hasard m'a fait rencontrer un jour le numéro quatre de *VVV* du début de 1944 qui contenait de vous une très belle chose, « Les États Généraux » » (14 janvier 1945). Ou encore, en sens inverse, cette autre note de septembre 1947 :

J'ai publié, sous le titre Vents, un long poème chez Gallimard. Je ne pense pas qu'il y ait eu de service de presse, ni même d'auteur, en raison du prix de cette publication. Mais vous êtes un des rares amis que j'aie voulu personnellement atteindre.

Le tressaillement d'émotion ressenti en 1916 à la lecture d'*Éloges* (avec Jacques Vaché dans une chambre d'hôtel à Nantes) s'est réitéré pour Breton avec la même magie à chaque entrée dans une œuvre nouvelle de Saint-John Perse. Inversement Saint-John Perse dans l'œuvre de Breton reconnaît les composantes d'exigence, d'intégrité, de probité, d'incantation, d'aptitude à la transgression qu'il revendique comme les qualités de son propre univers. En juin 1945, à propos de *Fata Morgana*, il écrit : « c'est la seule œuvre de poète que j'aie lue depuis longtemps et c'est une très belle œuvre de grande aisance et de grande race ». Et il ajoute qu'elle sait ménager au lecteur l'insigne certitude « que tout est là pour quelque chose qui le concerne, ce parfum perdu de l'existence quitte enfin de ses limites », formule qu'il emprunte à son interlocuteur.

Chacun est dans les œuvres de l'autre en pays familier comme le montrait dès le début de ces lettres Breton en se prenant lui-même pour « un

de ceux qui passent à la file indienne dans *Anabase* assez contents de leur sort » (65).

Ainsi Breton et Perse se sont peu vus mais beaucoup lus. Chacun a reconnu en l'autre un authentique poète, un inventeur. J'ai cependant tendance à croire que c'est au prix de cette distance tenue avec le surréalisme et avec les surréalistes que la communion de Saint-John Perse avec le fondateur du mouvement put être paradoxalement si parfaite, au point que Breton pouvait l'appeler « l'Ami d'Amérique », ce que, assurément, il ne fut pas dans ce que l'on a coutume d'appeler le réel, leurs poignées de mains, très fictives, n'ayant jamais pu être échangées que par lettres.

Le premier carré des surréalistes est tombé en arrêt d'abord devant des images dont le degré d'étrangeté très élevé leur ouvrait une porte du merveilleux qu'eux-mêmes étaient en train de forcer par le moyen de l'écriture automatique. Ils ignoraient que chez Saint-John Perse l'image la plus surréaliste d'apparence est le fruit d'un long travail de recherche, de mémoire et d'écriture : il collecte, glane, recopie, découpe, se souvient, puis colle, ajuste, essaie, recommence, formule ce qui doit rester au plus près de l'expérience réelle, du fait ou de l'information mais transmué, par une technique très complexe de métamorphose et d'insertion, en élément du poème de Saint-John Perse. Ainsi, pour reprendre l'exemple par où nous avons commencé ce petit parcours, cet « enfant triste comme la mort des singes », d'*Anabase*, il ne l'a pas inventé mais dérobé à la réalité. Une nuit de janvier, à Hambourg, en se promenant sur les quais de l'Elbe, attiré par de la musique, il s'est approché d'une péniche. Là, un vieux marinier jouait du Haendel à l'harmonium pour un très petit singe agonisant qu'il lui désigna comme « l'enfant¹² ». La scène recueillie comme une figuration de la plus grande tristesse possible est entrée ce soir-là dans le monde du poète qui n'a plus eu qu'à la mettre en forme, c'est-à-dire disposer les sonorités, les rythmes, les signes grammaticaux (le pluriel par exemple) etc. à la place où il en a eu besoin. On la retrouve ensuite très naturellement, puisqu'elle est déjà familière dans ce monde insolite du poète, dans *Vents* III, à l'occasion de la longue liste des professions bizarres d'hommes qui peuvent prétendre au rang de « Princes de l'exil », où prennent place des « berceurs de singes moribonds dans les bas-fonds de grands hôtels ». J'ai cité ailleurs¹³ cette autre image d'*Exil* III, elle-même d'allure très improba-

12. On le sait par le récit de Marcos Victoria dans *Honneur à Saint-John Perse, op. cit.*, p. 284

13. Pour plus de détails sur le chantier du poème de Perse, on peut se reporter à mon *Saint-John Perse*, Belfond, « Dossiers », 1991, p. 203 et suivantes ou reprint, *Alexis Léger/Saint-John Perse*, L'Harmattan, 1997, même pagination.

ble, mais pourtant appuyée cette fois sur une découverte scientifique : « Et les poèmes nés d'hier [...] il en est comme de la cendre au lait des femmes trace infime. »

Les documents conservés à la Fondation Saint-John Perse m'ont révélé que la source en était un article d'un médecin à l'hôpital des Enfants Malades sur « la poussée mammaire et la sécrétion lactée du nouveau-né », découpé dans le *Bulletin médical* du 3 janvier 1934 par le poète, toujours à l'affût de ces renseignements de peu d'intérêt pour tout autre que lui, mais dont lui savait qu'un jour il en aurait peut-être l'usage. Ce qui fut le cas, une dizaine d'années plus tard. La création chez lui était, en partie, affaire d'archives. Ce qu'elle n'était certes pas pour les surréalistes. À moins, bien sûr, de considérer l'inconscient lui aussi comme un dépôt d'archives. Ce qu'il est. Mais son exploitation ne saurait être méthodique puisque c'est lui qui dicte à son gré, en dehors de notre volonté. À moins de considérer que Saint-John Perse découpant et collant des coupures de journaux, dans des albums, pour plus tard, était guidé dans ses choix par une force ou un instinct en rapport avec quelque hasard objectif, quelque ordre différent, quelque inconscient extérieur qui nous échappe, perdus que nous sommes dans nos routines. Qui sait ?

Mais en vérité, même à l'exclusion de tout autre indice, ces simples petites questions de méthode touchant à la production de belles images conduisent à penser que seule cette distance, si magnifiquement préservée entre eux par les deux hommes, a pu permettre à Saint-John Perse d'être si longtemps tenu par Breton et par ses amis pour « surréaliste à distance ».

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

LE SUJET POÉTIQUE CHEZ HENRI MICHAX ET ANDRÉ BRETON : OUVERTURE ÉCLAIR

Anne-Christine ROYÈRE

L'un, Breton, déclare : « La poésie n'aurait pour moi aucun intérêt si je ne m'attendais pas à ce qu'elle suggère [...] une solution particulière du problème de notre vie¹ ». L'autre, Michaux, ajoute : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie² ». Malgré la parenté de la mission de l'écriture qui, détachée de la littérature a prise sur la vie du sujet, les intéressés semblent s'éviter. Ce sont donc les témoignages indirects, correspondances ou confessions de proches qu'il faut interroger. Ainsi *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence* reste circonspect dans son évocation des peintres surréalistes, alors même qu'un document officieux est plus enthousiaste, alléguant la « véritable révélation³ » qu'ils furent pour Michaux. Charles Duits confie de son côté la défiance de Breton envers Michaux :

D'un auteur contemporain pour lequel il avait de l'estime (Michaux, par exemple [...]) il disait : « Il a quelque chose », et levait les sourcils, observait son interlocuteur du coin de l'œil, avec une expression bizarre, à la fois gourmande et penaude. Intrigué (par Michaux), il demeurait sur la défensive⁴,

sentiment confirmé par l'absence, malgré le projet initial de Breton, de Michaux dans l'*Anthologie de l'humour noir*⁵.

Pourtant les surréalistes ont collaboré à la revue *Le Disque vert* (Michaux entre au comité de rédaction en octobre 1923) dont les préoccupations sont proches de celles de *La Révolution surréaliste*, comme le prouvent les

1. *Les Pas perdus* [1924], *Œuvres Complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 267. Les références à l'édition des œuvres complètes des auteurs dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade seront abrégées en *OC* suivi du numéro du tome.

2. H. Michaux, *Passages* [1963], *OC II*, p. 345.

3. H. Michaux, [1959], *OC I*, p. CXXXII et p. 997.

4. Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe* [1969], Maurice Nadeau, 1991, p. 74.

5. A. Breton, *OC II*, p. 1764.

numéros spéciaux édités en 1924-1925 : « Charlot », « Freud et la psychanalyse », « Sur le suicide », « Des rêves », « Le cas Lautréamont ». Leur enquête concomitante sur le suicide, générant les rencontres, alimente une partie de la correspondance de Michaux. Ces lettres révèlent l'ambivalence de ses sentiments : s'il admire leur « méthode d'investigation » et envisage de transformer le numéro sur le suicide en numéro sur le surréalisme, il soupçonne les surréalistes d'avoir « des vues littéraires sur le suicide comme sur l'automatisme graphique⁶ ». Pour sa part, *La Révolution surréaliste* évoque les enquêtes du *Disque vert* sur le suicide et sur Lautréamont⁷.

Pourquoi, si l'on excepte « Surréalisme⁸ », ces relations ne se devinent-elles qu'obliquement ? Les surréalistes entrent en écriture sous cette appellation en même temps que Michaux. Leurs recherches épousent les mêmes questionnements, les mêmes figures tutélaires et utilisent des procédés d'écriture parents. Cependant, cette défiance n'est pas infondée, Michaux demeurant suspicieux à l'égard de la méthode et des moyens surréalistes. Ce désaveu est moins le signe du refus d'une esthétique, même s'il en emprunte parfois la formulation, que d'une divergence idéologique que nous définirons précisément.

Les mêmes causes ont-elles les mêmes effets ? Gageons que oui. Pour Michaux et Breton, il faut débarrasser la littérature des scories de la tradition. « Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de mœurs⁹ », déclare Breton. Ce double ostracisme, celui de l'écriture réaliste et rationaliste, et celui du psychologisme, est aussi formulé par Michaux qui, dans *Ecuador*, raille l'écriture « à propos d'un spectacle extérieur¹⁰ » et rejette, dans *Un Barbare en Asie*, « ces poètes qui vous entassent, pendant des années, des milliers de vers qui ont tous la larme à l'œil¹¹ ». De ce refus du psychologisme découle la défiance à l'égard de la littérature confidentielle et mémorielle. La littérature doit être « indépendant[e] de la faculté de se souvenir¹² » du sujet. Ceci signifie donc que la question des thèmes de l'écriture entraîne une interrogation sur le sujet de l'écriture.

Ainsi Breton critique les « miroirs vacants¹³ » de la littérature narcissique. De son côté, Michaux dans « Surréalisme » attribue à chaque écrivain

6. H. Michaux, *Sitôt lus*, lettres à Franz Hellens, 1922-1952, Fayard, 1999, p. 83.

7. *La Révolution surréaliste*, n° 1, p. 31, n° 6, p. 3.

8. H. Michaux, [1925], *OC I*, p. 58-61.

9. A. Breton, *Point du jour* [1934], *OC II*, p. 276.

10. H. Michaux, [1929], *OC I*, p. 177.

11. *Id.*, [1933], *OC I*, p. 327. Ce rejet est lié à un genre précis : le roman réaliste pour Breton, la poésie lyrique pour Michaux, ce qui influe sur leur parcours littéraire.

12. A. Breton, *Point du jour*, *OC II*, p. 278.

13. *Id.*, *ibid.*, p. 279.

une métaphore corporelle pour désigner sa relation à l'appréhension-préhension de la dimension mémorielle de l'écriture. Si J.-J. Rousseau et A. de Musset écrivent avec une « poigne » qui tient « de gros morceaux de siècle », M. Proust, qui écrit aussi des « confessions [...] récapitulatives » avec sa « menotte très fine » n'évoque que « des morceaux de journée ». Mais avec Breton, la confession perd définitivement sa dimension mémorielle et prend une valeur actuelle, presque anticipative :

Plus de récapitulation ici, plus d'a posteriori, plus de poigne, ni de main. Mais bien un doigt, l'index. Plus d'années, ni d'heures ; la seconde présente. C'est le mot-seconde inventé, le pouls des images.¹⁴

Déroger « à la règle psychologique¹⁵ » et ainsi évacuer tout réalisme enté sur le processus mémoriel de la raison, signifie chercher à définir une « conscience nouvelle », expression employée par Michaux dans « L'Avenir de la poésie » et par Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme*. Le premier voit en elle « la région poétique de l'être intérieur » et « un abcès du subconscient¹⁶ ». L'autre la désigne comme « la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous¹⁷ ». Les sciences modernes informent donc ce sujet nouveau.

Si Freud est une référence constante de Breton, il est lu dès 1922 par Michaux et rejeté au profit de la psychophysiologie de Hans Bluher¹⁸. Retenons que pour les deux écrivains, « la psychopathologie », « la psychanalyse » et « la métapsychique » permettent l'approche audacieuse des « états seconds », des « états dangereux de soi¹⁹ » ou « des paysages dangereux²⁰ » de la conscience. La poésie devient ainsi une « auto-observation²¹ » aidant à redéfinir conjointement sujet de l'écriture et texte poétique, qui prend alors valeur de « document psychanalytique²² » à fonction universaliste, comme l'explique Breton au sujet de *L'Immaculée Conception*, œuvre capable d'apporter « des éclaircissements originaux sur le mécanisme de certaines altérations graphiques²³ » dans l'aliénation mentale.

14. H. Michaux, *OCI*, p. 58-59.

15. A. Breton, *Les Pas perdus*, *OCI*, p. 197.

16. H. Michaux, [1936], *OCI*, p. 969-970.

17. A. Breton, [1930], *OCI*, p. 791.

18. *Sitôt lus*, *op. cit.*, p. 106.

19. H. Michaux, « L'Avenir de la poésie », *OCI*, p. 969-970

20. A. Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], *OCI*, p. 340.

21. *Id.*, *Second Manifeste du surréalisme*, *OCI*, p. 809.

22. H. Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », *OCI*, p. 976.

23. A. Breton, *Point du jour*, *OC II*, p. 328.

La relégation de la psychologie implique le rejet des formes classiques de la littérature. Les récriminations sont légion chez Michaux et Breton : le cliché poétique qui « récrée [...] à chaque instant le monde sur son vieux modèle » doit être détruit. De même le « raffinement rationaliste²⁴ » et ces « tentatives menées par des professionnels nommés poètes pour obtenir par manigances la poésie qu'ils ne méritaient pas²⁵ » doivent être évacués du champ poétique. À ce titre, deux figures tutélaires cristallisent la double dimension éthique et esthétique de cette poésie moderne : Charlot et Lautréamont.

Nourrissant continûment la réflexion de Michaux et des surréalistes, ils apparaissent souvent ensemble : dans l'article de Breton, « Les Chants de Maldoror²⁶ » ; dans « L'Avenir de la poésie » où Michaux évoque le rôle social éminent de ces êtres immoraux. Mais Aragon, dès 1919, avait abordé dans son article « Du sujet » l'art de Chaplin sous l'angle de la définition de « l'homme moderne ». Trois traits la composent : un « naturel primitif », une « psychologie simple » mais « profonde » et jusqu'alors inexplorée²⁷ ; caractéristiques que requiert Michaux dans « Notre Frère Charlie ». « Révélation de l'âme moderne », Charlot est « simple, primitif », « insensible », « impulsif », véritable « acteur du subconscient²⁸ ». Créature freudienne, Charlot l'intéresse surtout par sa gestuelle obsessionnelle, résultat de processus psychiques inconnus de ce sujet qu'évoque J. Rivière dans « Sur une généralisation possible des thèses de Freud » dans *Le Disque vert* « Freud et la psychanalyse²⁹ ». Cette gestuelle réflexe procédant par fulgurations supprime, selon Aragon, « cette déplorable mimique, explicative du lien de l'impression à l'acte », à laquelle répondent dans la littérature du siècle dernier les fastidieuses analyses romanesques. Ainsi l'action de Chaplin est-elle « continue, sans pauses³⁰ ». Ces analyses rejoignent parfaitement la définition qu'attribue Michaux au « déroulement du film

24. *Id.*, *ibid.*, p. 275, 375.

25. H. Michaux, « Recherche dans la poésie contemporaine », *OCI*, p. 974.

26. A. Breton, *Les Pas perdus*, *OCI*, p. 235.

27. L. Aragon, *Chroniques 1918-1932*, tome I, 1998, p. 41, 39, 40.

28. H. Michaux, [1924], *OCI*, p. 43-46.

29. *Le Disque vert*, tome II, réimpr. Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1971, p. 746-743. Il souligne un point capital, témoignant d'une divergence fondamentale : « Il y a une différence considérable entre une conception métaphysique et une conception psychologique de l'inconscient, qu'admettre l'inconscient comme un principe, comme une forme, comme une entité, c'est tout autre chose que de l'admettre comme un ensemble de faits, comme un groupe de phénomènes », p. 747.

30. L. Aragon, *op. cit.*, p. 40.

psychique » de « la vie intérieure » « qui procède par coulées et par dé-clics³¹ » et révèle ainsi « le déséquilibre foncier du civilisé moderne³² ».

Si Michaux est peu loquace concernant Lautréamont, Breton a affirmé la dimension pulsionnelle de son écriture³³. De plus, il voit dans « Les Chants de Maldoror » l'expression de l'impossibilité de l'existence de la contradiction dans la conscience du sujet : « De l'unité du corps on s'est beaucoup trop pressé de conclure à l'unité d'âme, alors que nous abritons peut-être plusieurs consciences³⁴ ». Le sujet moderne est donc fondamentalement hétérogène³⁵ ; Michaux ne démentirait pas cette intuition puisqu'il affirme dans la postface de *Plume* qu'« il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre*³⁶ ».

La désunion profonde de leur conscience fait de Charlot et Lautréamont des sujets « dadaïstes », en « réaction contre le romantisme³⁷ » : ils proposent donc une esthétique à la mesure de ce sujet moderne ; esthétique que les surréalistes ont, plus que Michaux, théorisée. Aragon, dans sa « Préface à Maldoror » en 1922, voit dans *Les Chants* « l'origine du lyrisme contemporain ». Ducasse est pour lui le découvreur de l'écriture automatique :

*l'image ressemble à un désir et son père revient sur elle, se reprend, la refait. Il n'a pas rayé sa parole précédente. Ainsi [...] nous avons les états successifs de sa pensée. Un cinéma cérébral.*³⁸

La vie psychique se réfère ici naturellement au cinéma qui en est, nous l'avons vu, l'expression directe. Dans *l'Anthologie de l'humour noir*, Breton insiste sur le renouveau verbal que propose Lautréamont : « surenchère sur l'évidence », « torpillage du solennel », « accélération volontaire, vertigineuse du débit verbal », fin des rapports convenus entre les mots grâce au renouvellement des associations de termes dans la métaphore et la

31. H. Michaux, *Passages*, OC II, p. 365.

32. A. Breton, *Point du jour*, OC II, p. 375.

33. *Anthologie de l'humour noir* [1940], OC II, p. 987 et *Les Pas perdus*, OC I, p. 301.

34. *Id.*, *ibid.*, p. 234.

35. Nous donnons à ce terme la définition de Jacqueline Authier-Revuz dans « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, 1984, p. 98-111. « Toute parole est déterminée en dehors de la volonté du sujet », p. 99.

36. H. Michaux, [1938], OC I, p. 663. Les effets de soulignement ne sont jamais de notre fait.

37. H. Michaux, « Notre Frère Charlie », OC I, p. 43-44.

38. L. Aragon, *op. cit.*, p. 111, 110. Voir aussi *Lautréamont et nous*, Pin-Balma, Sables, 1992, p. 21, 31, 85. Aragon insiste sur les dimensions corporelle et orale qui font de l'écriture de Ducasse l'équivalent du collage pictural.

comparaison. Ce « *recommencement* » se double d'une éthique du sujet puisque ces procédés, à la fois « dissolvant et plasma germinatif » tendent à « la délivrance totale [...] de l'homme ».

Par ailleurs, l'« humour noir » réunit Charlot à Lautréamont. Il exprime la réconciliation dialectique de la subjectivité et de l'objectivité, du désir d'expression et de son refus même. « Ennemi mortel de la sentimentalité³⁹ », il coupe court à toute velléité d'effusion du sujet et fait naître une esthétique de la surprise et du contraste dans laquelle nous reconnaissons la notion proche de l'humour noir, celle de « hasard objectif ». Michaux, dans « Notre frère Charlie », explique ainsi cette esthétique nouvelle : « Charlie est dadaïste. Sa vie est coq-à-l'âne. [...]. Les désirs du subconscient, les impulsions réalisées sur le champ⁴⁰ ». Charlot met ainsi en œuvre le « symptôme de Ganser » que valorise Breton dans le *Manifeste du surréalisme*⁴¹, faisant coïncider procédé stylistique répertorié et expression pathologique du sujet. Ces diverses directions esthétiques suggérées par Lautréamont et Charlot débouchent donc sur une poétique : le coq-à-l'âne, la dissociation et l'incohérence, procédés auxquels les débuts littéraires de Michaux ont recours et qui relèvent tous de la définition par Breton de l'image surréaliste dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*⁴².

Le court-circuit est pour Michaux et les surréalistes un des principes fondamentaux de l'écriture. Proche du coq-à-l'âne, procédant par « hiatus », il révèle le fonctionnement de la pensée « à l'état brut absolument. La ligne en coq-à-l'âne [...] est l'absence de stylisation, d'accommodation⁴³ ». Ainsi, « Dimanche à la campagne », à la syntaxe régulière, présente un complément circonstanciel inassimilable : « des moustiques en goupil⁴⁴ ». Le but est de souligner, comme le fait Breton, que « la pensée ne présente aucune solution de continuité⁴⁵ ». Ininterrompue, elle rassemble le divers, fait implorer les limites du sens. Plus frappant est l'emploi de la dissociation (« combinaison syntaxique « conforme au code » imposant l'association de termes sémantiquement inassociables⁴⁶ »). Si la première image de « Collection⁴⁷ » peut être considérée comme une métaphore : « lac occulte » voit dans « lac » le phore de la

39. A. Breton, *OC II*, p. 988, 987, 873.

40. H. Michaux, *OC I*, p. 45.

41. A. Breton, *OC I*, p. 336.

42. *Id.*, [1938], *OC II*, p. 816-817.

43. H. Michaux, *Connaissance par les gouffres* [1961], Poésie/Gallimard, p. 119.

44. *Id.*, *Plume*, *OC I*, p. 571.

45. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *OC I*, p. 317.

46. Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires* [1984], 10/18, p. 162-163.

47. H. Michaux, *Qui je fus* [1927], *OC I*, p. 118.

conscience qui livre son « occulte », terme cher à Breton ; les images suivantes relèvent de la dissociation ou de l'incohérence (« métaphore qui réunit deux images incompatibles⁴⁸ »). Ainsi « dortoirs de sémaphores » « fesses de mica », « phoques anhydres⁴⁹ » sont des dissociations dans la mesure où les deux termes doivent être pris au sens propre ; « le confessionnal plombé », « des vierges trempées dans des draps de lit » ou encore « corolles d'angoisse⁵⁰ » sont des incohérences car un des termes du syntagme (« plombé », « trempées », « corolles ») peut être compris métaphoriquement.

Ces affinités démontrées seraient-elles superficielles ? Assurément oui. Michaux, dès 1924 dans *Ecuador*, s'est démarqué des recherches surréalistes. Cet éloignement est d'abord le refus d'une esthétique :

Cette bande d'impressionnistes... écrivant genre étincelles [...]. Ce style à trace d'images, à trace de merveilles, à trace d'émotion, à trace de miracles [...]. Un insupportable bazar où l'on ne trouve pas de pain⁵¹.

Les écluses surréalistes débordent trop de merveilleux à son goût, et la méfiance à l'égard de l'image sera constamment réitérée : pour lui, les images poétiques toutes « de séduction et de complaisance », « faites pour faire valoir » sont inaptées à traduire « l'atmosphère de dévalorisation du rêve » ; ce sont des « images sous surveillance⁵² ».

L'idée d'une écriture sous surveillance amène Michaux à différencier automatisme et « pseudo-automatisme », signifiant par-là que la négation n'est pas que celle d'une esthétique, mais aussi celle d'une méthode. Les écrits automatiques sont en effet « un travail sur les mots. Le subconscient reste inerte, il affleure à peine » « car on ne perd pas conscience ». L'automatisme est une méthode approuvable, mais il ne peut être qu'imparfaitement réalisé car il établit un lien fallacieux entre passivité du sujet et perte de conscience. Le véritable automatisme supposerait d'entrer plus « violemment dans le subconscient » pour découvrir les vrais « désastres physiologiques⁵³ » du sujet. Cette dernière expression est primordiale, elle permet de discerner, à la source de l'idée de subconscient chez Michaux, un corps aux mouvements troubles et insondables. Nous recouvrons ici la différence exprimée par J. Rivière entre « conception

48. *Gradus...*, *op. cit.*, p. 252.

49. H. Michaux, *Qui je fus*, *OCI*, p. 117, 118.

50. *Id.*, *Plume*, *OCI*, p. 598.

51. *Id.*, *OCI*, p. 144.

52. *Id.*, *Façons d'endormi, façons d'éveillé* [1969], Gallimard, p. 182-184.

53. *Id.*, « Recherche dans la poésie contemporaine », *OCI*, p. 978, 974.

métaphysique » (qui serait celle de Breton) et « conception psychologique » (mieux, physiologique) de l'inconscient. « Surréalisme » n'affirme pas autre chose : « Breton fait de l'incontinence graphique. Il a vu le nez de l'automatisme ; il y a encore derrière tout un corps ». Ainsi, aller plus loin dans l'automatisme équivaut à voir « des pages entières d'onomatopées, des cavalcades syntaxiques, des mêlées de plusieurs langues⁵⁴ ». La question de la méthode rejoint donc celle de l'esthétique : celle du recours au langage forgé.

Michaux et Breton en ont une vision opposée. Le second condamne non seulement la recherche de l'expressivité sonore, mais aussi les mots en liberté des futuristes et « les poèmes onomatopéiques tout à fait insignifiants⁵⁵ ». Michaux, plus nuancé, récuse les « acrobaties de langage » traitant « la littérature mécaniquement, techniquement, extérieurement⁵⁶ », mais situe sa poésie dans la mouvance du groupe des auteurs qui « accusent la langue d'être un mauvais véhicule de la poésie et de la complexité intérieure », groupe « dit de rébellion contre le mot⁵⁷ ». Aucun formalisme, cependant. Le langage forgé de Michaux est la voix qui parle « derrière la langue⁵⁸ » : relié au corps pulsionnel, il est un « ça parle » impénétrable. Sa déstructuration, sa « syntaxe cinétique⁵⁹ » marquent la tentative d'accrocher la vitesse de la pensée et sont l'ébauche du continuum recherché par la syntaxe picturale. C'est pourquoi nous pourrions opposer l'esthétique de Breton à celle de Michaux : le premier, conformément à la métaphore qui court dans « Surréalisme », déploie une esthétique du « doigt », véritable « métaphysique de l'inconscient » qui a tout pouvoir de désigner l'inconscient posé comme *a priori* ; le second, une esthétique de la « jambe », « morceau d'homme » qui image la résurgence du corps pulsionnel dans le rêve⁶⁰ et fait de l'inconscient un domaine saisissable dans les phénomènes qu'il veut bien livrer.

Michaux désorganise le langage car il ne croit pas en son pouvoir d'accrocher directement le phénomène de la pensée. La question de la vitesse de l'écriture est essentielle : qu'il s'agisse du raccourci de l'image surréaliste ou de l'espéranto de Michaux, elle est bien la condition néces-

54. *Id.*, « Surréalisme », *OCI*, p. 60.

55. A. Breton, *Les Pas perdus*, *OCI*, p. 303.

56. H. Michaux, « Comptes rendus parus dans *Le Disque vert* » [1923], *OCI*, p. 40.

57. *Id.*, « Recherche dans la poésie contemporaine », *OCI*, p. 976.

58. *Id.*, « Cas de folie circulaire » [1922], *OCI*, p. 61.

59. Michelle Tran Van Khai, « Mouvements, passages, transgressions : de l'onomatopée à la mythologie », *Passages et langages de Henri Michaux*, Librairie José Corti, 1987, p. 151.

60. H. Michaux, « Les Rêves et la jambe » [1923], *OCI*, p. 18-25.

saire de la connaissance de l'inconscient et partant, d'une possible définition du sujet. Centrale, elle détermine une esthétique, mais elle a surtout valeur de véritable pré-supposé idéologique. Pour Breton, le surréalisme est un « automatisme psychique pur » exprimant « le fonctionnement réel de la pensée » ; « la vitesse de la pensée » n'étant « pas supérieure à celle de la parole » ou de « la plume qui court⁶¹ ». L'usage de la modalisation par Michaux jette un doute irréductible :

*J'étais une parole qui tentait d'avancer à la vitesse de la pensée.
Les camarades de la pensée assistaient.
Pas une ne voulut tenir sur moi le moindre pari, et elles étaient bien là
six cent mille qui me regardaient en riant⁶².*

Michaux attaque de front les propos de Breton, tournant en dérision *Poisson Soluble* dont « la vitesse de la pensée est constante et la pensée va au pas⁶³ » et déclarant de manière transparente : « malheur au papier qui dit comme son maître/la pensée de l'homme est plus libre que l'escargot de sa traduction⁶⁴ ».

La possibilité de transcrire directement la vitesse de la pensée engage donc la définition du sujet poétique. Les annotations portées en 1930 par Breton sur l'exemplaire des *Champs magnétiques* destiné au collectionneur R. Gaffé⁶⁵ sont de ce point de vue éclairantes. Portant sur la variation de la vitesse de la plume et la possibilité conjointe de maintenir une continuité thématique du discours, elles abordent en fait la question du sujet poétique et de sa définition. En effet, c'est sous le rapport du sujet à son marquage dans le texte que sont envisagées les différentes vitesses, toutes « multiple [s] de la vitesse normale avec laquelle un homme raconterait ses souvenirs d'enfance » ; Breton ajoute : « et c'est moi ici [dans « Saisons », écrit à la vitesse la plus faible] qui conte mes souvenirs d'enfance ». L'accélération de la vitesse de l'écriture a donc pour fonction première de reléguer l'écriture confidentielle. Au centre de l'échelle des vitesses nous lisons « les souvenirs d'un homme qui tend à fuir ses souvenirs ». Enfin, pour la vitesse maximale, Breton note : « Éclipse bien entendu du sujet ». Finalement ces affirmations signalent-elles l'éclipse d'un thème, comme le suggère Breton, ou du sujet poétique ? Même s'il situe la vitesse de croi-

61. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, OCI, p. 328, 326.

62. H. Michaux, *Qui je fus*, OCI, p. 82.

63. *Id.*, « Surréalisme », OCI, p. 59.

64. *Id.*, *Qui je fus*, OCI, p. 111.

65. A. Breton, OCI, p. 1127-1 130. Les citations suivantes sont extraites de ces pages.

sière de l'écriture automatique en deçà de cette éclipse, cela n'invalide pas la question pressante : qui parle aux confins de cette accélération ?

Breton, dans *Position politique du surréalisme*, a instinctivement dévoilé le rapport du thème poétique à sa source énonciative : « le sujet, dit-il, a cessé de pouvoir être posé *a priori* [...] quand Lautréamont a jeté [...] : “C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant”⁶⁶ », même si son intention reste de souligner la primauté du subjectif sur la détermination objective d'un thème à évoquer. Péchant lui-même par *a priori*, il s'étonne de la présence en lui d'une voix qu'il ne reconnaît pas :

Que ce soit, en effet, dans le premier ou le second des Manifestes du surréalisme, je n'ai pris exemple que de phrases [...] que je pusse citer sans guillemets, tant la personnalité qui s'y exprimait m'avait jusqu'ici paru peu distincte de ma personnalité du moment – de phrases qui, sans que j'eusse à leur faire prendre aucun déguisement, m'avaient toujours paru immédiatement adaptables à ma voix⁶⁷.

Jamais Breton n'acceptera cette voix hétérogène, en raison même de son double positionnement idéologique : le but avoué de réunifier l'homme et le souhait de se démarquer de l'idéalisme transcendant de la métapsychique. L'hétérogénéité n'est jamais un principe interne au sujet : soit elle demeure extrinsèque, à la manière des poèmes-conversations d'Apollinaire (« Comment s'assurer de l'homogénéité ou remédier à l'hétérogénéité des parties constitutives de ce discours dans lequel il est si fréquent de croire retrouver les bribes de plusieurs discours [...] ») ; soit, reliée à la question de l'automatisme médiumnique, elle est assimilée à une transcendance.

Ainsi, il n'y a pas d'« exogénéité du principe dictant » car si le médium est un sujet clivé « le surréalisme ne se propose rien de moins que d'unifier cette personnalité. C'est dire [ajoute Breton] que pour nous [...] la question de l'extériorité [...] de la *voix* ne pouvait même pas se poser ». C'est pourquoi *Poisson soluble*, qui démultiplie thématiquement les figures du sujet, garde une profonde unité de voix⁶⁸. L'hétérogénéité du sujet moderne demeure donc toujours extrinsèque.

66. A. Breton, *OCI*, p. 481.

67. A. Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, *OC II*, p. 375-392. Les citations suivantes viennent de ce texte.

68. Nous n'infirmes pas l'analyse d'un extrait de *Poisson soluble* par Laurent Jenny qui souligne l'abondance du réseau intertextuel. Le feuilleté des discours ne suffit pas à détruire l'unicité de la source énonciative. Voir « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 499-520.

Michaux au contraire prophétise la lisibilité de l'hétérogène : un jour « l'inspiré [...] émettra ses voix⁶⁹ ». Ce principe gouverne son premier texte, « *Il se croit Maldoror*⁷⁰ ». Deux premiers paragraphes narratifs décrivent le meurtre initial du « Créateur » par Brâakadbar. Les suivants sont une énonciation. Le narrateur glisse donc de son statut à celui d'énonciateur, obligeant le lecteur à réévaluer ce qu'il avait d'abord lu comme une fiction : cette fiction n'est pas coupée de l'énonciation qui la suit, mais entre véritablement dans le champ d'expérience du sujet s'exprimant dans les derniers paragraphes. Cette torsion du texte intéresse l'identité du sujet poétique : l'acte d'arasement, le meurtre du « Créateur », n'est pas directement assumé par l'énonciateur, car comme le prouvent les nombreux pastiches, il « se croit Maldoror ». Cette torsion exprime donc un dilemme : la nécessité pour l'énonciateur de ne pas être ce pour quoi il se prend. Autrement dit, pour advenir en poésie il faut reconnaître la figure tutélaire de Maldoror qui rend toute voix possible, mais aussi l'éliminer pour pouvoir parler. Telle serait la « folie circulaire » du texte, pathologie définie comme dissociation du sujet. Un examen minutieux révélerait d'ailleurs le processus d'élaboration du sujet poétique : du narrateur au « je » de l'énonciateur puis au « il » final, translation en acte de la célèbre formule « Je est un autre ». Chez Michaux l'hétérogénéité du sujet est donc toujours intrinsèque.

L'expression esthétique de cette divergence idéologique se lit dans la présentation formelle de deux œuvres se voulant exploration de la « folie circulaire » : *L'Immaculée Conception* et *Misérable Miracle*. Alors que cette dernière saisit grâce à la disposition typographique des pages le médiat et l'immédiat comme opérations simultanées de la conscience du sujet, Breton et Éluard les font se succéder dans deux parties consécutives, « Les Possessions » et « Les Médiations ». Quelle est la valeur de cette médiation ? Processus interne au fonctionnement de la pensée, signe de dissociation chez Michaux, elle est davantage pour Breton et Éluard un moyen dialectique permettant la valorisation poétique dans l'aliénation de l'inadaptation à la réalité : « Les Médiations », processus de négation de l'immédiateté des « Possessions », se livrent en effet à l'exercice culturel par excellence de réécriture.

L'esprit de Michaux, dressé expérimentalement, s'oppose donc à l'esprit « dressé *poétiquement*⁷¹ » de Breton. Cette divergence idéologique l'oblige à d'autant plus de discrétion que ses préoccupations sont proches de celles de Breton. Donnons un seul exemple de cette retenue : dans

69. H. Michaux, *Passages*, OC II, p. 288.

70. *Id.*, « Cas de folie circulaire » [1922], OC I, p. 3-4.

71. A. Breton, P. Éluard, *L'Immaculée Conception* [1930], OC I, p. 848.

« Recherche dans la poésie contemporaine » Michaux, pour se démarquer du surréalisme déclare préférer la notion bachelardienne de « Surrationalisme » et cite cet auteur. Nos recherches nous ont conduite à établir l'origine de cette citation : elle provient de « Crise de l'objet » de Breton ; même les annotateurs de la Pléiade s'y sont laissés prendre⁷².

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

72. H. Michaux, *OC I*, p. 973 et 1377-1378. L'extrait cité par Michaux se trouve dans le premier paragraphe de la p. 277 du *Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1979.

GEORGES BATAILLE ET LA POÉSIE DU « GRAND SURRÉALISME »

Sylvain SANTI

Le rapport de Bataille au surréalisme est exactement le contraire d'une fascination. Malgré l'attrait profond que ce dernier a très tôt exercé sur lui, Bataille a toujours maintenu à son égard cette distance qui est le propre de l'ironie, mais aussi, selon Maurice Blanchot, de la vision : « Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre¹ ». De fait, il n'est certainement pas d'espace plus propice à la rencontre que celui où, des années durant, les critiques de Bataille se mêlèrent d'accords, parfois dissimulés, et de désaccords, souvent irréductibles, avec le surréalisme. Aussi, la question touchant les relations que Bataille entretint avec celui-ci relève-t-elle toujours d'un double intérêt : si elle est d'une part indispensable à la compréhension de l'œuvre de ce dernier, elle permet d'autre part d'envisager à travers un cas particulier ce que le surréalisme a pu inspirer à ses côtés, aussi bien par la richesse de son engagement que par celle de ses propres faiblesses ou de ses contradictions. Pour autant, il ne s'agit évidemment pas d'annexer au surréalisme une œuvre qui est bien plus que la marge de n'importe quel mouvement. Simplement, il existe une véritable filiation entre l'œuvre de Bataille et le surréalisme, filiation dont nous voudrions tenter de montrer quelques aspects en l'abordant sous l'angle particulier de la question poétique.

C'est une évidence en effet que l'on ne peut comprendre la réflexion poétique de Bataille, qui vient à la suite du surréalisme, sans mesurer l'influence décisive que ce dernier exerça sur elle. A la suite. Qu'est-ce à dire plus exactement ? Historiquement tout d'abord cette réflexion vient après, après les œuvres et les premiers manifestes auxquels le mouvement de Breton donne le jour. Théoriquement ensuite, témoignant d'un intérêt profond pour ces mêmes écrits, mais considérant qu'ils sont pour une part et d'emblée insuffisants ou très contestables, cette réflexion opère leur critique et s'élabore sensiblement à partir d'elle, les prenant en partie à son

1. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Gallimard, 1988, p 29.

compte pour mieux réussir là où elle juge que se situe leur échec. De fait, Bataille semble accorder au surréalisme, en particulier d'ailleurs à celui des premières années, le génie de manifester les intentions les plus justes non moins que la faculté insidieuse de s'y dérober systématiquement et de toujours finir par les trahir.

Sur quels points plus concrets la critique de Bataille porte-t-elle ? À quelle conception de la poésie va-t-elle conduire ce dernier ? Afin d'y voir plus clair, il faut brièvement esquisser le cheminement de la méditation poétique menée par Bataille. De 1925 à 1933, Bataille a écrit peu de choses concernant la poésie : tout tient à peine en quelques pages, en quelques mots. La critique ne s'est guère intéressée à ces premières propositions, tout au plus s'est-elle contentée d'en souligner la violente hostilité, laissant croire que durant ces années la position de Bataille envers la poésie se résumait à celle-ci. Cette hostilité est bien réelle, elle est indéniable et il ne faut l'édulcorer en aucun cas. Cependant, elle ne saurait refléter à elle seule une attitude qui relève d'enjeux souvent complexes qui tiennent à la violente polémique qui, au début des années 1930, oppose justement Bataille à André Breton. La sévérité de ces propositions ne doit donc prêter en rien à la simplification : ces dernières ne sont pas sans une passion certaine qui suppose une sorte d'attrance pour la poésie bien plus qu'elle ne l'exclut. En conséquence, les grandes lignes de la propre réflexion de Bataille commencent d'apparaître derrière la contestation de la poésie surréaliste qu'il formule à cette époque : en un mot, l'analyse de ce que celui-ci considère comme l'échec surréaliste est au fondement même de ses méditations poétiques.

Pour Bataille, la poésie surréaliste a rencontré deux écueils majeurs qui l'ont éloignée de la force de renversement qu'elle aurait dû être. Le premier est l'idéalisme dans laquelle cette poésie a versé, obéissant d'une part aux tentations icariennes qui, selon Bataille, caractérisent le surréalisme dans son ensemble, répondant d'autre part au besoin de justifier par une autorité supérieure son esprit de subversion — besoin que Bataille n'a pas de mots assez violents pour stigmatiser. Le second écueil, qui est lié au premier, réside dans un certain conservatisme : idéaliste, la poésie surréaliste n'est pas la pratique qu'elle se devait d'être, elle ne détermine aucun *effet réel* mais apparaît au contraire comme le lieu où la *pratique* se perd. N'ayant de cesse de s'approprier la contestation, de se parer de ses moindres aspects, elle usurpe finalement sa place : le surréalisme fait beaucoup de bruit pour rien et l'ordre établi, loin d'être bouleversé, finirait même par y trouver son compte.

Voilà brièvement résumée la critique violente que Bataille adresse au surréalisme aux alentours de 1930 et à partir de laquelle il s'efforce de repenser le problème poétique². Plus précisément, la question est pour lui de savoir si la poésie peut, et dans quelle mesure, participer à une transformation cruciale du sujet, si, pour le dire autrement, sa capacité de révolte peut devenir un organe utile à la révolution que les surréalistes n'ont pas su mener mais qui est plus que jamais nécessaire. La tentative surréaliste avortée a-t-elle décelé une incompatibilité *essentielle* de la poésie et de la révolution, ou bien, au contraire, la poésie peut-elle prendre part de manière efficace à celle-ci ? En un mot, il faut donc décider si la poésie peut aider à l'éclatement et à la contestation des sujets auxquels Bataille lie l'émancipation. Concrètement, l'interrogation doit porter sur sa capacité à figurer au rang des *pratiques* capables d'opérer une rupture réelle avec les voies de l'homogénéisation qui constitue le sujet et, l'inscrivant ainsi dans un champ hétérologique, d'aboutir à sa remise en cause et à sa transformation. De plus, considérant que le discours signifie l'exclusion de toute dépense et de toute violence, étant « le lieu où se renforce l'homogénéisation des sujets par l'usage utilitaire, rationnel des mots »³, mais aussi, et à ce titre, l'homogène n'allant jamais sans l'hétérogène, l'interdit sans la transgression, le lieu de sa possible subversion⁴, il s'agit de savoir si la poésie peut *transgresser* ce discours en son sein même, en faisant intervenir, là où il s'absente, son *autre*, cet *en dehors* qu'il crée en le niant et pour se constituer.

La poésie est-elle une « solution » pour un langage qui chercherait une pratique capable de transgresser son discours en imposant la violence que ce dernier par nécessité exclut ? Peut-elle être cette pratique que le surréalisme n'a pas su élaborer ? C'est en tentant de répondre à ces questions,

2. Pour plus de détails concernant cette critique, nous renvoyons principalement à « La valeur d'usage de D.A.F de Sade », (sd), Gallimard (*Œuvres complètes II*), 1970, p 55. (Ce texte, dans la version qu'en donne le premier manuscrit, a été une première fois publié dans le numéro 32 de *L'Arc* consacré à Georges Bataille en 1967.), et à « La « vieille taupe » et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste » (sd), Gallimard (*Œuvres complètes II*), 1970, p 103. (Ce texte a été publié pour la première fois dans le n° 34 de *Tel Quel*, en été 1968).

3. Jean-louis Houdebine, « L'ennemi du dedans (Bataille et le surréalisme : éléments, prise de partie) », *Tel Quel* n° 52, 1972, p 56.

4. Nous prêtons ici au mot subversion le sens précis que Bataille lui donne : « Le mot de subversion se réfère à la division de la société en oppresseurs et en opprimés, en même temps à une qualification topographique de ces deux classes situées symboliquement l'une par rapport à l'autre comme *haut* et *bas* : il désigne un renversement (tendanciel ou réel) des deux termes opposés ; le *bas* devient subversivement le *haut* et le *haut* devient le *bas* ; la subversion exige donc l'abolition des règles qui fondent l'oppression ». (« L'abjection et les formes misérables », (sd), Gallimard (*Œuvres complètes II*), p 217.)

qu'en 1933, dans le septième numéro de *La Critique Sociale*, Bataille rapproche pour la première fois l'écriture poétique de la dépense dont il considère qu'elle est un synonyme. Influencé par la lecture des travaux de Marcel Mauss qu'Alfred Métraux lui a fait découvrir, Bataille décèle dans la perspective d'une pure dépense sans frein ni raison d'être une force capable de s'opposer réellement à toute homogénéisation. Avec la dépense, une voie s'ouvre à l'horizon de laquelle pointe déjà une éventuelle souveraineté poétique, une voie que Bataille n'aura de cesse de creuser, surtout à partir des années 40 où sa réflexion poétique connaît son véritable essor. C'est au cours de ces mêmes années que Bataille consacre un certain nombre d'articles au surréalisme où s'affiche plus librement une proximité certaine. Loin des accents polémiques de la décennie écoulée, il dit désormais son estime pour un mouvement dont il se sent, si ce n'est l'héritier, au moins un possible continuateur :

Je suis mal désigné, semble-t-il. Je me suis chaque fois que j'en ai eu l'occasion opposé au surréalisme. Et je voudrais maintenant l'affirmer du dedans comme l'exigence que j'ai subie et comme l'insatisfaction que je suis. Mais ceci d'assez clair ressort : le surréalisme est défini par la possibilité que son vieil ennemi du dedans, que je suis, a de le définir décidément.

La position que Bataille dit alors occuper n'est certes pas sans équivoque : elle semble suggérer une compréhension plus lucide du surréalisme que celle que les surréalistes eux-mêmes n'auraient jamais eue. De fait, son propos ne se départit pas d'une critique dont l'essentiel porte sur l'insuffisance d'une pensée que pour lui le surréalisme n'a pas su véritablement être : « Il est regrettable, si l'on veut, que l'aptitude intellectuelle des surréalistes n'ait pas été à la mesure d'une force de renversement qui ne peut être niée » (*ibid.*, 32). Il n'empêche, « en matière d'arrachement de l'homme à lui-même, il y a le surréalisme et rien ». En 1945, Bataille affirme bien du surréalisme qu'il possède cette capacité incomparable de susciter un tel arrachement, mais seulement s'il se dépouille enfin de tout ce qui l'en a depuis toujours éloigné, s'il affronte enfin jusqu'au bout les intentions dont il est né. Et c'est dans cet esprit de réforme, animé certainement d'un espoir qui n'est pas feint, que Bataille peut dire pour finir « que le *grand surréalisme* commence ».

5. « A propos d'assoupissements » (*Troisième convoi*, 1946) Gallimard (*Œuvres complètes XI*), 1988, p 31.

DE L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE À L'ÉCRITURE SACRIFICIELLE

L'écriture automatique a sans conteste éveillé le plus grand intérêt chez Bataille. Il ne pouvait certes pas demeurer insensible à une tentative dont il considérait que le principe était « clairement d'en finir avec les buts⁶ », de ne subordonner la poésie à rien, de ne pas « lui assigner de fin supérieure » (*ibid.*, 79). De fait, l'écriture automatique est pour Bataille exactement « la poésie déchaînée » (*ibid.*, 74), déchaînée dans le sens d'une manifestation violente, dé-chainée dans celui également d'une rupture de tout enchaînement subordonné à l'action : l'écriture automatique est un « acte essentiellement d'insubordination, dans un sens un acte souverain⁷ ».

Toutefois, l'automatisme n'est pas sans poser quelques problèmes : cette « opération, c'est vrai, ne va pas sans difficultés, que le surréalisme a révélées, non résolues⁸ ». Et ces difficultés tiennent principalement à ce que l'on pourrait nommer la tentation de l'œuvre :

Ce qu'enseigne Breton n'était pas moins de prendre conscience de la valeur de l'automatisme que d'écrire sous la dictée de l'inconscient. Mais cet enseignement ouvrait deux voies : l'une allait du côté des œuvres, sacrifiait même rapidement tout principe aux nécessités des œuvres, accentuait la valeur d'attrait des tableaux et des livres. Ce fut celle où s'engagea le surréalisme. L'autre allait arduement du côté de l'être : de ce côté, l'on ne pouvait donner qu'une faible attention à l'attrait des œuvres, non que celui-ci fût insignifiant, mais ce qui alors était mis à nu et dont la beauté, la laideur n'importaient plus, c'était le fond des choses et dès lors commençait le débat de l'être dans la nuit⁹.

Celui qui se prétend surréaliste, doit « oublier qu'en tant que littérateur il est attendu par l'édition » (RS 388), en d'autres termes, il lui faut ignorer « la nécessité de faire ce que malgré tout les surréalistes ont fait jusqu'à un certain point, carrière littéraire ». L'acte de rupture n'est total, il n'est libérateur, qu'à cette ultime condition qui signifie de la manière la plus forte le retrait sans concession du monde de l'activité. Toute la question est de savoir comment Bataille envisage à son tour d'accomplir cette rupture que

6. « Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme » (*Critique*, 1946), Gallimard (*Œuvres complètes XI*), 1988, p 80.

7. *La Religion surréaliste* (1948), Gallimard (*Œuvres complètes VII*), 1976 p 387. Pour l'essentiel, la suite de notre analyse fera appel à cette conférence prononcée par Bataille le mardi 24 février 1948 (référence abrégée : RS suivie de la page).

8. « Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme », p 81.

9. « A propos d'assoupissements », p 33.

le surréalisme n'a réussie qu'en partie, comment il espère atteindre cette absence d'œuvre que l'écriture automatique n'a pas su être jusqu'au bout.

La réponse esquissée¹⁰ par Bataille s'articule autour de deux notions clés : la conscience et la dépersonnalisation. La conscience marque une différence sensible entre l'homme primitif et celui de la modernité. Alors que la religion du premier était commandée par des nécessités obscures, « l'homme actuel ne [peut] pas retrouver les formes disparues autrement que d'une façon entièrement altérée par la conscience » (RS 391). Il serait aussi vain qu'illégitime de vouloir nier cette différence profonde : « Nous ne pouvons être que conscients et c'est en nous enfonçant dans la conscience que nous pouvons tenter de transgresser les difficultés du monde actuel ». Cette conscience accrue que Bataille semble envisager comme la seule issue aux problèmes rencontrés par le surréalisme ne saurait autrement advenir qu'en répondant à la « nécessité de lier la conscience à la dépersonnalisation » (RS 393).

Avant d'exposer dans le détail les raisons de ce lien, il faut brièvement dire un mot de la dépersonnalisation. Le souci de l'intérêt personnel apparaît à Bataille comme « la déformation profonde [qui] altère toutes les possibilités qui sont en nous » (RS 392). Cet intérêt, et cela quelle que soit sa forme, « déforme profondément la communication poétique » : c'est bien dans la mesure où l'écriture automatique n'a su véritablement s'en affranchir qu'elle se révèle pour une part insatisfaisante. En conséquence, le lien que Bataille tente d'opérer entre la conscience et la dépersonnalisation est en entier motivé par la nécessité de pallier les insuffisances de l'automatisme, son incapacité relative de supprimer le souci de l'œuvre. Pourquoi l'écriture automatique ne parvient-elle pas à en finir avec l'œuvre ?

Le surréalisme se présente pour Bataille comme « la plus parfaite négation qui soit de l'intérêt matériel » (RS 388). L'homme actuel ne saurait opérer cette négation autrement qu'en niant l'intérêt personnel ou, plus exactement, en niant la forme que cet intérêt a pris « dans la société capitaliste ». Les difficultés que rencontre le surréalisme soulèvent ainsi la question de ses rapports avec la politique. Selon Bataille, « le communisme apparaît d'une façon tout à fait évidente comme infiniment plus capable de nier le monde de l'intérêt personnel que le surréalisme » (RS 389). En ce sens, André Breton a eu pleinement raison « de faire acte sans réserve

10. L'importance des difficultés que soulève sa réponse amène en effet Bataille à en souligner le caractère hypothétique : « Il s'agit bien entendu d'une simple évocation, il est impossible de parler de ce qui pourrait advenir sans faire une réserve profonde » (*Ibid.*, p. 391).

de communisme ». Toutefois, le communisme comme le surréalisme ne parviennent pas à rompre pleinement avec le souci de l'intérêt matériel¹¹ :

Le surréalisme ne peut pas sortir de l'équivoque par sa négation de l'intérêt matériel et pour autant le communisme ne sort pas non plus de l'équivoque, parce que sa négation de l'intérêt personnel n'aboutit pas entièrement à ce que l'on pourrait appeler simplement l'intérêt commun, aboutit à l'intérêt technique qui est encore un intérêt particulier.

L'incapacité relative de s'affranchir du souci de l'œuvre que le surréalisme rencontre en voulant faire acte d'écriture automatique tient à l'incapacité plus profonde de définir un intérêt commun. Sans ce dernier, l'intérêt personnel ne saurait être vraiment nié et la communication poétique ne saurait donc quant à elle donner toute sa mesure. Ainsi, la manifestation concrète dans la vie des intentions surréalistes a un « caractère, si l'on peut dire désœuvré, lié au caractère irréel des valeurs qui sont mises en avant » (RS 390). De fait, « la plupart des hommes » considèrent l'œuvre surréaliste avec un « sentiment de vide, de vain, d'inutile, de superflu, de frivole ». En un mot, « seule l'existence commune serait de nature à donner ce caractère de profonde réalité que le surréalisme cherche », mais qu'il n'a pourtant pas su pleinement ressusciter.

Au terme de cette lecture critique du surréalisme, Bataille est en mesure d'apercevoir plus précisément à quelles exigences devrait répondre une pratique d'écriture qui se voudrait une pure dépense, épreuve de l'instant et présence du sacré. L'ensemble de ces impératifs peut, en quelque sorte, être formulé sous la forme d'une seule question : comment ressusciter le sentiment d'un intérêt commun qui permette d'annihiler l'intérêt personnel ?

On l'a vu, la résolution de cette difficulté a, pour Bataille, le sens de la plus grande conscience. Lors de la discussion qui suit la conférence, G.-A. Astre demande à Bataille : « Est-ce que vous pensez que la conscience a pour rôle d'arriver à la fusion avec l'univers comme vous l'avez dit à la fin ? ». Ce dernier répond : « C'est évidemment un des thèmes de toutes les religions et en particulier de la mystique. Pour ma part je suis porté à donner une assez grande importance à ce principe » (RS 390). Ce bref échange permet de formuler sous un autre angle la question des exigences auxquelles l'écriture se doit de répondre : comment parvenir à une conscience absolument lucide qui ne ferait qu'un avec l'univers ? Quel rôle

11. Nous nous contenterons d'exposer ici seulement les raisons de l'échec relatif du surréalisme. En ce qui concerne plus précisément les difficultés rencontrées par le communisme nous renvoyons aux pages 389 à 392 de la conférence prononcée par Bataille.

l'écriture peut-elle jouer dans la quête d'une telle conscience ? Il est certainement quelque démesure dans ces questions, mais celle-ci n'est jamais qu'à la hauteur des exigences qui ont depuis toujours animé Bataille. Quoi qu'il en soit, il ne faut pas s'y tromper : seule cette démesure donne la mesure de la poésie telle que l'envisage ce dernier.

MYTHE, COMMUNAUTÉ, POÉSIE

La réponse que Bataille tente de formuler s'articule autour de trois notions distinctes mais pleinement complémentaires : le mythe, la communauté et la poésie.

La nécessité de lier la dépersonnalisation au maximum de conscience définit une voie qu'il faut poursuivre le plus loin possible. Plus concrètement, la création de mythes ou de rites ne sera satisfaisante qu'à recevoir « l'assentiment de la communauté » (RS 393). Dans cette perspective, Bataille tente d'envisager ce que serait « la forme la plus achevée » de cette volonté :

Si nous disons tout simplement au compte de la lucidité que l'homme actuel se définit par son avidité de mythe, et si nous ajoutons qu'il se définit aussi par la conscience de ne pas pouvoir accéder à la possibilité de créer un mythe véritable, nous avons défini une sorte de mythe qui est l'absence de mythe. [...] si nous nous définissons comme incapables d'arriver au mythe et comme en souffrance, nous définissons le fond de l'humanité actuelle comme une absence de mythe.

Cette absence n'a cependant pas le sens d'une négation, elle peut se révéler au contraire « infiniment plus exaltante que l'ont été autrefois des mythes qui étaient liés à la vie quotidienne ». Elle est d'autant plus forte qu'il la juge incontestable : tout homme voulant créer « un mythe particulier » (RS 394) est obligé « de recevoir l'image de l'absence de mythe comme un mythe réel ». Mais « cette première suppression de la particularité¹² » en appelle une autre : l'« absence de communauté ». Bataille voit « une sorte d'achoppement fondamental » dans la nécessité que rencontra « toute religion dans le passé [...] de se poser comme Église, comme communauté fermée ». Cet achoppement peut être décrit de la manière suivante :

[...] toute sorte d'activité religieuse, dans la mesure où elle était déchaînée de passion, tendait à supprimer les éléments qui séparent les per-

12. L'absence de mythe ne définit rien d'autre en effet qu'une « absence de la particularité dans le mythe [...] la suppression de la particularité ». (*Ibid.*, p 393.)

sonnes les unes des autres. Mais en même temps la fusion que la fête ancienne opérait n'avait pour fin que de créer un nouvel individu que l'on pourrait appeler l'individu collectif.

La religion ne pouvait ainsi éviter de produire le contraire de ce qu'elle cherchait : elle ne pouvait abolir la séparation sans du même coup en créer une autre. À cet égard, la dépersonnalisation n'était que partielle et temporaire. Afin de pallier cette insuffisance, Bataille décrit un mouvement proche de celui qu'il évoquait à propos du mythe : « l'appartenance de toute communauté possible à ce que j'appelle en des termes qui sont pour moi volontiers étranges, absence de communauté, doit être le fondement de toute communauté possible ». L'abolition de la séparation à l'intérieur de la communauté n'entraîne plus la clôture qui du même coup la limitait, mais conduit au contraire à l'absence de toute séparation. Bataille décrit plus précisément ce mouvement de la sorte :

[...] c'est-à-dire que l'état de passion, l'état de déchaînement qui était inconscient dans l'esprit du primitif peut passer à une lucidité telle que la limite qui était donnée par le contraire du premier mouvement dans la communauté qui le refermait sur lui-même doit être transgressée par la conscience. Il ne peut y avoir de limite entre les hommes dans la conscience, et qui plus est la conscience, la lucidité de la conscience rétablit nécessairement l'impossibilité d'une limite entre l'humanité elle-même et le reste du monde.

La conscience doit être telle qu'à la fin elle mène à l'identité de l'homme et du monde. L'exigence de cette identité entraîne des conséquences ultimes au plan de l'écriture poétique : « Ceci doit être poussé [...] jusqu'à l'absence de poésie ». Il précise sa pensée en ces termes :

C'est dans la mesure où la poésie est portée jusqu'à l'absence de poésie que la communication poétique est possible. Ceci revient à dire que l'état de l'homme conscient qui a retrouvé la simplicité de la passion, qui a retrouvé la souveraineté de cet élément irréductible qui est dans l'homme, est un état de présence, un état de veille poussé jusqu'à l'extrême de la lucidité et dont le terme est nécessairement le silence. (RS 395)

La poésie est la voie du silence, elle permet cet accès au silence qui est l'accomplissement de la présence et de la lucidité de l'homme qui a su renouer avec « cet élément irréductible » et souverain qu'est la passion. Cette absence ne signifie en aucun cas la disparition de la poésie. Elle désigne plutôt le caractère fondamental de l'écriture poétique : la poésie ne saurait être atteinte « autrement que par le canal des poètes réels, mais

nous savons tous que chaque voie poétique comporte en elle-même son impuissance immédiate » (RS 394). Bataille poursuit et conclut ainsi : « chaque poème réel meurt en même temps qu'il naît, et la mort est la condition même de son accomplissement »¹³.

En conséquence, l'articulation des notions que mettent en jeu ces propositions ultimes se définit à partir et autour du problème central de l'œuvre, de la nécessité de sa négation à laquelle l'écriture automatique n'a pas su répondre, limitant par là la portée de la rupture qu'elle laissait pourtant présager.

Quel lien existe-t-il entre l'« impuissance immédiate » évoquée par Bataille et le dé-châînement qu'exige une pure dépense ? Selon Maurice Blanchot, le possible peut s'entendre en deux sens distincts. D'une part, un événement est dit possible quand il « ne se heurte, dans l'horizon qui est ouvert, à aucun empêchement catégorique¹⁴ ». Dans ce cas, le possible désigne « un cadre vide » : il est « ce qui n'est pas en désaccord avec le réel, ou bien ce qui n'est pas encore réel, ni du reste nécessaire ». D'autre part, le possible est, en un autre sens, « plus que la réalité : c'est être, plus le pouvoir de l'être ». Autrement dit, « on est ce qu'on est » seulement si on *peut* l'être. Le sens du mot possible se clarifie donc à la lueur du mot pouvoir et à celle du mot puissance. Plus exactement, la puissance commence avec le possible qui l'inclut : « la puissance est en germe dans la possibilité » (EI 60).

Si l'on suit ces analyses, l'im-puissance décèle en toute logique une cessation de la possibilité et notre question peut être reformulée : pourquoi et comment le dé-châînement est-il lié à l'impossible ? On sait que l'impossible est une notion déterminante pour Bataille. Tentant d'en cerner plus précisément le sens, Blanchot propose la distinction suivante : le possible et l'impossible définiraient « un double rapport » dans lequel nous serait « peut-être donné de 'vivre' chaque événement de nous-mêmes » (EI 307). Le possible serait ce rapport où cet événement est « ce que nous comprenons, saisissons, supportons et maîtrisons [...] en le rapportant à quelque bien, quelque valeur, c'est-à-dire en dernier terme à l'Unité ». L'impossible désignerait quant à lui le rapport où l'événement « se dérobe à tout emploi et à toute fin, davantage comme ce qui échappe à notre pouvoir même d'en faire l'épreuve, mais à l'épreuve duquel nous ne saurions échapper ». D'une part « l'être même » (EI 66), d'autre part « le pouvoir souverain de le nier ». Cependant Blanchot introduit une ultime préci-

13. Nous soulignons.

14. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p 59 (abrégé en EI).

sion : l'impossible « indique ce qui, dans l'être, a toujours *précédé* l'être et ne se rend à aucune ontologie ». L'impossible renvoie à la fuite essentielle de l'être. Son avènement est ainsi à la fois une rupture et une ouverture : rupture avec le pouvoir et l'activité¹⁵ qui asservissent l'être¹⁶, ouverture à tout ce qui échappe essentiellement à cet asservissement. Si l'impossible est bien « *ce non pouvoir qui ne serait pas la simple négation du pouvoir* » (EI 62), l'impuissance de la poésie ne saurait être entendue autrement que dans le sens d'un certain rapport à l'être.

Ce qui doit tout particulièrement retenir ici notre attention, c'est que ce rapport ne participe plus de l'activité, qu'il correspond concrètement à *autre chose* que ce que définit l'action, et cette *autre chose* est justement ce que les propositions de Bataille tentent de décrire. Aux considérations les plus abstraites font donc écho des manifestations concrètes qu'il faut savoir pratiquement retrouver : au plan du langage la poésie en est une, elle est la manifestation *effective* du rapport que signifie l'impossible.

Mais pourquoi la poésie doit-elle précisément mourir ? Par quelle nécessité et comment l'écriture poétique est-elle indéfectiblement liée à la mort ? Il faut au moins une fois le dire : il n'est certainement rien de symbolique dans la mort évoquée par Bataille. La poésie doit réellement disparaître. Pour souverain que soit un acte, ce dernier est néanmoins toujours et aussitôt sous la menace du retour sournois de la subordination. Bien que non projeté, l'acte, *dès qu'il se fait et par le simple fait de se faire*, est sous le coup d'une ré-appropriation immédiate par le projet : on peut ne pas avoir décidé d'écrire un poème, la souveraineté de l'écriture n'en sera pas moins immédiatement contestée, enchaînée par le souci du résultat, par celui du projet sous la forme concrète d'une œuvre à faire. Chaque mot écrit détermine alors un peu plus ce qui va s'écrire, l'informe et l'influence : le déchaînement annoncé mue irrémédiablement en enchaînement, la dépense s'apaise, la souveraineté est au mieux mineure. Comment empêcher ce retour du projet ? Comment au moins le tenter ? La réponse de Bataille, on le sait, est radicale : c'est la mort. Mort de ce qui s'écrit au moment où cela s'écrit, disparition simultanée et sans appel de ce qui se fait : la mort

15. Dans *Méthode de méditation* Bataille écrit en effet : « L'activité *servile* est *possible* (à la condition de demeurer asservie, subordonnée — à d'autres hommes, à des principes, ou même à la nécessité de produire — l'existence humaine a devant elle un *possible*) ». (*Méthode de méditation*, p 209.)

16. Maurice Blanchot affirme en ce sens : « Ce qui revient à pressentir que c'est l'être encore qui veille dans la possibilité et que, s'il se nie en elle, c'est pour mieux se préserver de cette *autre* expérience qui toujours le précède et qui est toujours plus initiale que l'affirmation qui nomme l'être [...] ». (Maurice Blanchot, *op. cit.*, p 67.)

est le prix du dé-chainement. Et on ne saurait parvenir à cette mort sans en appeler à la négation du pouvoir : il faut que cesse le pouvoir, que cette cessation ait lieu pour que la souveraineté soit préservée. L'absence de pouvoir mène seule à l'absence de poésie : quand plus rien n'est possible, plus rien ne s'en-chaîne ; il n'y a plus qu'une fuite essentielle. L'écriture est poétique quand elle ne retient plus rien et que plus rien ne la retient, quand elle s'oublie et s'abandonne. Ainsi, rien ne décrit mieux l'acte poétique que ces verbes dont le procès décèle un mouvement profond, un mouvement qui fait signe vers cet autre rapport étranger à la fixité du possible qui retient l'être pour toujours mieux le maîtriser.

Cette écriture serait-elle autre chose qu'une chance ? « L'impossible, écrit Bataille, demeure à la merci d'une chance », quand la chance signifie la venue de ce qui n'est pas en notre pouvoir, ce rapport qui nous ouvre à ce qui justement est sans rapport. Attachée à l'impuissance, la poésie est cette écriture que l'on ne peut commander mais qu'il faut, plus que simplement espérer, *appeler*. Deux propositions sont ici déterminantes. La première est tirée du *Comptable* : « L'absence de poésie est l'éclipse de la chance¹⁷ ». La seconde, qui lui fait écho, se trouve dans *Le Petit* : « Écrire est rechercher la chance¹⁸ ». Écrire est l'appel lancé en direction de la poésie, quand l'appel est l'espoir fait action, l'attente toujours maintenue et la chance provoquée. Écrire met à la portée de la chance, expose à la chance d'une écriture qui est *la* chance. En ce sens, la chance est l'avènement du dé-chainement, son avoir-lieu. Rupture avec la maîtrise, le dé-chainement est imprévisible. Il ne se laisse pas convoquer, il échoit : « *Chance* a la même origine (*cadentia*) qu'échéance. *Chance* est ce qui échoit, ce qui tombe (à l'origine bonne ou mauvaise chance). C'est l'aléa, la *chute* d'un dé¹⁹ ». Écrire est rechercher l'instant précis où l'écriture s'abandonne à l'impossible et se met au ban de cet autre rapport, l'instant où l'écriture est soudainement bannie du possible, parce qu'elle est enfin cette chance inassimilable, cette pure dépense où *rien* ne se fait. Écrire est l'attente fiévreuse d'un jaillissement : la poésie surgit quand s'évanouit toute finalité, quand l'écriture est touchée par cette chance dont elle est en entier l'appel. Ainsi, *l'absence d'œuvre est exactement cette chance*, elle désigne cet évanouisse-

17. *Le Comptable* (1944), Gallimard (*Œuvres complètes V*), 1973, p 320. Bataille affirme également : « De la chance à la poésie, la distance tient à l'inanité de la poésie prétendue. L'usage calculé des mots, la négation de la poésie, détruit la chance, il réduit les choses à ce qu'elles sont. La perversion poétique est dans la ligne d'une beauté infernale des visages ou des corps, que la mort réduit à rien ». (*Ibid.*)

18. *Le Petit* (1943), Gallimard, *Œuvres complètes III*, 1971, p 69.

19. *Sur Nietzsche* (1945), Gallimard, *Œuvres complètes VI*, 1973, p 85.

ment et le dé-châînement qui l'accompagne. Alors la poésie est véritablement partout, pas moins susceptible de jaillir ici que là, dès lors que l'écriture sait être cet appel qui s'en remet à la chance pour mieux s'oublier, pour mieux rompre l'en-châînement qui la lie à la servilité.

Finalement, Bataille n'aura jamais renié les premières critiques adressées au surréalisme : non sans un certain acharnement, il les aura au contraire menées jusqu'en leurs conséquences les plus ultimes. La poésie qu'il imagine à la fin des années 1940, qu'a-t-elle encore de surréaliste ? Certainement assez peu de chose. Quoi qu'il en soit, elle est enfin proche de ce que ce dernier voulut depuis toujours qu'elle fût, proche sans doute de ce qu'elle n'eût jamais été si le surréalisme n'avait pas existé.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE III

DEDANS ET DEHORS : LE CAS DE NELLY KAPLAN ET D'ABEL GANCE

Martine ANTLE

Le temps de l'image est venu. (Abel Gance, 1926)

L'âge de l'image éclatée est venu ! (Nelly Kaplan, 1955)

Ce volume de *Mélysine* intitulé *Dedans/Dehors* soulève une problématique fondamentale dans l'histoire du surréalisme, à savoir la question du centre et des marges du mouvement. Se pose une fois de plus la question de l'intégration éventuelle de nombreux artistes et écrivains qui, quoique n'ayant pas fait partie du groupe fondateur du surréalisme des années vingt, ont eu néanmoins un parcours soit parallèle soit postérieur à celui du mouvement. On peut se demander dans quelle mesure ces artistes et écrivains, qu'ils s'identifient au surréalisme ou pas, ont été marqués par le mouvement et dans quelle mesure ils ont dépassé ses ambitions. Cette question est plus complexe encore dès lors que l'on place ces multiples interventions dans le cadre plus large des avant-gardes car il devient alors clair que ceux et celles qui ont pu « visiter » le surréalisme du *dedans* ou de *dehors*, ou qui ont été traversés par le surréalisme, font partie d'une communauté extrêmement large d'artistes et d'écrivains dont on trouve la trace depuis la première moitié du siècle dernier jusqu'à aujourd'hui.

Vu sous cet angle, le surréalisme et les configurations multiples qu'il engendre résistent plus que jamais à tout effort de catégorisation globalisante. Le surréalisme, véritable « conglomérat de cultures » comme nous le fait remarquer à maintes reprises Henri Béhar, se distingue par la pluralité de ses interventions. Ainsi, un défi reste lancé aujourd'hui : comment discerner et évaluer les identités et les caractéristiques surréalistes ? Comment mesurer la portée du mouvement ainsi que ses retombées ? La tâche est complexe car il faudrait s'engager sur les traces du surréalisme tel qu'il a pu se développer à la fois du *dedans* tout autant que du *dehors* du mouvement, et il faudrait du même coup, prendre en compte ceux pour qui le surréalisme n'a constitué qu'un tremplin ou une sorte de rite de passage.

Or, à bien des égards, ce sont certains médias, tels le théâtre, la photographie¹ et le cinéma, relativement ignorés par le groupe fondateur qui, bien souvent du *dehors*, deviennent le porte-parole du mouvement et se portent garant de son esthétique. C'est précisément ce qui se passe dans le domaine cinématographique avec Nelly Kaplan et Abel Gance. Nelly Kaplan et Abel Gance, tous deux situés *en dehors* du surréalisme des années vingt-40, vont en effet jouer un rôle fondamental dans la diffusion du surréalisme au lendemain de la deuxième guerre mondiale. Leurs recherches dans le domaine du cinéma vont ici mettre en lumière un exemple éloquent de la multiplicité des configurations surréalistes qui gravitent dans les marges du mouvement.

Ni Nelly Kaplan, ni Abel Gance ne figurent, c'est bien connu, au rang du mouvement formateur des années vingt. Abel Gance, n'en fit jamais partie et reste entièrement en marge du mouvement. S'il est rapproché ici du surréalisme, c'est uniquement parce que ses techniques cinématographiques et sa vision de l'art recourent à maints égards les principes qui gouvernent l'esthétique surréaliste comme je vais le montrer plus loin.

Le silence passé sur Gance dans les années vingt dans les milieux de l'avant-garde provient en majeure partie du fait que les surréalistes ont toujours entretenu une relation ambiguë vis-à-vis du cinéma. *La Coquille et le clergymen* (1927) de Germaine Dulac, par exemple, tombe rapidement dans l'oubli et les surréalistes ignorent la majeure partie de la production du cinéma d'avant-garde de leur époque. Alain et Odette Virmaux ont bien résumé l'hostilité des surréalistes envers le cinéma : « Du fait qu'à leurs yeux le cinéma incarne exactement l'anticulture, ils rejettent toute possibilité de « récupération » du film par l'art et l'idéologie bourgeoise. D'où leur hostilité pour l'avant-garde esthétisante² ». Les jeunes cinéastes novateurs comme Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Delluc et Jean Epstein restent à l'écart du mouvement. Ainsi, aucune mention chez les surréalistes du chef-d'œuvre de Gance, *La Roue*, en 1919. Aucune mention non plus du film *La Fin du monde* (1929) dans lequel Gance parodie pourtant féroce les rituels religieux en juxtaposant des scènes de crucifixion à des scènes d'orgie. De même, Breton passe à côté du talent de Gance dans les années vingt-30, de ses innovations sur le plan technique et de son travail sur l'image filmique. Le répertoire des films retenus par Breton demeure restreint tout en affichant un goût extrêmement éclecti-

1. Voir les chapitres I et II de mon étude *Cultures du surréalisme*. Acoria, 2001, pp. 37-117.

2. Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, PUF, 1982, p. 93.

que en matière de cinéma : un chef-d'œuvre du constructivisme russe, *Potemkine* d'Eisenstein, qui tout comme Gance est un des maîtres du montage, et deux films que l'on pourrait qualifier de surréalistes, le *Chien andalou* et *L'Âge d'or*. Seuls ces films-là, selon Breton, rentrent dans le cadre des « œuvres exaltantes » et apportent « une adhésion retentissante au surréalisme³ ». Pourtant, force est de constater que, pour Breton, le cinéma demeure « un prétexte à émotions, non à écriture ». Il rejette tout autant les possibilités qu'offre le cinéma parlant en tant que moyen d'expression pouvant faire appel à l'imagination. Le cinéma parlant pour Breton, comme le théâtre d'ailleurs, constitue une « régression désolante » caractérisée par « la diction absurde, la laideur, les cris de paon, le manque total de sincérité » qui ruine « chez le spectateur toute possibilité de recueillement et de le rendre capable de tout effort d'imagination⁴ ». De leur expérience au cinéma, les surréalistes ne semblent retenir en fin de compte que leur attirance pour les salles obscures ainsi qu'une fascination pour certaines actrices comme Louise Brook, une des figures mythiques du cinéma américain.

Singulièrement, c'est Nelly Kaplan, une surréaliste reconnue de la deuxième génération qui, dans sa réécriture du surréalisme à partir des années cinquante, sort du silence et révèle un des génies du cinéma expérimental, à savoir Abel Gance. Leur collaboration est évidemment capitale dans l'histoire des avant-gardes. Assistante et collaboratrice d'Abel Gance pendant presque une dizaine d'années, Nelly Kaplan retravaille avec lui le montage et les multiples remaniements du scénario de *Napoléon*. Avec Gance, Nelly Kaplan est à la recherche d'un art révolutionnaire et contestataire qui puisse remédier à « la crise de la civilisation ». C'est elle enfin qui, à partir des années cinquante, met à jour les techniques que Gance travaille depuis déjà une trentaine d'années et recadre son travail parmi les révolutions de l'image qui ont marqué les avant-gardes tout autant que l'histoire du cinéma. Car, comme le maintient justement Nelly Kaplan, « l'histoire du cinéma, c'est l'histoire d'Abel Gance. Aucun réalisateur n'a comme lui, jalonné sa carrière d'autant d'inventions techniques et esthétiques et ouvert autant d'horizons⁵ ».

3. André Breton, « Conférences de Mexico ». *Œuvres Complètes II*, Gallimard, 1992, p. 1264.

4. André Breton, « Réponses à une enquête sur le cinéma parlant. » *Œuvres Complètes III*, Gallimard, 1999, p. 1099.

5. Nelly Kaplan, *Archives d'un visionnaire : Abel Gance*, Collection Nelly Kaplan, Vente à Paris Drouot Richelieu, mars 1993.

Ces inventions techniques de Gance visent à révolutionner l'art, un des objectifs du surréalisme, et à restituer au médium cinématographique, alors encore à ses débuts, la place qu'il mérite dans *le temple des arts*. L'appel à ses collaborateurs de *Napoléon* en 1924 est en ce sens révélateur :

Il faut, entendez bien le sens profond que je mets dans ces mots, il faut que ce film nous permette d'entrer définitivement dans le temple des arts par la gigantesque porte de l'Histoire.

Le nouveau langage qu'il revendique, celui de la *polyvision*, exploite toutes les possibilités techniques du film en tant que médium, et crée de nouvelles images qui naissent à travers des techniques de surimpressions, de montage accéléré, de « split screen » qui divise l'écran et de triptyques qui multiplient l'image.

Déjà en 1915, dans *La Folie du docteur Tube*, Gance transforme l'image et l'expérience du regard par le biais de rayons lumineux et de miroirs déformants. Ces courts-circuits de l'image et les prises de vue en contre-plongée suivent à la lettre les innovations de Man Ray dans le domaine photographique et cinématographique. Véritable « choc émotionnel », l'image produite par le montage horizontal simultané supprime dès lors les moyens conventionnels d'expression cinématographique. Car en effet, ce nouveau cinéma, que Gance nomme le *cinéma-mouvement*, revendique sa fonction poétique et s'affirme en tant que moyen de connaissance et de communication. Désormais,

d'insolites domaines vont s'ouvrir, des mondes incroyables de poésie vont s'ouvrir, bouleversant les valeurs périmées. Le cinéma-mouvement mis à mal depuis l'origine du parlant, va reprendre ses extraordinaires prérogatives et les disputer triomphalement à la parole⁷.

Avec *Napoléon*, dont la première a eu lieu le 7 avril 1927 à l'Opéra de Paris, Gance insiste à nouveau sur la fonction artistique du médium cinématographique et déplore « l'anémie pernicieuse » qui a atteint ce médium⁸. Les principes cinématographiques qu'il souligne dans *Napoléon* désamorcent les grands récits et faussent les repères historiques⁹ :

6. Abel Gance, « Proclamation ». Dans : Nelly Kaplan, *Archives d'un visionnaire : Abel Gance, op. cit.*, p. 5.

7. Abel Gance, « Départ pour la polyvision ». *Abel Gance*, La Cinémathèque Française, 2001, p. 83.

8. Artaud de même dénonce la *vieillesse précoce* du cinéma qui a perdu sa fonction poétique et donc révolutionnaire.

9. À partir de 1934 Gance travaille à la « perspective sonore » et synchronise *Napoléon*.

Napoléon c'est Prométhée... Il ne s'agit pas ici de morale, ni de politique mais d'art... Ce n'est donc pas pour réaliser un « film historique » banal que j'ai tenté de ressusciter, dans le langage des images, la prodigieuse figure de celui qui se proclama lui-même une parcelle de rocher lancée dans l'espace ; mais parce que Napoléon est un abrégé du monde¹⁰.

Cette recherche d'un nouveau langage des images implique une remise en cause fondamentale des stratégies narratives et repose sur l'esthétique du choc. Et c'est précisément en ce sens-là que le projet de Gance croise les intentions du surréalisme¹¹. Selon Gance, en effet, il s'agit de déstabiliser le spectateur et de faire de ce spectateur, « jusque-là passif, un acteur ». Il insiste aussi sur la place essentielle que la magie et le rire occupent dans l'art : « je voudrais [écrit-il] que le cinéma de demain soit la véritable magie pour laquelle il était fait¹² ». Quant au rire, véritable agent perturbateur et provocateur, il permet à l'art, selon Gance, de retrouver son véritable sens. Ainsi, dans *Napoléon* « le rire d'agonie » de la révolution met l'accent sur le langage sonore et privilégie la théâtralité et les doubles du théâtre, pour révéler « l'Empire et ses ombres géantes ». Il devient de plus en plus évident que l'entreprise de Gance recoupe de nombreux lieux communs de l'avant-garde, à savoir les objectifs du Théâtre Alfred-Jarry, le projet d'Artaud¹³ et l'humoristique surréaliste. Remarquons aussi qu'Artaud, Soupault et Aragon partageaient de même une conception du cinéma basé sur le fusionnement des arts ou Art Total.

Par ailleurs, le recours à l'élément onirique constitue un autre leitmotiv surréaliste qui traverse l'œuvre de Gance. En effet, dans ses recherches d'un nouveau langage au cinéma, Gance s'intéresse notamment au rêve et au « psychisme inconscient du rêve pour créer de la réalité¹⁴ ». Sa définition de l'image, image conductrice et métaphore de l'étincelle, éveille également des résonances profondes avec le surréalisme. Car l'image chez Gance jaillit de la rencontre de plusieurs éléments et donne naissance à un *éclair* :

10. Abel Gance, « Comment j'ai vu Napoléon ». *Napoléon d'Abel Gance*, La Cinémathèque Française, 1983, p. 4.

11. Il faudrait par ailleurs repenser les rapports étroits que le cinéma expressionniste et le cinéma constructiviste entretiennent avec le surréalisme.

12. Extrait du film de Nelly Kaplan *Abel Gance, hier et demain*, 1964.

13. Notons au passage qu'Artaud est acteur dans trois films de Gance : *Napoléon*, *Mater Dolorosa* et *Lucrece Borgia*.

14. Extrait du film de Nelly Kaplan *Abel Gance, hier et demain*, 1964.

*Si donc je ne crois plus beaucoup à la vertu d'une image, je crois en revanche à l'éclair qui jaillit du choc simultané de deux ou plusieurs images*¹⁵.

Malgré ces nombreux recoupements avec le surréalisme, Gance, surréaliste ignoré et qui s'ignore, suit sa route indépendamment du mouvement. Il faudra attendre 1956, lors de la première séance de *Magirama*, un spectacle composé de courts métrages en *polyvision* suivis d'une version polyvisée de *J'accuse*, et réalisé avec le concours de Nelly Kaplan, pour que le travail de Gance soit enfin remarqué par Breton. Dès la sortie de *Magirama*, Breton en effet célèbre le « génie » de Gance et lui consacre alors un très beau texte dans lequel il affirme avoir été métamorphosé par le spectacle et se sentir « autre » à la sortie de la salle¹⁶.

Magirama déclenche par ailleurs une fascination chez Breton pour Nelly Kaplan. Cet envoûtement fait écho à bien des égards à celui que Breton a ressenti pour Blanche Derval au cours de la représentation des *Détraquées*. La correspondance de ce dernier révèle que Nelly Kaplan, nouvelle figure du « Bison blanc d'or » de Vaché¹⁷, incarne dorénavant les notions de hasard objectif et de beauté convulsive qui avaient ponctué *Nadja*. Cette fois cependant, et peut-être parce qu'il s'agit désormais d'une autre génération, Breton s'éloigne du cliché de la femme-enfant et il reconnaît en elle à la fois l'artiste accomplie, la collaboratrice de Gance qui, avec *Magirama*, proclame « une nouvelle ère », celle de « l'image éclatée ». Située en *dehors* du surréalisme, Nelly Kaplan, même si elle ne s'identifie pas ouvertement avec le mouvement, est toutefois dès lors en position de créatrice, et elle est sur le point d'engager le surréalisme dans de nouvelles directions. C'est ainsi qu'elle dénonce le silence dans lequel le cinéma expérimental est tombé. Il s'agit à l'avenir, selon Kaplan, de « rendre au cinéma sa chance de redevenir l'avant-garde¹⁸ » et de faire à nouveau fusionner tous les arts. Elle proclame cette nouvelle révolution en signant son propre manifeste, le *Manifeste d'un art nouveau* :

Il n'y a qu'un art, le plus merveilleux de tous parce qu'il les assemble et condense, qui possède la richesse et la poésie nécessaire pour traduire, re-

15. Abel Gance, « Départ pour la polyvision ». *Abel Gance*, p. 82. Dans ce contexte, Breton est lui-même situé en *dehors* du groupe fondateur des années 20-30 et il participe en tant que spectateur à une nouvelle génération du surréalisme. La question du centre et des marges du mouvement ou les notions de *dedans* et de *dehors* est ici remise en cause !

16. Texte publié dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 69, mars 1957.

17. Dans *Le Point sublime*, Georges Sebbag démontre les cheminements par lesquels Breton passe pour arriver à ce surnom. Jean-Michel Place, 1997, pp. 56-77.

18. Nelly Kaplan, *Manifeste d'un art nouveau*. *La Polyvision*, Caractères, 1955 p. 10.

*fléter, sublimer le mouvement et le devenir de l'ère atomique, dans laquelle la vitesse, l'ubiquité, et des sensations jamais expérimentées jusqu'à présent deviennent ou deviendront un élément du quotidien. Cet art c'est le cinéma*¹⁹.

Dans ses écrits²⁰, tout autant que dans ses films, la réécriture du surréalisme que Nelly Kaplan propose passe par une remise en cause radicale de l'identité surréaliste telle qu'elle a été définie par le groupe fondateur des années vingt. En effet, l'identité surréaliste constituée dans sa majorité d'un point de vue masculin se trouve dès lors déstabilisée car Nelly Kaplan renverse tous les préjugés comme l'explique Philippe Soupault en 1955 :

*Comme Rimbaud, comme Lautréamont (qui, comme elle, est né « sur les rives du Rio de la Plata »), Nelly Kaplan démolit avec une joie non dissimulée toutes les barrières, tous les préjugés et renverse, en souriant, avec humour les partis pris et nous oblige à voir clair. Sans doute, cette violence admirable, inimitable parce qu'elle est celle de la conviction, ne manquera pas de heurter et même de scandaliser [...] parce que tout ce qui est vrai et neuf heurte et scandalise*²¹.

Malgré ses talents de plume, c'est cependant dans le cinéma que Nelly Kaplan va focaliser la majeure partie de son travail. Car il importe de souligner à nouveau que c'est à partir de sa collaboration avec Gance, qui lui se consacrait au cinéma depuis une trentaine d'années, que Nelly Kaplan devient le porte-parole d'une nouvelle génération du surréalisme d'après-guerre qui s'affirme désormais dans le domaine du cinéma. À la suite de ces années de collaboration étroites avec Gance, elle engage en 1968 le cinéma dans les revendications féministes de l'époque, comme en témoigne son film *La Fiancée du pirate* dans lequel son personnage, Marie, parvient à renverser les structures de pouvoir de toute une communauté.

Kaplan occupe une position privilégiée dans l'histoire de l'avant-garde en ce sens qu'elle demeure fidèle à l'esprit surréaliste de subversion et qu'elle dépasse en même temps les aspirations du mouvement. Son poten-

19. *Ibid.*, p. 21.

20. Nelly Kaplan reprend aussi les principes de l'esthétique surréaliste dans le domaine de l'écriture. En 1966, elle publie un recueil de nouvelles intitulé *Le Réservoir des sens* illustré par André Masson. Ce recueil plonge d'emblée dans l'humoristique surréaliste comme en témoignent à eux seuls les titres suivants : « Impôt sur le revenant », « Le Plaisir solidaire » ou « L'Éternel détour ».

21. Philippe Soupault, « Introduction », dans : Nelly Kaplan, *Manifeste d'un art nouveau. La Polyvision*, p. 10.

tiel à devancer le surréalisme tout en empruntant certains de ses motifs fondamentaux se réalise dans le film *Plaisir d'amour* en 1991²². Elle s'y sert habilement de la figure de Don Juan pour parodier âprement plusieurs aspects du surréalisme. Sur l'Île d'Anatha, Monsieur Finger, figure parfaite du Narcisse se trouve confronté à trois femmes mystérieuses. Par un curieux renversement de rôles, ce Don Juan ridiculisé que l'on aperçoit en caleçon ou en kimono japonais noir se trouve réduit à être un objet sexuel tour à tour par chacun des trois personnages féminins. Elles construisent, comme l'ont fait les surréalistes, une femme imaginaire idyllique, ici un personnage de fiction nommé Flo, qui demeure néanmoins représentable par des objets qui ont fonction de stimuli dans l'imaginaire de Finger. Plusieurs de ces objets ont les mêmes fonctions que l'objet surréaliste et lui ressemblent étrangement. On y trouve par exemple une nouvelle forme sexualisée du *ready-made*, l'objet sorti de son contexte, ici sous forme de la petite culotte de Flo, tachée lors de la première expérience sexuelle et encadrée. Les télégrammes de Flo s'apparentent à des textes automatiques, et finalement une photo trouvée aux puces évoque la trouvaille de l'objet selon Breton.

Dans *Plaisir d'amour* les objets rentrent aussi et surtout dans un dispositif de séduction tel que Monsieur Finger les reconnaît et les prend immédiatement pour des preuves irréfutables de l'existence de Flo, ce qui le transforme en « témoin hagard » et le mène à la folie. Les trois personnages féminins prononcent alors leur diagnostic médical : Monsieur Finger « devient complètement paranoïaque ». Elles reprennent ainsi le discours sur la folie, qui a été intimement associée à la femme tout au long du surréalisme, mais cette fois-ci sous le regard de Nelly Kaplan, pour le subvertir. De plus, dans *Plaisir d'amour* Kaplan propose aussi une remise en cause radicale des clichés racistes associés à l'exotisme ; en questionnant les hégémonies culturelles, elle élargit les frontières du surréalisme et les dépasse pour créer une œuvre originale qui trouve sa place dans le cinéma du XX^e siècle.

Parcours d'envergure pour celle qui a étroitement collaboré avec Gance, un méconnu du surréalisme, et qui a fait du cinéma, précisément grâce à cette collaboration, un des porte-parole de l'esthétique surréaliste d'après-guerre. Toujours fidèle au génie de Gance, Kaplan est une des seules à nous faire encore remarquer aujourd'hui que « dans ses tiroirs

22. Le scénario du film est réécrit sous forme du roman suivant : *Aux Orchidées sauvages*. Éditions de la Différence, 1998.

dorment des centaines de scénarios, des dizaines d'inventions, n'attendant qu'à vous émerveiller²³ ».

Nelly Kaplan, dernière muse de Breton, et située en *debors* du surréalisme a su se moquer de certains leitmotifs surréalistes comme nous l'avons vu avec *Plaisir d'amour*. Elle nous a aussi permis de repenser les innovations de Gance et de les recadrer dans la perspective des avant-gardes. Mais, lorsqu'il s'agit de reconnaître la place des femmes dans la création²⁴, Nelly Kaplan sait se distinguer des surréalistes tout autant que de Gance. C'est ainsi qu'elle garde aujourd'hui le regard lucide d'une artiste femme de sa génération qui s'impose en tant que réalisatrice sur la scène du cinéma français contemporain.

UNIVERSITÉ DE CAROLINE DU NORD
CHAPEL HILL

23. Nelly Kaplan, « Abel Gance ». *Abel Gance, op. cit.*, p. 47.

24. « Ainsi pendant vingt ans de 1908 à 1929, Gance note ses pensées ou transcrit en les commentant celles des grands esprits de tous les temps. Ce sont toujours des hommes, car il faut reconnaître que même avec une énorme loupe on n'arrive pas à trouver un seul nom féminin. », Nelly Kaplan, « Prométhée a mal au foie... ». *Abel Gance*, pp. 70-71.

DES ÉPIGONES

Jean-Claude BLACHÈRE

Dans le champ des études surréalistes, la période qui s'ouvre après la mort de Breton n'a pas fait l'objet de beaucoup d'attention. Les lentes agonies lamentables qu'accompagnent de ténébreuses et peut-être dérisoires querelles d'héritiers n'intéressent guère. À juste titre, dirait-on, tant le débat d'idées, les propositions nouvelles, les déclarations de rupture qui avaient caractérisé la vie du mouvement jusqu'au milieu des années soixante cèdent la place dans les dernières années aux anathèmes réciproques et tant la création poétique disparaît au profit du témoignage nostalgique.

Aux yeux de la critique, les membres du groupe surréaliste ayant rejoint Breton dans les années quarante et cinquante semblent cesser d'exister après septembre 1966, à l'exception ironique de Jean Schuster qui demeure dans la (petite) histoire littéraire comme l'exécuteur testamentaire de Breton et le signataire du permis d'inhumer le Surréalisme, je veux dire le *Quatrième chant*. Un rapide coup de sonde dans divers ouvrages montre suffisamment quel sort est réservé aux héritiers. Avant 1966, déjà, on ne leur fait souvent crédit que de leur « ardeur » de « néophytes », pour noter aussitôt que « le renouveau, tant attendu, ne s'était pas produit » :

Quelles que soient les qualités de leur langage et l'évidente sincérité de leur quête, Jean-Louis Bédouin, Jean-Pierre Duprey, [...] Malcolm de Chazal, Joyce Mansour, Jean Schuster (qui prendra la succession de Breton à la tête du mouvement) donnent rarement l'impression d'innover.

Souvent, le jugement est plus cruel encore. Mark Polizzotti cite une opinion de Marcel Jean sur « tous ces jeunes gens » qui « étaient là uniquement comme militants, pour répéter la doctrine. » Le biographe américain y va de sa propre opinion : « Il s'était constitué autour de Breton une cour

1. Jacques Bersani, « Le Surréalisme » in *La Littérature en France depuis 1945*, Bordas, 1970, p. 164-166.

de béni-oui-oui sans talent dont le seul rôle était de flatter son ego² ». Jean-Paul Clébert prend lui aussi nettement parti :

Arbitrairement, je n'ai, dans ce dictionnaire, pris en considération que la période combative du Surréalisme qui, après la mort de Breton, en 1966, ne m'apparaît plus que comme continuité, héritage, exploitation pour ne pas dire banalisation : ainsi s'y trouvent à vrai dire maltraités les épigones qui, pourtant, se sont efforcés, souvent avec passion, de prolonger l'œuvre entreprise³.

Si, pour nombre d'ouvrages (essais, manuels...), le surréalisme n'est plus audible après 1966⁴, le débat n'est pas clos pour autant. On ne peut pas être sourd aux protestations des héritiers :

Le procès qui est fait au surréalisme d'après-guerre de ne pas avoir tenu les promesses et de ne pas s'être renouvelé et que nous étions en quelque sorte des épigones est un mauvais procès. L'Archibras était quand même une revue qui ne ressemblait pas à ce qui avait été fait auparavant. Gérard Legrand [...] est un théoricien et un penseur autrement plus important que Paul Éluard ; Joyce Mansour est une poétesse autrement plus importante que Louis Aragon,

déclarait Jean Schuster en 1992⁵. José Pierre, pour sa part, note que tout rapporter à Breton serait

réduire à peu de chose l'exercice de personnalités dont rien ne permet d'affirmer qu'elles pouvaient s'accommoder – surtout en permanence — d'approuver les réflexions et les décisions d'un seul⁶.

Par ailleurs, certains critiques ont su porter attention à ces « obscurs » du surréalisme et mettent en garde contre les erreurs de perspective que pourrait générer l'indifférence à leur égard. Avant que Gérard Durozoi, dans son copieux ouvrage sur l'histoire du mouvement ne consacre plu-

2. Mark Polizzotti, *André Breton*, (1995 pour l'original en langue anglaise), traduction française : Gallimard, 1999, p. 655 et pp. 655-656.

3. Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, Seuil, 1996, p. 5.

4. Voir aussi de Jules F. Dupuis son *Histoire désinvolte du Surréalisme* (Paul Vermont éd., 1977) qui parle de « dégénérescence du mouvement », p. 44.

5. Propos recueillis par Maria Ventura, alors étudiante à l'Université de Montpellier III, pour la préparation d'un DEA sous ma direction.

6. José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Préface, Losfeld, 1982, p. IX.

sieurs dizaines de pages aux dernières années de la vie du groupe⁷, Henri Béhar avait averti :

Notre époque s'intéresse surtout aux grandes figures qu'elle porte au pinnacle. Par contre-coup, les personnalités sinon de second ordre, du moins sans génie absolu, perdent tout droit à l'existence. Or, les uns n'auraient pas atteint les domaines de l'esprit qu'ils se sont appropriés s'ils n'avaient pas été soutenus dans leur action par les autres.

Reste à explorer les raisons d'un comportement taxinomique, qui n'est pas seulement le fait de notre époque. Le phénomène de l'épigonat s'observe à travers toute l'histoire littéraire, sinon dans toute histoire littéraire. Ma réflexion sera toutefois limitée ici au seul cas du surréalisme. Il ne s'agira pas de se faire le défenseur des orphelins de Breton, ni de s'ériger en juge ultime de la « valeur » d'œuvres oubliées ou méconnues. Il y aura, en revanche, à comprendre les mécanismes de « déqualification » par lesquels des membres à part entière, qui furent au cœur du groupe, s'en virent exclus. À faire la part des responsabilités du regard extérieur : la critique, la recherche universitaire, ses méthodes et ses postulats. À déterminer l'influence des causes internes qui, au-delà des chicaneries circonstancielles, ayant préparé puis accompagné la dissolution historique, renvoient, plus profondément, à l'impossible conciliation de la vie collective et de l'aventure personnelle.

Plusieurs précisions sont ici nécessaires. L'une est d'ordre terminologique. Il y a toujours eu des compagnons de route du mouvement, des météores, des curieux, des dilettantes, des sympathisants, bref : des habitants plus ou moins durables de ces « limites non-frontières », aux confins et aux marches d'un groupe qu'il n'est déjà pas facile de définir dans ses contours. Mais l'épigone se caractérise précisément : il est un « successeur », en plus d'être « un disciple sans originalité personnelle » (Petit Larousse illustré *dixit*). L'autre observation porte sur le champ de mon propos. Pour évoquer la question, je m'intéresserai à ces jeunes gens arrivés dans le mouvement après 1946, présents dans le groupe au moment de la mort de Breton et protagonistes des débats lors de la désagrégation finale. Ils furent nombreux. Je restreindrai encore mon regard à ceux qui jouèrent un rôle particulièrement actif dans cette période, comme Jean Schuster et Vincent Bounoure. J'y adjoindrai José Pierre et Gérard Legrand, souvent cités parmi les moins ignorés des « disciples ». Choix

7. Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 1997.

8. Henri Béhar, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966, p. 10.

arbitraire⁹, j'en conviens, et qui introduit un biais inaugural dans la réflexion, puisque je distingue et je classe, parmi tous ceux qui auraient pu, qui auraient dû, me retenir. En somme, je concours à fabriquer des épigones !

Dans les propos des héritiers, les jugements se recourent. Dès 1969, répondant aux questions de Bernard Pivot après la publication du *Quatrième chant*, Jean Schuster mettait en cause « le malentendu permanent [...] entre le surréalisme et la critique¹⁰ », José Pierre précisant :

La critique et l'histoire littéraire, comme l'histoire de l'art, ont eu tout naturellement tendance à braquer les feux de leurs projecteurs sur tel ou tel qui, à tort ou à raison, leur paraissait plus représentatif du surréalisme que le groupe ou le mouvement tout entier¹¹.

Dès lors que le point de vue historique entend raisonner sur une activité humaine, il introduit un gauchissement récusé par Vincent Bounoure : « Le surréalisme n'a pas d'autre histoire que celle de ses projets et ne coïncide qu'avec ses lendemains¹² ». La critique, qui ne tient institutionnellement compte que des traces manifestes, ne peut qu'être coupable d'avoir désigné des épigones là où il y avait des écrivains et des artistes majeurs en devenir.

Il faut pourtant revenir sur ce procès intenté à la critique, en commençant par montrer que bien des causes concourent à la fabrication des épigones, qui ne tiennent pas toutes à la cécité ou à l'erreur scientifique. À la limite entre la critique universitaire et l'essai d'humeur, certains classements témoignent d'un sens très restrictif de la « grandeur littéraire » et peuplent allégrement l'enfer des *minores* de noms que l'on aurait attendus ailleurs. Ainsi du *Précis de littérature française* dirigé par Jacques Robichez, qui a rédigé lui-même ce tombeau :

Les oeuvres de Breton, Aragon, Éluard demeureront sans doute les plus richement représentatives de l'aventure surréaliste. [...] Que restera-t-il des poèmes de Picabia, de Philippe Soupault, de Limbour, de Ribemont-Dessaignes, de Tristan Tzara ? de Jacques Prévert ?¹³

9. Il se trouve toutefois que j'ai rencontré ces quatre héritiers-là et que j'ai pu rassembler grâce à eux une documentation sur la question qui m'agite ici.

10. Jean Schuster, *Archives 57/68*, Losfeld, 1969, p. 131.

11. José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Préface, *op. cit.*, p. IX

12. Vincent Bounoure, « L'Autre rive », *Bulletin de liaison surréaliste* n° 6, avril 1973, p. 1.

13. Jacques Robichez, *Précis de littérature française du XX^e siècle*, P.U.F., 1985, p. 199.

Il est vrai que certaines opinions des anciens surréalistes tombent parfois dans la même outrance. Pourquoi se focalise-t-on sur la personne de Breton en ignorant les autres membres du groupe ? Ce n'est pas, répond José Pierre, parce que l'un est immense et les autres non, mais parce que la critique a trop souvent le « souci », qu'on devine pervers, de « dénoncer la responsabilité du seul André Breton à travers les moindres péripéties de l'aventure commune ».

Une fois écartées ces dérives, reste que le discours critique a aussi des circonstances atténuantes. Son contenu peut dépendre du temps où il intervient. L'éloignement dans le temps produit des reclassements qui se démarquent des opinions émises à chaud. L'ouvrage de Durozoi et Lecherbonnier, qui fait une bonne place à la continuation de l'aventure surréaliste après 1969¹⁴, consacre plus de deux pages à l'analyse du *Quatrième chant*, cite souvent la revue *Coupure*, mais cette étude est parue en 1972. Il est fatal que, trente ans après, les mises en perspective puissent être différentes. La nature des jugements dépend aussi de deux facteurs qui jouent en sens opposé mais, paradoxalement, finissent par produire le même effet. Il peut y avoir d'une part inflation dans l'inventaire des participants au mouvement : selon les dimensions de la recherche (article, essai désinvolte, thèse...), selon l'idiosyncrasie du chercheur, selon le hasard pas toujours objectif qui vous fait rencontrer tel plutôt que tel, on voit se gonfler les listes des anciens membres, apparaître des noms de moins en moins familiers jusqu'à constituer des hapax identitaires. *Quid* de ce R. Caby, cité par Durozoi¹⁵, dont le nom n'est repris ni dans la notice ni dans l'index ? Et de Monique Fong, dont Mark Polizzotti fait grand cas ? Si l'inflation engendre l'épigone comme une trop abondante émission monétaire dévalue la monnaie, le facteur inverse, c'est-à-dire la déflation, produit aussi l'épigone, en lui mesurant chichement sa place dans le volume de lignes, et donc en rognant sur sa notoriété. La responsabilité de l'éditeur est bien connue de tous les chercheurs pris entre le vertige de l'érudition, inflationniste, et les impératifs commerciaux, restrictifs. Jean-Louis Bédouin, alors rallié au camp de Bounoure, faisait reproche aux auteurs du *Surréalisme, théories, thèmes, techniques* d'avoir minimisé l'importance de son ami dans la vie du mouvement autour de 1969. Gérard Durozoi lui fait réponse, dans le *Bulletin de liaison surréaliste* n° 5 : l'éditeur, lors de la mise en pages, a « fait sauter » 700 notes et 40 pages de bibliographie.

14. Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, Larousse, 1972, coll. Thèmes et textes.

15. Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement...*, *op. cit.*, p. 512.

On le sait : mettre en avant des circonstances atténuantes est une autre façon de plaider coupable. Il faut donc aller au-delà. Dans un ensemble d'études critiques globalement oubliées des épigones, il existe des exceptions où se déploie un regard plus équilibré sur les composantes de la nébuleuse surréaliste. Si Claude Abastado¹⁶ ne dit pas un mot de José Pierre, de Philippe Audoin, de Vincent Bounoure, il cite en revanche deux recueils de Gérard Legrand, mentionne Jean Schuster non seulement comme l'auteur d'articles théoriques importants, mais aussi, ce qui est plus rarement rencontré, comme poète (p. 291). En 1984, Henri Béhar et Michel Carassou proposent une anthologie de l'expression surréaliste, « Textes et débats », qui donne une vision en général équilibrée de l'œuvre des épigones. Ainsi, José Pierre est souvent cité comme le documentaliste des *Tracts surréalistes et déclarations collectives* ; mais on fait référence aussi à ses pièces de théâtre¹⁷. Schuster a sa place comme témoin et essayiste, mais il figure aussi pour sa participation à l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*. On trouve également des poèmes d'André Frédérique, de Claude Cahun. Marianne Van Hirtum, Annie Le Brun, Louis Janover, Philippe Audoin ne sont pas oubliés. Mon inventaire est incomplet ; je note toutefois l'absence de Vincent Bounoure et de la poésie de Legrand, qui n'est sollicité que pour ses textes philosophiques. La même année, Jacqueline Chénieux-Gendron fait figurer Hardellet, Le Brun, Legrand, Pierre, Schuster dans sa bibliographie sélective des « principaux auteurs surréalistes », après avoir lancé ce rappel à l'ordre aux critiques amnésiques :

Il serait injuste d'oublier les textes étranges de Robert Lebel, poétiques de Gérard Legrand, la verve érotique et lyrique de José Pierre (qui, à plus d'un titre, fait songer à Benjamin Péret), l'œuvre de critique subtile écrite par Philippe Audoin, les proses théoriques et rigoureuses de Jean Schuster – aussi bien que Robert Benayoun et Alain Jouffroy (si ponctuelle ait été l'appartenance de ce dernier au groupe)¹⁸.

Parmi bien d'autres champs exploitables pour mesurer la visibilité des épigones (j'aurais pu, par exemple, dépouiller les inventaires des thèses soutenues ou en préparation publiées par *Mélusine*), je m'en tiendrai, pour clore ce point, à mentionner le travail de Gérard Durozoi, déjà cité : *Histoire du mouvement surréaliste*. La générosité de l'éditeur (je veux dire en nombre de pages allouées) n'a pas bridé la recherche ; la sympathie de

16. Claude Abastado, *Le Surréalisme*, Hachette, 1975, coll. Faire le point.

17. Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme, textes et débats*, Librairie générale française, 1984. Le livre de poche.

18. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, P.U.F., 1984, p. 136.

l'auteur s'y déploie à l'envi. L'ultime période reçoit autant de place que la décennie des années cinquante. Et le titre qui coiffe ce dernier chapitre, loin de sonner le glas comme c'est souvent le cas dans bon nombre d'essais, emprunte à Gérard Legrand une magnifique image pleine d'optimisme : « La pensée crépite d'images ».

Le regard critique n'est évidemment pas à l'abri de tout gauchissement. On y a du mal, par exemple, à se défaire des réflexes pédagogiques. Lorsque Durozoi intitule une section de son essai « Du côté des classiques » (p. 559), il emploie certes des guillemets qui signalent sa prise de distance à l'égard d'une telle... classification, mais il véhicule néanmoins le schème. Dans son index, il distingue, comme Chénieux-Gendron, des « principaux ». Autre figure de la rhétorique du discours scolaire : la distinction des auteurs selon « l'importance » de leur production. Le terme est chargé d'ambiguïté : volume matériel ou retentissement ? Dans la critique appliquée au surréalisme l'équivoque est aggravée. Pour les membres du mouvement, on pouvait être surréaliste sans jamais avoir écrit une seule ligne. La « qualification poétique », comme le dit Philippe Audoin, n'a rien à voir avec le don d'écrire un poème ; et il souligne : « Un membre du groupe n'est pas jugé sur ses oeuvres mais sur son allure¹⁹ ».

Il faut enfin mesurer l'effet produit par l'approche historiciste, qui met en évidence des tendances profondes, des événements ou des hommes majeurs. Elle a vocation à s'appuyer sur des textes-documents et des auteurs-témoins, qui sont réduits à la fonction d'éclairage auxiliaire du « grand écrivain ». Ainsi Gérard Legrand demeure-t-il à jamais le « collaborateur » de Breton pour *L'Art magique* ; Jean Schuster l'auteur du *Quatrième chant* et José Pierre, le maître de recherches au CNRS à l'impressionnante bibliographie universitaire. Effacés de la mémoire, *La Marche du lierre*, *Les Fruits de la Passion* ou *Qu'est-ce que Thérèse ? C'est les marronniers en fleurs*.

La responsabilité de la critique ne doit cependant pas occulter la part prise par les surréalistes eux-mêmes dans ce gommage. Sur fond de pessimisme général, comme le disait Bounoure à Maria Ventura, les orphelins mesurent la difficulté de continuer la tâche, constatant « une sorte d'érosion de la sensibilité et [...] un relâchement des ressorts intellectuels, affaiblis par près d'un demi-siècle d'exercice²⁰ ». Ce qui domine, c'est le sentiment de la fatalité ; c'est l'époque qui, par les conditions économiques, politiques qu'elle impose, a empêché l'épanouissement des jeunes

19. Philippe Audoin, *Les Surréalistes*, Seuil, 1973, p. 169.

20. *Bulletin de liaison surréaliste*, n° 1, novembre 1970, p. 1. Sorte de déclaration liminaire, signée Bédouin, Bounoure, Benoît, Mansour et Zimbacca.

recrues. Bounoure met en accusation la faillite des révolutions nées des luttes anti-coloniales et l'échec démobilisateur de mai 1968 (entretien du 15-12-92 avec Maria Ventura). Pour Schuster, c'est la vie courante qui a brisé la disponibilité mentale : « Nous sommes pour la plupart astreints au salariat. Nous n'avons pas pu ou pas su échapper à cette obligation. C'est toute une part de flânerie, mentale et physique, qui se dérobe ainsi²¹ ». La déqualification des épigones fut aussi l'effet de leurs propres déficits. Les anciens membres du groupe le reconnaissent eux-mêmes, Schuster et Bounoure pour une fois d'accord. Le premier déclare à M. Ventura :

Je crois que la raison profonde, c'est que la qualité n'était pas énorme ; il n'y avait pas de vrai renouvellement, sauf Jean-Pierre Duprey, Joyce Mansour et Benjamin Péret, bien sûr. Les productions poétiques des uns et des autres n'étaient pas extraordinaires. [...] Dans les dernières revues, c'est vrai qu'il y avait une sorte d'essoufflement, les efforts de renouvellement n'étaient pas aussi vifs qu'ils auraient dû être.

Bounoure confirme cette autocritique, parlant à M. Ventura de « tendances à la répétition », « d'importants déficits d'invention », de « curiosité semblant s'éteindre ». Allant plus loin dans l'amertume cruelle, il écrit :

Il faut imaginer des jeunes gens qui se sont trouvés une vocation d'investigateurs et se découvrent mineurs de fond dans des filons dont le métal depuis longtemps a été par des aînés porté au jour. Et chacun s'efforçait, en se cravachant au besoin, d'afficher les preuves de son admirable santé²².

Est-il besoin encore de faire appel à ce que montrerait le contenu des ultimes revues, le *Bulletin de liaison surréaliste* et *Coupure*, qui prétendirent l'une et l'autre « inventer la variable qui succèdera [it] au surréalisme historique²³ » ? Le *Bulletin de liaison* n° 10, par exemple, offre des contrepèteries « aux mânes réconciliées de Rrose Sélavy et de Robert Desnos », des jeux collectifs, un hommage à Reverdy signé Bédouin. *Coupure* n'est pas si coupée des « cadences habituelles » que Pierre, Legrand et Schuster l'eussent voulu, qui propose dans son n° 2 des cadavres exquis, un horoscope pour l'année 1970, et une sorte d'« Appel aux Barbares » par un collectif d'enseignants soutenant des élèves de lycée.

21. Jean Schuster, *Archives 57/68, op. cit.*, p. 134.

22. Lettre de Vincent Bounoure à Maria Ventura, 13-5-92.

23. Jean Schuster, *Le Quatrième chant*.

Face à cette impuissance permanente à se démarquer du modèle, les tentatives des groupes qui, aujourd'hui encore, s'efforcent d'entretenir la braise, s'apparentent à de l'acharnement thérapeutique. *Infosurr* n° 7, en octobre 1996, rend compte d'un nouveau périodique émanant du Groupe de Paris du Mouvement Surréaliste : Zimbacca, Toyen, Styrsky et d'autres créent *SURR* (Surréalisme, Utopie, Rêve, Révolte). *Infosurr* commente : « variations sur [...] des thèmes emblématiques : poèmes, jeux, contes, déclarations politiques ». *Infosurr* n° 39 (janvier-avril 2001) signale un groupe de jeunes surréalistes grecs inventeurs d'un... nouveau jeu surréaliste.

L'impuissance provoque l'angoisse, laquelle à son tour engendre ressentiment et agressivité réciproques. Il y aurait une cynique et triste anthologie à constituer avec toutes les aménités échangées par les orphelins de part et d'autre du cercueil. Même si J.-L. Bédouin s'était employé dès le *Bulletin de liaison* n° 3 à dédramatiser les affrontements, écrivant : « Ne craignons pas, sous prétexte de maintenir une unité de façade, de nous opposer les uns aux autres, de nous diviser. Seuls les adjudants ne veulent voir qu'une seule tête », les échanges dépassèrent les espoirs de Bédouin. Vincent Bounoure, baptisé « M. le-souci-de-durer » (Tract *Aux grands oubliés, salut !* 13-2-1969), réplique « aux transfuges [qui] se sont bornés à baisser pavillon » qu'ils sont des « rabâcheurs d'ineptie » (*Bulletin de liaison surréaliste* n° 9, décembre 1974). Plus récemment, Zimbacca est accusé d'avoir saboté une soirée d'hommage à B. Péret. L'association des amis de Péret publie un tract vengeur où Legrand, Pierre, Schuster, Bédouin, parmi d'autres, s'en prennent à « M. Zimbacca dont [...] la participation à l'activité surréaliste s'est bornée, un siècle durant, à faire de la figuration sur les banquettes de café » (5-3-1993). Et de continuer, en clabaudant sur « le terrorisme infantile d'une corvée d'intégristes post-surréalistes, dont le fondamentalisme liberticide tient lieu de raison de vivre » à ces « irresponsables vieillissants ». Le camp d'en face n'est pas non plus à court d'injures. Dans un tract non daté (ca 1992), Jean Benoît assaisonne Jean Schuster « le ramasse-miettes du surréalisme, qui passa d'*Archibras* au métier d'archiviste » et José Pierre « de son vrai nom d'art-en-bide, critique d'art doué d'un sens non-critique bien connu, qui gagne sa vie, bon an mal an, avec le surréalisme ou la peinture ». On pourrait continuer longtemps la litanie navrante. Mais il y a pis : les surréalistes, non contents de dessouder le groupe par l'invective, se sont mutuellement traités avec constance de médiocres et d'épigones. Benoît, dans le tract précédemment cité, allait jusqu'à dire : « Breton est coupable devant nous de s'être entouré, à la fin de sa vie, de personnages d'une telle médiocrité qu'il ne nous reste plus

qu'à constater [...] la misère de leur entreprise ». Mais Benoît n'est pas le seul à s'en prendre au mauvais recrutement. Schuster, dès 1969, déclarait : « Le surréalisme lui-même a manqué de vigilance en cautionnant les épigones²⁴ ». Audoin enchaîne : « Des médiocres, peut-être trop, ont été accueillis sans réticences²⁵ ». Dans une lettre à Maria Ventura, Schuster parle de cette « équipe de suiveurs » dont Breton aurait été le recruteur coupable : « quelquefois, il faisait appel à des gens qui n'avaient pas la qualité ou l'envergure qu'il pensait » (16-3-1992). L'épigone, c'est l'autre, et *vice versa*. Et quand des jeunes gens en colère semblent faire la leçon aux un-peu-moins-jeunes-surréalistes, on sait leur rappeler les distances et le respect que l'on doit aux anciens : « Votre sommation a pour particularité de s'adresser à [...] des gens qui, depuis bien plus longtemps que vous-mêmes, jouent la partie dont vous parlez²⁶ ».

Il est clair que les surréalistes désemparés se sont mis, pour une bonne part, « dehors » les uns les autres. On peut comprendre que la critique ait fini par ne plus s'intéresser à ces excommunications réciproques.

La mise en cause de Breton lui-même, qu'on a vu pointer discrètement dans les propos de Schuster ou de Benoît, doit, au-delà des polémiques, alerter sur l'existence d'une dimension particulière de la question des épigones. C'est au sein du groupe, dans la complexité des rapports entre le grand aîné et les jeunes recrues, qu'il faut chercher l'ultime explication de l'étrange situation de jeunes gens, tout à la fois indispensables et pourtant considérés comme des suiveurs sans existence propre. Audoin, évoquant la figure de Breton, exprime très bien l'aporie :

Quelque sincère que soit son désir de passer la main, de voir ses jeunes amis se saisir du futur possible du surréalisme, et quels que soient les efforts que ceux-ci font en ce sens, en fait plus ou moins consciemment, tous se déterminent par rapport à lui²⁷ [...].

José Pierre parle pour sa part des

très complexes relations qu'entretinrent, tout au long de l'histoire du mouvement surréaliste, l'affectivité et la subjectivité individuelles, l'une et l'autre exacerbées, [...] avec les objectifs ou les impératifs de l'action collective. [...] Le surréalisme est ainsi fait qu'il donne naturellement rai-

24. Jean Schuster, *Archives 57/68, op. cit.*, p. 198.

25. Philippe Audoin, *Les Surréalistes, op. cit.*, p. 169.

26. Vincent Bounoure, *Bulletin de liaison surréaliste*, n° 3, juillet 1971.

27. Philippe Audoin, *Les Surréalistes, op. cit.*, p. 151.

*son aux individualismes [...] tant que ne paraissent pas menacés les fondements même de l'activité collective*²⁸.

Schuster résume : les surréalistes étaient dans un « état double » : « ils tendaient vers la pensée plurielle, vers une sorte de fusion et d'autre part, avaient leur propre sollicitation²⁹ ».

État double, inconfortable, source de malentendu avec la critique qui aime bien les frontières nettes et les statuts dépourvus de cette ambiguïté que les jeunes surréalistes ont pourtant acceptée comme signe identitaire. José Pierre définit le surréalisme comme la « convergence » d'individualismes exacerbés, Gérard Legrand, sur le mode métaphorique, intitule son premier recueil de poèmes *Des Pierres de mouvance*, soulignant dans son épigraphe que *mouvance* contient à la fois l'idée de dépendance et celle de mouvement.

On comprend alors que le phénomène de l'épigonat ne doit pas s'analyser selon le schéma traditionnel dominant/dominé, mais selon une dialectique, autrement plus complexe, de l'individu et de l'égrégore.

D'un côté, il y a eu le poids de Breton. Mais d'un autre côté, non moins prégnant, il y a eu ce « vouloir-vivre par eux-mêmes » des membres du groupe, qui multiplient les signes et les occasions d'individuation. Le colloque tenu à Cerisy, en juillet 1966, en fournit un bon échantillonnage. Breton, malade, décline l'invitation d'Alquié. Du coup, les jeunes, venus en nombre (Legrand, Schuster, Pierre, Audoin, Le Brun, sans compter ceux que j'oublie et que j'épigonise), affermissent leur voix et affirment leur personnalité. La lecture des actes du colloque³⁰ évoque moins des épigones « paralysés » (c'est l'opinion très minoritaire de J. Bersani dans *La Littérature en France depuis 1945, op. cit.*, p. 174) que des apôtres enthousiastes, porteurs d'une vérité qui n'appartient pas exclusivement à Breton. « Vouloir-être » sans Breton, c'est encore ce qui apparaît avec force dans le numéro d'*OPUS* consacré, en 1991, à André Breton et au Surréalisme international. Toute une section de la revue, intitulée « Le surréalisme encore et maintenant », donne la parole à Schuster, Pierre, Silbermann, cite Legrand, Anne Ethuin, Nicole, Aube Elleouët, sans presque jamais se référer au père, biologique ou symbolique. Dans la même revue, un « Petit

28. José Pierre, *Tracts surréalistes... op. cit.*, p. XII.

29. Jean Schuster, Entretien avec Maria Ventura.

30. *Le Surréalisme*, La Haye, Mouton, 1968.

dictionnaire secret du surréalisme » est dévolu à ceux qui sont restés au secret, dans l'ombre : Barbé, Giovanna, Valorbe, etc.³¹.

Ce tropisme d'affirmation fut non seulement accepté, mais aussi encouragé par Breton. Les témoignages et les faits (délégations de paroles, directions de revue) convergent. Mais, à y regarder de près, il semble que l'intérêt de Breton se portait moins sur l'individu que sur ce qu'il représentait comme force et comme potentialités pour le groupe. Dans ses *Entretiens*, en 1952, il n'en faisait pas mystère : « Ces nouveaux éléments apportaient en commun des connaissances, des réactions sensibles et des suggestions très profitables à la vie du groupe³² », allant même jusqu'à regretter l'absence de publication « régulière et collective » au début des années cinquante, seul moyen pour les nouveaux arrivants, jugeait-il, de s'imposer. Hors de l'expression collective, point de salut donc pour les épigones, dont les œuvres individuelles n'avaient pas la force de la « voix plurielle³³ ». En somme, conclut Pierre en 1996, les « nouveaux venus » ne bénéficiaient de l'attention de Breton que dans la mesure où ils étaient susceptibles « d'apporter la vérité qui, jusqu'à ce jour, avait manqué à l'aventure surréaliste³⁴ ».

Le piège se referme : on ne peut être soi-même dans un groupe incarné par un autre. On ne peut exister en tant qu'individu quand cette existence même est liée à l'entrée dans un ensemble fusionnel, un égrégore. Pour que le surréalisme existe, il doit s'exprimer en gommant les « personnalités » : depuis *Les Champs magnétiques* en passant par les Cadavres exquis jusqu'à la pratique massive des « Déclarations collectives », la quête d'une fusion de la pensée et de la parole a été constante. Mais, comme Maurice Blanchot le notait sèchement, au lendemain de la disparition de Breton : « Il est difficile d'être à plusieurs³⁵ ». Tout seul, l'épigone n'existe pas ; à l'ombre des « plus grands », il est voué à l'oubli, ou à une présence fantomatique dans des listes énumératives, quand il a la chance d'échapper aux « etc. ». En groupe, il n'existe pas non plus en tant qu'individu, voué à faire nombre, à se fondre dans le chœur. On me permettra, pour finir, de citer une fable, celle de la Route et du Chemin.

31. *Opus international*, « André Breton et le surréalisme international », n° 123-124, avril-mai 1991.

32. André Breton, *Entretiens 1913-1952*, (1952), Gallimard, 1999, Bibliothèque de la Pléiade, p. 486.

33. *Ibid.*, p. 563.

34. José Pierre, « Propos à bâtons rompus », Catalogue *Autour de José Pierre*, Galerie Claude Lemand, juillet 1996, p. 15.

35. Maurice Blanchot, « Le demain joueur », *La Nouvelle Revue Française*, André Breton 1896-1966 et le mouvement surréaliste, 1-4-1972, p. 287.

Qu'on ne la cherche pas dans les anthologies : elle est d'un épigone du surréalisme, Gérard Legrand, qui terminait son recueil *Des Pierres de mouvance* par un poème d'hommage à André Breton. Quand un chemin rencontre une route, il devient un affluent, il perd son nom propre, il confond sa trajectoire avec celle de la voie/x principale – qui ne serait pourtant pas route si elle ne s'était progressivement grossie de tous les chemins rencontrés :

*Un chemin qui s'ouvrait
Entre des buissons balbutiants [...]
Rencontra une route
Le long de qui l'avoine riait en agitant son collier de rosée ses aigrettes
De vie immémoriale [...]
Et sans plus m'interroger je te rejoignis toute entière³⁶.*

UNIVERSITÉ MONTPELLIER III

36. Gérard Legrand, « Le Soleil de minuit », *Des Pierres de mouvance*, 1953.

GUY-ERNEST DEBORD VS DÉDÉ-LES-AMOURETTES¹

Hervé GIRARDIN

La première des « notes éditoriales » d'*Internationale situationniste*, « bulletin central édité par les sections de l'internationale situationniste » (juin 1958, trimestriel, directeur : G.-E. Debord, rédaction : 32, rue de la Montagne-Geneviève, Paris 5^e), s'intitule « Amère victoire du surréalisme ». On y annonce notamment que « le monde moderne a rattrapé l'avance formelle que le surréalisme avait sur lui² ». Ainsi sont cités deux des protagonistes d'un *jeu* que l'Internationale situationniste, qui a vu le jour l'année précédente, lors de la « Conférence de Cosio d'Arroscia », entend bien mener à son terme : le monde moderne et le surréalisme.

En 1951, Guy Debord, alors âgé de 19 ans, enthousiasmé par la projection à Cannes du *Traité de bave et d'éternité*, entre en relation avec Isidore Isou qui l'invite à rejoindre les lettristes. Très vite, il organise au sein de ce groupe ce qu'il appelle la « gauche lettriste » et fonde en juin 1952, avec Gil J. Wolman, l'Internationale lettriste, qui se démarque ostensiblement du mouvement d'Isou. La rupture avec les « meneurs dépassés³ » a lieu en octobre.

Entre 1952 et 1957, Debord développe une réflexion théorique autour de la « psycho géographie » et définit la « construction de situation ». Des contacts sont pris avec des groupes expérimentaux dans toute l'Europe occidentale.

Le 4 août 1954, le groupe surréaliste, en la personne de Jean Schuster, fait part de son souhait de rencontrer des représentants de l'Internationale lettriste « afin d'envisager les modalités d'une action commune » à propos de la commémoration du centenaire de Rimbaud à Charleville. Après la signature d'une déclaration commune, « Ça commence bien ! » (septembre 1954) qui stigmatise l'ignorance d'un exégète de Rimbaud, Gérard Legrand pour les surréalistes et Guy Debord pour les lettristes sont char-

1. Surnom dont les lettristes ont affublé André Breton. Voir : *Potlatch* n° 6, 24 février 1955.

2. *Op. cit.*, p. 3.

3. « Le bruit et la fureur », déclaration collective, *Potlatch* n° 6, 27 juillet 1954.

gés de rédiger un tract⁴. Dix jours plus tard, le 3 octobre, une délégation surréaliste composée de Bédouin, Goldfayn, Hantaï, Legrand, Schuster et Toyen, retrouve les lettristes pour discuter de certains termes du tract dont ils réprouvent la « consonance marxiste ». Les deux parties ne peuvent que constater leurs divergences et chacune publie son communiqué : « Et ça finit mal » pour les lettristes, « Familiers du Grand Truc » pour les surréalistes. D'un côté il est dit : « Pour les surréalistes, les problèmes économiques, la révolution sociale ne sont point affaires primordiales », de l'autre, on recommande à l'attention du comité central « ces apprentis si bien doués pour des rôles de témoins dans de futurs procès du style mis au point une fois pour toutes à Moscou (*Tracts etc.*, pp. 360-361) ». On reproche aux lettristes de « falsifier des propos divers », notamment une déclaration de Lénine. Se référant à Lautréamont, Debord justifiera une telle pratique dans son « Mode d'emploi du détournement » (en collaboration avec Wolman) : « Il va de soi que l'on peut [...] truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer citation⁵ ». José Pierre reconnaîtra dans ses commentaires : « il est évident que les surréalistes sont tombés dans un traquenard dont ils ont eux-mêmes fourni l'instrument (*Lèvres*, p. 362) ». Gil J. Wolman se plaît à conclure, sous le titre « Le piège » : « À la question « Êtes-vous des imbéciles ou des faussaires ? », les surréalistes [...] ont répondu : « Les faussaires, c'est plutôt vous⁶. »

Les escarmouches distancées entre les deux groupes se poursuivent jusqu'à la fin des années cinquante.

« La société actuelle se divise donc seulement en lettristes et en indicateurs, dont André Breton est le plus notoire⁷ »

Petite annonce –

Breton, jeunes compagnons de Breton, faites un bon mouvement – un beau geste : envoyez-nous un exemplaire du tract où vous nous insultez. N'ayez pas peur. On ne vous battra pas. C'est seulement pour rire. Nous aimons votre style⁸.

4. Voir *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, II : 1940-1969, présentation et commentaires de José Pierre, Le Terrain Vague, 1982, p. 359. Abrégé plus tard par (*Tracts etc.*)

5. *Les lèvres nues* n° 8, Bruxelles, mai 1956, p. 2. L'article de Debord et Wolman est présenté sur la couverture de la revue sous les noms d'Aragon et de Breton. Abrégé par (*Lèvres*).

6. *Potlatch* n° 15, 22 décembre 1954.

7. Manifeste *Internationale Lettriste* n° 2, 1953.

8. *Potlatch* n° 13, 23 octobre 1954.

L'INTERNATIONALE LETTRISTE annonce dans son dernier « Potlach » – « vocable vide de sens », selon leur définition, mais qui peut aussi bien signifier bulletin – que ses membres viennent de mettre au point une nouvelle technique de déplacement sans but. » Ce qui a fait dire à André Breton : « Tiens, les lettristes découvrent la promenade ! »⁹

« La seule rencontre plaisante est, au 160 de la rue Oberkampf, le magasin « Charcuterie-Comestible A. Breton » » (compte rendu d'une « dérive », 6 mars 1956¹⁰).

Dans sa biographie de Guy Debord, Christophe Bourseiller évoque ces rapports « délicats » :

Jamais Guy Debord et André Breton ne se rencontreront. Les seuls surréalistes que fréquentent les lettristes sont Gérard Legrand et Georges Goldfajn. Il arrive souvent à Guy Debord d'écouter en leur compagnie des disques de Charlie Parker dans un bar de la rue de la Huchette (Paris 5^e), le Storyville¹¹.

Les relations sont beaucoup moins tendues du côté de la Belgique.

Les premiers contacts ont été noués en octobre novembre 1952, alors que les lettristes séjournaient à Bruxelles pour y projeter 'Traité de bave et d'éternité. Guy Debord a notamment rencontré Paul Nougé, Louis Scutenaire et surtout Marcel Mariën. (Vie, p. 83)

Marcel Mariën :

Dans le n°3 [des Lèvres nues, octobre 1954], j'exprimais notre sympathie à L'Internationale Lettriste qui nous adressait régulièrement sa revue Potlach. Quelque temps après, Nougé, de passage à Paris, avait transmis à Debord et à Wolman la proposition de collaborer aux Lèvres nues¹².

En 1955 et 1956, Michèle Bernstein, Guy Debord et Gil J. Wolman y publient quelques textes majeurs (« Introduction à une critique de la géographie urbaine », « Mode d'emploi du détournement ») à côté de Nougé et Scutenaire. À cette époque, le surréalisme belge est divisé ;

9. *Paris-Match*, 25 février 1955.

10. G. Debord et G. J. Wolman : « Relevé d'ambiances urbaines au moyen de la dérive », *Les lèvres nues* n° 9, Bruxelles, novembre 1956, p. 12.

11. Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord*, Plon, 1999, p. 84. Abrégé par (Vie).

12. Marcel Mariën, « Démêloir », *Les Lèvres nues*, Bruxelles, 1978.

et Scutenaire. À cette époque, le surréalisme belge est divisé ; Mariën a pris ses distances avec Magritte, qui vient de renouer avec Breton.

Les lettristes expédient en février 1956 une fausse invitation pour une soirée en hommage à André Breton à l'occasion de son soixantième anniversaire. *Les lèvres nues* révèle la supercherie. Devenus situationnistes, les ex-lettristes participent le 18 novembre 1958 à un débat sur le thème : « Le surréalisme est-il mort ou vivant ? ». Dans son intervention diffusée sur magnétophone, Debord oppose le surréalisme du début, qui propose la « revendication d'une liberté totale et [...] quelques essais d'intervention dans la vie quotidienne », au « surréalisme d'aujourd'hui [...] parfaitement ennuyeux et réactionnaire¹³ ». Protestations de Schuster et de ses amis qui assistent au débat. Pour Benjamin Péret, la

soi-disant « Internationale situationniste » [...] s' imagine apporter du nouveau en créant l'équivoque et la confusion. Mais n'est-ce pas dans ces eaux troubles qu'on pêche une situation¹⁴ ?

En 1960, Debord juge cependant opportun de joindre son nom à la liste des signataires de la « Déclaration sur le Droit à l'Insoumission dans la guerre d'Algérie », dite « Déclaration des 121 », dont l'initiative revient à Dionys Mascolo et Jean Schuster.

En 1965, Franklin et Penelope Rosemont, sur le point de fonder le groupe surréaliste de Chicago, profitent d'un séjour parisien pour prendre contact naturellement avec Breton mais également avec Debord.

Les années soixante marquent la montée en puissance des idées situationnistes avec la publication de *La Société du Spectacle* et du *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem (1967).

Un an après, avec les événements de mai, l'Internationale situationniste « va atteindre le point culminant de son action historique »¹⁵ alors que le groupe surréaliste parisien est au bord de la dissolution. Raoul Vaneigem aura beau jeu d'ironiser sur la dégénérescence du mouvement¹⁶ qui ne fait que s'auto-parodier dans des déclarations anachroniques :

13. Guy Debord, « Suprême levée des défenseurs du Surréalisme à Paris et révélation de leur valeur effective », *Internationale situationniste* n° 2, décembre 1958, p. 33.

14. Benjamin Péret, « La Poésie au-dessous de tout », *Bief - Jonction surréaliste* n° 1, 15 novembre 1958.

15. Jean-François Martos, *Histoire de l'Internationale situationniste*, Gérard Lebovici, 1989, p. 229.

16. Jules-François Dupuis (pseud. de Raoul Vaneigem), *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paul Vermont, Nonville, 1977, p. 44.

Continuons de souiller tous les monuments aux morts [...]. (Avouons que seule une nation de porcs peut avoir eu l'idée d'honorer le soldat inconnu – un déserteur allemand, souhaitons-le ! – en plaçant sa tombe sous un arc de triomphe grotesque [...])¹⁷.

C'est justement cette crainte de la dégénérescence, la conscience du

phénomène d'obsolescence qui s'empare des avant-gardes, cette impossibilité de renouvellement qui aboutit à leur décomposition et à leur récupération dans le mensonge dominant¹⁸

qui pousse Guy Debord à proclamer l'auto-dissolution de l'Internationale situationniste en 1972, trois ans à peine après celle du surréalisme. « Ceux qui un jour auront fait mieux, donneront librement leur commentaire, qui eux-mêmes ne passeront pas inaperçus¹⁹ ».

Toute la *partie* que Debord a pensé jouer avec le surréalisme, le lettrisme, le situationnisme, et finalement avec lui-même, n'est fondée que sur l'exigence toute hégélienne d'être à la hauteur de l'histoire en quête de ses propres fins.

Une constante de son œuvre est le rapport au temps. Le surréalisme n'est qu'un moment de l'histoire. Le reproche majeur qui lui est fait est de ne pas avoir su se dépasser, ou pour le moins de ne pas avoir su passer la main. « Les avant-gardes n'ont qu'un temps et ce qui peut leur arriver de plus heureux, c'est au plein sens du terme d'avoir *fait leur temps* ». (*In Girum...*, p. 262).

Si Dada et le surréalisme dans ses débuts sont conviés au banquet situationniste²⁰, ses héritiers auront le tort de ne pas avoir pu contrer les attaques de la récupération marchande qu'ils ont pourtant toujours « refusée de cœur sinon d'esprit²¹ ».

Debord ne manque pas de rendre hommage à plusieurs reprises au surréalisme, qui « vers la fin du premier quart de ce siècle, fut une entreprise intelligente et honorable²² ».

17. « À bas la France ! » (8 juin 1969), *L'Archibras* n° 4, 18 juin 1968, p. 16.

18. Jean-François Martos, *op. cit.*, p. 261.

19. Guy Debord, *In Girum imus nocte*, in *Œuvres cinématographiques complètes*, Champ Libre, 1978, p. 267. Par la suite abrégé par (*In Girum...*)

20. Dans son film *In Girum...*, Debord présente comme ses « maîtres », avec le cardinal de Retz et Clausewitz, les dadaïstes rassemblés près de l'Église de Saint-Julien-le-Pauvre.

21. Jules-François Dupuis (Raoul Vaneigem), *op. cit.*, p. 12.

22. *Pollatch* n° 14, 30 novembre 1954.

*Le programme surréaliste, affirmant la souveraineté du désir et de la surprise, proposant un nouvel usage de la vie, est beaucoup plus riche de possibilités constructives qu'on ne le pense généralement*²³.

Néanmoins, à ses yeux, les surréalistes d'après-guerre, paralysés par « l'aboutissement spirite de ses premiers meneurs et surtout la médiocrité des épigones »²⁴, sont devenus incapables de se rallier à un mouvement plus libérateur, que Breton lui-même appelait de ses vœux, et « sont même résolus à le combattre »²⁵. Et de poursuivre :

*Ce qui n'enlève rien à la nécessité d'un mouvement révolutionnaire dans la culture de reprendre à son compte, avec plus d'efficacité, la liberté d'esprit, la liberté concrète des mœurs, revendiquées par le surréalisme*²⁶.

Le principal mérite du surréalisme serait donc d'avoir défini un programme qu'il n'a pas eu les moyens de réaliser.

*Nous avons dit que le programme de revendications défini naguère par le surréalisme – pour citer ce système – nous apparaissait comme un minimum dont l'urgence ne doit pas échapper*²⁷.

Debord raisonne en stratège. Il compare volontiers l'action d'une avant-garde à une charge de cavalerie. Seule la justesse de l'analyse permet de rester au cœur de l'action.

*On sait aussi que personne (depuis 1954), en dehors de l'Internationale situationniste, n'a plus jamais voulu formuler une critique centrale de cette société, qui pourtant tombe autour de nous*²⁸.

L'objectif est clairement défini : « l'abolition des classes et de l'État » (In *Girum*, p. 202). Tout échec ne fait que renforcer le camp de l'ennemi.

*La révolution n'étant pas faite, tout ce qui a constitué pour le surréalisme une marge de liberté s'est trouvé recouvert et utilisé par le monde répressif que les surréalistes avaient combattu*²⁹.

23. Guy Debord, *Rapport sur la construction de situations*, document interne, 1957, Mille et une nuits, 2000, p. 16.

24. *Ibid.*, p. 16.

25. « Le bruit et la fureur », *Internationale situationniste* n° 1, juin 1958, p. 5.

26. *Ibid.*, p. 5.

27. « Le bruit et la fureur » (22 juillet 1954), *Potlatch* n° 6, 27 juillet 1954.

28. Guy Debord, préface à la réédition de *Potlatch*, Gérard Lebovici, 1985, p. 9.

29. « Amère victoire du surréalisme », *op. cit.*, p. 3.

Pour Raoul Vaneigem, le projet surréaliste ne peut se réaliser que *contre* le surréalisme.

C'est sans doute hors du surréalisme et, d'une certaine façon, parmi ceux qui se définiront contre lui que s'affirmera la part de liberté irréductible à laquelle il s'est attaché avec autant de bonne volonté que de maladresse. Ceux-là ont commencé à reprendre à la base et dans la clarté des conditions historiques d'aujourd'hui, le problème perdu et retrouvé alternativement dans les remous du surréalisme : celui de l'homme total et de sa réalisation dans le règne de la liberté³⁰.

Pour leur part, les surréalistes ne voient dans ces attaques que du plagiat. Jean Schuster :

Les idées de Debord et Vaneigem sont des resucées d'idées surréalistes mises au goût du jour avec un certain bonheur d'expression, une certaine agressivité, mais en aucun cas le mouvement en question (l'Internationale situationniste) était plus émancipateur. [...] Sa théorie maximaliste sur la fin de l'art traîne dans les poubelles de toutes les avant-gardes depuis le début du siècle³¹.

José Pierre n'hésite pas à assimiler le dogmatisme « pseudo-marxiste » de l'Internationale lettriste et de l'Internationale situationniste « qui doit beaucoup à l'exemple stalinien », aux Surréalistes-Révolutionnaires et aux « très nombreuses sectes [...] qui tirent leurs lois d'une Loi qui leur préexistait et ne doit donc rien à leur expérience, la Loi marxiste³².

La seule reconnaissance venant d'un ancien membre du groupe surréaliste sera celle d'Annie Le Brun qui, associant la silhouette d'Arthur Cravan à celle de Guy Debord, trouvera que « leurs gestes, qui ne coïncident pas, évoquent pourtant la même insouciance à risquer ce qui vaut encore raisonnablement la peine³³ ».

Christophe Bourseiller cite Annie Le Brun (ainsi que Georges Goldfayn) parmi les quelques destinataires choisis par Debord d'un exemplaire de *La Société du Spectacle*, réédité par Gallimard en 1992, et de *Cette mauvaise réputation...* l'année suivante³⁴ C'est d'ailleurs « par la méditation d'Annie

30. Jules-François Dupuis (Raoul Vaneigem), *op. cit.*, p. 159.

31. Entretien avec Jean Schuster dans *La Légende du Terrain Vague*, Le Dernier Terrain Vague, 1977, p. 76.

32. José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1969*, II, *op. cit.*, pp. 362-363.

33. Annie Le Brun, *Appel d'air*, Plon, 1988, p. 129.

34. Christophe Bourseiller, *op. cit.*, p. 411 et 416.

Le Brun qu'il [avait] fait la connaissance de Jean-Jacques Pauvert »³⁵, intercesseur auprès des éditions Gallimard après sa rupture avec les héritiers de Gérard Lebovici.

L'assaut contre le vieux monde a été donné. « Quand retombe cette fumée, bien des choses apparaissent changées. Une époque a passé. » (*In Girum*, p. 264) Dans le cadre désolé d'une « civilisation qui brûle, chavire et s'enfonce tout entière » (*In Girum*, p. 276), Debord reconsidère son parcours et ses accents évoquent parfois singulièrement ceux de Breton.
Guy Debord :

J'ai mérité la haine universelle de la société de mon temps (*In Girum*, p. 208).

André Breton :

*Jugement de l'auteur sur lui-même : [...] Son plus grand désir eut été d'appartenir à la famille des grands indésirables*³⁶.

Guy Debord :

J'ai aimé mon époque, qui aura vu se perdre toute sécurité existante et s'écrouler toutes choses de ce qui était socialement ordonné (*In Girum* p. 273).

André Breton :

*Le monde bourgeois est si profondément miné de son intérieur même que cette idée de vigilance [...] je la tiens pour caduque. Croiriez-vous, par hasard, que ce monde a quelques chances de se relever de ce que la dernière guerre a fait de lui*³⁷ ?

Guy Debord :

C'était à Paris, une ville qui était alors si belle que bien des gens ont préféré y être pauvres, plutôt que riches n'importe où ailleurs (*In Girum...*, p. 218.).

Il y avait alors, sur la rive gauche du fleuve [...] un quartier où le négatif tenait sa cour. (*ibid.*, p. 223)

André Breton :

35. *Ibid.*, p. 407.

36. Cité par Marguerite Bonnet, « André Breton le tamaris », *Magazine littéraire* n° 254, mai 1988, p. 39.

37. André Breton, *Entretiens*, coll. Idées, Gallimard, 1969, p. 268.

Cette misère, je n'étais d'ailleurs pas braqué contre elle : j'acceptais d'avoir à payer la rançon de mon non-esclavage à vie, d'acquitter le droit que je m'étais donné une fois pour toutes de n'exprimer d'autres idées que les miennes. Mais nous n'étions pas tant³⁸.

Au gré des lignes surgit le refuge intemporel où prennent place les amis présents et passés.

Guy Debord :

C'était le labyrinthe le mieux fait pour retenir les voyageurs. Ceux qui s'y arrêtaient deux jours n'en repartirent plus, ou du moins pas tant qu'il exista. [...] Personne ne quittait ces quelques rues et ces quelques tables où le point culminant du temps avait été découvert (In Girum..., p. 231).

André Breton :

Pour aujourd'hui je pense à un château dont la moitié n'est pas forcément en ruine ; ce château m'appartient, je le vois dans un site agreste, non loin de Paris. [...] Quelques-uns de mes amis y sont installés à demeure [...]. L'esprit de démoralisation a élu domicile dans le château³⁹.

Dans ses *Mémoires* de 1958⁴⁰, Guy Debord invite Machiavel, le cardinal de Retz, Fourier et Marx autour d'une table au cœur d'un château médiéval. L'assemblée est présidée par Hegel :



38. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1970, p. 130.

39. André Breton, « Manifeste de Surréalisme », *Manifestes du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 27.

40. Réédition par Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1993.

Ces lieux d'élection ne sont pas sans évoquer le château du Graal, que l'on retrouve en filigrane dans leurs écrits respectifs, tantôt étoilé à flanc d'abîme, tantôt néfaste dans l'arrière-salle de quelque bouge.

Ayant quitté la lice, Guy Debord semble redécouvrir celui contre qui il n'avait pas ménagé ses attaques. « Il avait complètement changé d'avis sur un tas de sujets. À la fin, il avait pour Breton une admiration démesurée⁴¹. » Le témoignage de Michèle Bernstein, l'ancienne compagne, va dans le même sens : « Il m'a fallu plus d'une décennie pour m'apercevoir à quel point on avait subi l'influence de Breton. Mais à l'époque, on n'aurait pas osé se le dire devant la glace. » (*Vie*, p. 86). Jean-Michel Mension, compagnon « simplement décoratif » de l'Internationale lettriste explique : « Personne, quasiment personne n'avait lu les surréalistes. On les détestait, parce qu'ils étaient ceux d'avant. La haine de Breton, c'était le meurtre du père » (*Vie*, p. 85).

Mais au fond, le véritable clivage s'est fait autour de la question de la pratique artistique, question que d'emblée Debord a réglée en recherchant dès 1952 la manière la plus efficace de la liquider. Revenant à la fin de sa vie avec un certain détachement sur « son art et son temps », il reconnaît : « Guy Debord a très peu fait d'art mais il l'a fait extrême⁴² ». Pour lui, l'art est ce qu'il reste de la vie *non-réalisée*. Paraphrasant Hegel, il déclare dans *La Société du Spectacle* :

Quand l'art devenu indépendant représente son monde avec des couleurs éclatantes, un moment de la vie a vieilli, et il ne se laisse pas rajennir avec des couleurs éclatantes. Il se laisse seulement évoquer dans le souvenir. La grandeur de l'art ne commence à paraître qu'à la retombée de la vie⁴³.

Si « le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser*, et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer* »⁴⁴, Debord a toujours penché, il ne s'en cache nullement, du côté du dadaïsme, et plus particulièrement d'Arthur Cravan. Ce qu'il sauve du surréalisme est sa tentative de modification de la vie quotidienne.

41. Jean-Jacques Pauvert, cité par Christophe Bourseiller, *op cit.*, p. 416.

42. Guy Debord – Son art et son temps, film INA, 1994.

43. Guy Debord, *La Société du Spectacle* Gallimard, 1992, p. 145.

44. *Ibid.*, p. 148.

Le surréalisme dépassé, des livres comme Nadja et L'Amour fou sont formellement sur la voie d'une expression directement sortie de la vie quotidienne, de l'expérience de son dépassement, pour servir à modifier cette vie⁴⁵.

Le programme surréaliste, affirmant la souveraineté du désir et de la surprise, proposant un nouvel usage de la vie, est beaucoup plus riche de possibilités constructives qu'on ne le pense généralement.⁴⁶

En revanche, l'exploration des strates de l'inconscient, cette *terra incognita* si chère à Breton, lui semble vaine.

L'erreur qui est à la racine du surréalisme est l'idée de la richesse infinie de l'imagination inconsciente. La cause de l'échec de l'idéologie du surréalisme est d'avoir parié que l'inconscient était la grande force, enfin découverte, de la vie (Rapport, p. 14).

Debord prend Freud à témoin « tout ce qui est conscient s'use. Ce qui est inconscient reste inaltérable. Mais une fois délivré, ne tombe-t-il pas en ruines à son tour ? (Rapport, p. 15) » et conclut : « Il faut aller plus avant et rationaliser davantage le monde, première condition pour le passionner. » (Rapport, p. 16). Analysant le rôle des avant-gardes depuis 1930, il dénonce l'absence de renouvellement théorique et la prééminence des préoccupations purement esthétiques. Au sein même de l'Internationale situationniste, l'attachement à toute forme de pratique artistique sera cause de rupture, comme, par exemple, avec les Allemands de la revue *Spur*. Même l'ami fidèle, Asger Jorn, se sentira tenu de se mettre en retrait, du fait de sa notoriété artistique.

Si Breton rejette le formalisme (« le scandale continue du cézannisme, du néo-académisme ou du machinisme »⁴⁷) et toute concession à la société marchande (« À quelle dégradation de l'esprit, européen au moins, peut bien répondre l'établissement de la valeur marchande accordée aux œuvres plastiques ? »), il n'en défend pas moins la validité de l'investigation artistique dont l'objet, dans tous les sens du terme, reste, dans son rapport au monde, l'expression de la « nécessité intérieure ». « Qu'y a-t-il au bout de

45. Lettre à Patrick Straram (25 août 1960), in Guy Debord, *Correspondance*, volume I, Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 375.

46. Guy Debord, Rapport de la construction des situations, *op. cit.*, p. 14. Abrégé par la suite par (Rapport).

47. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 8.

cet angoissant voyage, le saurons-nous même un jour ? Tout ce qui importe est que l'exploration continue [...]»⁴⁸.

Pour lui, le merveilleux peut se révéler tout aussi bien au bout des doigts qu'au bout des pas. Pour autant, cette position ne l'empêche aucunement d'être au cœur de la question du « dépassement » de l'art, car, pour reprendre une formule chère à G. J. Wolman : « L'un n'exclut pas l'autre ».

On peut comprendre la cohésion, la dynamique interne du groupe surréaliste pendant près d'un demi-siècle si l'on ne mesure pas l'importance qu'a le *jeu* au sein du groupe. Le jeu, c'est-à-dire la pratique passionnée de la vie quotidienne. C'est cet *art-là* que Guy Debord a finalement cherché à défendre contre vents et marées, et c'est dans l'exercice de cet art qu'il a pu, au-delà de toute polémique, se sentir proche d'André Breton.

« Ce sont ceux qui savent ce qui se passe dans le monde, qui goûtent ceux qui savent en parler⁴⁹ ».

48. *Ibid.*, pp. 20. ; 5.

49. Guy Debord, *Cette mauvaise réputation...*, Gallimard, 1993, p. 28.

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JEUNE SINGE OU BUTOR ET L'AUTOBIOGRAPHIE : ENTRE SARTRE ET BRETON

Henri DESOUBEAUX

Si on a pu dire de *Portrait de l'artiste en jeune singe* que c'était un « exemple de pure fiction¹ », il est néanmoins évident qu'avec ce livre, Michel Butor a travaillé le genre autobiographique de la façon la plus nette qui soit jusqu'alors dans son œuvre : « Ce livre a l'air simple et franc comme une autobiographie qu'il est² ». Si la simplicité et la franchise de l'autobiographie ne trompent personne, en revanche il n'est pas habituel qu'un livre qui se présente comme une autobiographie se caractérise davantage par la ruse et l'amusement.

Qui plus est, l'auteur dira qu'avec *Portrait*, il a voulu rivaliser avec le Sartre des *Mots*. La question dès lors serait : que faut-il entendre par autobiographie ? ou récit autobiographique ? Et ce *Portrait* ne constituerait-il pas une nouvelle forme d'autobiographie ? Ce qui ferait dire à Butor à qui, au moment de la parution de *L'Amant*, on demandait d'écrire à son tour son autobiographie, qu'il n'en avait pas l'intention. Peut-être tout simplement parce que c'était une chose déjà faite, du moins en partie, et sous la forme qu'on connaît. Car le plus paradoxal peut-être pour une autobiographie, c'est qu'elle n'est pas faite pour raconter la vie de celui qui l'a écrite : « Je n'ai pas écrit ce livre pour raconter ma vie ; je raconte ma vie pour parler d'autre chose⁴ ».

La première « agression » contre le genre classique de l'autobiographie serait donc la ruse. Mais une ruse assumée, montrée autant qu'elle peut l'être, qui n'a pas peur de paraître pourrait-on dire. C'est d'abord affaire de

1. Jean V. Alter, « Michel Butor : *Portrait de l'artiste en jeune singe* », *The French Review*, V.XLI, n° 5, avril 1968, pp.757-760.

2. « Butor s'explique », *Le Monde*, 22 mars 1967, entretien avec Jacqueline Piatier repris dans *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, Joseph K. éditeur, 1999, v. I, p. 317.

3. « Une technique sociale du roman », *Obliques/Sartre et les arts*, 1981, p. 68.

4. « Michel Butor : "Je ne suis pas un iconoclaste" », *Les Lettres françaises*, 13-19 avril 1967, repris dans *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire, op. cit.*, v. I, p. 325.

titre : *Portrait de l'artiste en jeune singe*. Le mot « portrait » marque le rapport que l'écrivain a toujours entretenu avec le monde de la peinture non seulement dans son œuvre mais aussi dans sa vie, lui dont le père a été le premier initiateur dans ce domaine. De même, il dira du chef de file du surréalisme : « J'ai toujours été très impressionné par le goût de Breton, et si le surréalisme m'a intéressé, c'est essentiellement à cause de son aspect pictural⁵. » Et n'est-ce pas une figure tutélaire, paternelle, justement, qui marque le début de l'œuvre avec ce docteur H. qui confie un paquet au narrateur avant son départ et qui est en même temps à l'initiative de ce voyage ? Paquet dont on saura tout de suite que c'est un livre, mais pas n'importe quel livre : « Il s'agissait des *Demeures philosophales* de Fulcanelli, ce qui était pour moi un peu une déception, car j'avais déjà lu ce livre pour lequel André Breton venait de s'enthousiasmer⁶. »

« Portrait de l'artiste » dit plus encore la relation du peintre à sa propre image. Mais c'est aussi bien la relation de l'écrivain à la sienne propre comme le confirme la suite : « en jeune singe ». Si Butor parodie le livre de Dylan Thomas, il se parodie lui-même à travers ce singe, l'artiste, et en particulier l'artiste par excellence au Moyen Âge, l'alchimiste, comme il l'expliquera lui-même, étant singe de nature. Quant à Joyce, faut-il rappeler qu'il est une référence majeure chez Butor dès *Passage de Milan*, son premier livre, dans lequel il applique la règle des trois unités comme j'ai essayé de le montrer ailleurs⁷. Joyce, dira Butor, étant le *premier* à avoir appliqué cette règle au roman.

Insistons encore sur le titre. Le titre est un mot ou une série de mots en plus gros que tous les autres. Il est de ce fait très important. Parfois le titre d'un livre se retrouve *in extenso* dans le corps de l'ouvrage, parfois les mots qui le composent y sont disséminés, parfois il s'y trouve simplement suggéré. Parfois aussi le titre se reflète précisément à tel ou tel endroit du livre. C'est le cas ici. Dès le premier chapitre sur les yeux, on peut lire : « Admirons ici les anciens peintres de portraits ». Cette phrase simple et franche en apparence est comme le renvoi miroirique, dirait Duchamp, ou le « rimoir retourique » dirait Butor lui-même⁸, du titre. En effet, comme le titre, elle est composée de sept mots – nombre dont on sait l'importance

5. « André Breton, passion et prudence », *Art press*, avril 1991. Voir *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, op. cit., v. III, p. 257.

6. *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, 1967, p. 56.

7. Henri Desoubreaux, « Le roman comme recherche : *Passage de Milan* et les mathématiques », *Dirassat*, n° 3, 1989, pp.51-62.

8. *Hors-d'œuvre*, *L'Instant perpétuel*, 1985 ou encore *Dans les flammes*, La Différence, 1988, pp.85-90.

ici et sur laquelle il est inutile d'insister. La place du premier mot du titre se retrouve à la fin de la phrase, passant de gauche à droite en quelque sorte ; « l'artiste », lui, est devenu « peintres » et « jeune », « anciens ». On voit donc bien se dessiner ce reflet inversé du titre. Restent le « Admirons » d'une part et le « singe » d'autre part, deux mots qui, comme le mot « Portrait », occupent l'un la première place, l'autre la dernière de leurs segments respectifs. Deux mots clés, puisqu'à eux deux, ils annoncent toute la thématique des « belles et très-nettes lettres » (« ...écriture, fine, distinguée, ornée », p. 28, « belle initiale ornée », p. 30, « en belles & très-nettes lettres latines colorées », « en Lettres grosses capitales dorées », p. 32, « écriture d'or sur feuillets de pourpre », p. 39, « Mais ce que j'aimais beaucoup et à quoi je réussissais principalement, c'était graver avec un style de fer sur déliées écorces les caractères de notre écriture allemande », p. 64, « en belles et très nettes lettres latines colorées », p. 66, « j'écrivais parfaitement bien les caractères de l'écriture allemande », p. 67, etc.) que, plus loin dans le livre, nous retrouvons explicitement associées à ce singe. De quoi en somme caractériser l'écrivain, car si Butor rejette catégoriquement la notion de Belles-Lettres, l'importance de la calligraphie et surtout la notion plus générale d'écriture lui sont intrinsèquement liées.

Cependant entre le titre et son renvoi miroirique que nous venons d'analyser, son double inversé, sa parodie, sa « singerie », dirait Sartre, il y a l'incipit, la première phrase du premier chapitre : « Je remarque très rarement la couleur des yeux... » Phrase dans laquelle on note naturellement en premier lieu la présence du « je » de l'autobiographie. Peut-être même d'une façon trop évidente, trop attendue. Elle rappellera à coup sûr l'incipit rousseauiste fameux⁹ : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer, etc. » (phrase célèbre qui pointe déjà cette notion d'« imitation », de « singerie » mise précisément en exergue ici). Selon toute apparence elle n'a rien à voir avec les deux séries de mots que nous venons d'analyser. Cependant, à bien y regarder, elle semble témoigner d'un caractère analogue. Ce qui nous frappe, c'est précisément son caractère de déjà vu. C'est qu'en effet, le souvenir d'une autre phrase se fait sentir à sa lecture et plus encore lorsque quelques pages plus loin apparaît pour la première fois le nom d'André Breton. On se rappelle alors, si on ne s'en était pas souvenu plus tôt, de la phrase de ce dernier dans *Les Vases communicants* : « Je n'ai jamais su dire la couleur des yeux », objets pour lui, comme pour Butor, « trop fascinants » sans doute. Mais ce n'est pas seulement le souvenir de

9. Le nom de Rousseau lui-même est d'ailleurs mentionné à la page 27 de l'ouvrage.

cette phrase qui nous revient alors, c'est l'ensemble du livre de Breton (passe notamment le souvenir de Nosferatu au début du chapitre II). Livre dans lequel la part du rêve justement, hautement revendiquée, est au moins égale à celle qu'elle a ici.

Mais les différences aussi sautent aux yeux en même temps. Différence quant à la personne que ces yeux ici et là désignent, différence bien sûr dans le traitement du rêve tout comme dans le traitement du texte autobiographique. Différence et complicité à la fois donc à ces trois niveaux. La couleur des yeux, ou plutôt l'impossibilité d'attribuer une couleur à ces yeux est, chez Butor, relative non pas à une femme, comme chez Breton, mais à un homme tout d'abord : le docteur H., un homme dont on nous précise l'âge : « Il ne devait pas avoir alors plus d'une quarantaine d'années », mais que le narrateur va sans cesse vieillir (« J'aurais tendance à dire que ses cheveux grisonnaient », p. 21) et que plus loin il associera, du seul fait qu'il est hongrois, à « l'homme de grande vieillesse » du théâtre alchimique. Un homme dont on nous dit qu'il « est mort aujourd'hui », tout comme André Breton lui-même lorsque paraît ce livre et auquel Butor rend hommage dans le numéro spécial que la NRF¹⁰ lui consacre peu de temps auparavant. Quant à établir un lien direct entre les deux textes, rien de plus facile : si le sept joue un rôle capital dans *Portrait*, il joue un rôle non moins important dans ce texte d'hommage à son aîné, tout simplement intitulé « *Heptaèdre héliotrope* ». C'est ainsi, par exemple, que « le roi de Bretagne et ses sept châteaux » du texte sur Breton (sous-titre qui lui-même pastiche le titre du livre de Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, comme *Portrait*... pastiche les *Portrait*... de Dylan Thomas et de James Joyce), que ce « roi de Bretagne », disions-nous, répond expressément au « prince von O. W. » qui « possédait d'ailleurs non seulement sept châteaux, mais sept forêts ». Dès lors nous frappe cet adjectif du titre ou plutôt son contraire qu'on voit fleurir à chaque page ou presque (« les Anciens », p. 16, « air plus vieux », p. 21, « vieux livres illisibles, parfois fort beaux, des éditions anciennes », p. 27, « anciens philosophes », p. 28, « anciens sages », « homme de grande vieillesse, aux cheveux et à la barbe blancs comme neige », p. 33, « vieillard à la longue barbe blanche », p. 37, « vieux couples », p. 40 et même : « jeunes brillants vieillards », p. 42, etc.). Si l'accent est mis sur ce mot (« vieux », « ancien ») c'est précisément que l'âge ici confère une qualité particulière à son détenteur associé à l'idée d'un enseignement à recevoir et en mesure donc de satisfaire le

10. NRF, n° 172, 1^{er} avril 1967. Très important numéro dans lequel Butor publie le texte mentionné plus bas et qui sera repris dans *Répertoire III*, Éditions de Minuit, l'année suivante.

goût d'apprendre du narrateur. En effet, on peut dire que toutes les personnes citées dans ce livre le sont à titre de « maîtres » en quelque domaine, « dans un domaine au moins » précise le texte, mais toujours en relation avec l'objet livre, plus ou moins illustré.

Le docteur H. tout d'abord, « maître ès fantômes », qui prêtait au narrateur des « livres alchimiques, d'histoires de fantômes anglais, des romans de science-fiction » ; la « grand-mère » ensuite (« elle a énormément compté pour moi¹¹ »), qui possédait « un gros meuble de sacristie plein de livres » contenant notamment le traité de « PHILOSOPHIE NATURELLE DE TROIS ANCIENS PHILOSOPHES RENOMMÉZ : ARTEPHIUS, FLAMEL, & SYNESIUS » ; Armand Cuvillier (« Monsieur C. ») « auteur d'un manuel de philosophie alors très courant » ; Édouard Leroy, « un de mes grands-oncles, vieillard à la longue barbe blanche rousse de tabac » qui possédait un bureau « tapissé de livres » (« Au début du siècle, il avait publié un ouvrage intitulé *Dogme et critique*, que Rome avait condamné pour hérésie moderniste¹² ») et tous ceux (y compris ces « jeunes brillants vieillards ») qui participent aux journées d'étude « en un château aux environs de Paris » ; le comte W., conservateur de l'« immense bibliothèque, propriété de son oncle par alliance le prince von O. W. » ; le « vieil ami » du comte : « Alexandre von B., poète, conteur » et à qui le narrateur doit remettre ces fameuses *Demeures philosophales* de la part du docteur H. ; Martin Heidegger dont Butor lira les œuvres de préférence à celles de Sartre et auquel il rendra hommage en usant du pseudonyme de « Martin Rohrdommel, qui signifie butor en allemand. Martin renvoyant à Heidegger... » (*Artics*,¹³). Bref, on l'aura compris, parler d'autobiographie pour Butor c'est d'abord s'inscrire dans un texte, et donc parler des livres. D'où, d'une part, toute la partie en italique du texte qui n'est autre qu'une réécriture de l'« Histoire du second Calender, fils de roi » qui débute ainsi dans *Les Mille et Une Nuits* traduites par Galland : « Madame, dit-il, pour obéir à votre commandement, et vous apprendre par quelle étrange aventure je suis devenu borgne de l'œil droit, il faut que je vous conte toute l'histoire de ma vie. » Ainsi tout serait clin d'œil, si l'on peut dire, dans ce « capriccio ». « Depuis quelques temps, lit-on par exemple dans l'autobiographie de Sartre susmentionnée, je porte sur l'œil droit la taie qui me rendra borgne et louche, mais rien n'y paraît encore. On tire de moi cent photos... ». Mais si Butor évoque les livres, ce n'est pas du tout à la

11. *Curriculum vitae*, Plon, 1996, p. 12.

12. *Ibid.*, p. 34.

13. « Michel Butor », *Artics*, n° 1, sept.-oct.-nov. 1985, pp.51-54, entretien réalisé par Bernard Teulon-Nouailles et Skimao.

façon de Sartre et le singe n'en est pas moins singe parce qu'il est évoqué à travers le langage, bien au contraire, c'est à travers le langage que la réalité nous apparaît et elle nous apparaît d'autant mieux que le langage se fait plus précis. Du reste si Sartre évoque les livres c'est moins à travers leur matérialité même, comme Butor, qu'à travers les personnages qui les habitent. On le sait, « Sur la page », « Le livre comme objet », ne sont pas des thèmes sartriens mais bien butoriens. Et c'est à cela qu'il faut rattacher précisément la question centrale de la citation chez Butor.

Le goût d'apprendre, d'autre part – on sait que Butor s'emploiera à le satisfaire constamment, soit en tant que professeur (il apprend *de* ses élèves : sans que ceux-ci s'en doutent toujours), soit dans son œuvre qui est de façon concertée *didactique* d'un bout à l'autre – le narrateur va s'employer à le satisfaire dans ce château tout au long de son séjour – tout lui est bon – quand nous-mêmes, lecteurs, nous avançons au fur et à mesure dans une forêt de miroirs, les phrases, les mots, se croisant, se relayant, s'appelant, se répondant, s'attirant ou se repoussant les uns les autres selon notre propre culture, notre propre sensibilité, de sorte que ce goût d'apprendre devient finalement le nôtre et que d'autobiographique qu'était ce texte en son commencement, il devient tout autre, nous parlant aussi bien d'un certain Michel Butor que de nous-mêmes, de chacun de nous. Le « je » initial, dès lors, apparaît dans toute sa complexité. Complexité due non seulement au fait qu'il est celui de l'autobiographie en général, qu'il est celui du narrateur, qu'il a valeur de citation, mais aussi qu'il désigne aussi bien l'auteur du livre, que nous-mêmes, ses lecteurs. Dans « L'usage des pronoms personnels dans le roman¹⁴ », Butor écrivait pour conclure (je cite toute la fin) :

Fonctions de pronoms – L'étude de telles structures, l'utilisation méthodique des pronoms composés va nous permettre de faire parler des groupements humains, des aspects de la réalité humaine qui d'habitude ne parlent pas, ou du moins pas dans le roman, qui restent dans l'obscurité, d'éclairer la matière romanesque à la fois verticalement, c'est-à-dire ses relations avec son auteur, son lecteur, le monde au milieu duquel elle nous apparaît, et horizontalement, c'est-à-dire les relations des personnages qui la constituent, l'intériorité même de ceux-ci. Ce sont des « fonctions » pronominales qui leur permettront de parler, structures qui pourront au cours du récit évoluer, permuter, se simplifier ou se compliquer, s'épaissir ou se resserrer. En ce qui concerne le problème général de la personne, de telles considérations et de telles pratiques obligent à disso-

14. *Répertoire II*, Minuit, 1964, pp.61-72.

cier de plus en plus cette notion de celle d'individu physique, et à l'interpréter comme une fonction se produisant à l'intérieur d'un milieu mental et social, dans un espace de dialogue.

En 1961, date de la première publication de ce texte, Butor, qui parle du roman, vient aussi d'en sortir puisque sa dernière œuvre à paraître sous cette appellation, *Degrés*, date de l'année précédente, mais ne dirait-on pas précisément que c'est pour mieux appliquer, approfondir ces « fonctions de pronoms », entre autres, qu'il s'essaye, avec ce livre, au genre autobiographique ? D'apparence simple, on voit donc comment toutes sortes de procédés antérieurs peuvent y être intégrés.

On comprend mieux dès lors pourquoi, parlant de ce livre, Butor dira que la lecture de Breton lui a manqué, lui qui avait si bien su railler son attachement à la forme romanesque :

Je raconte dans Le Retour du boomerang¹⁵ comment, entrant dans la galerie L'étoile scellée (j'étais alors tout jeune), Breton s'est détaché d'un groupe de gens avec qui il discutait et m'a interpellé : « Par exemple ! ce Butor, qui pourrait tellement nous intéresser, et il faut qu'il écrive des romans¹⁶ ! »

Se situant entre Sartre et Breton, l'autobiographie chez Butor peut être dite « nouvelle » avant la lettre. Elle tient autant de l'un que de l'autre et n'est ni de l'un ni de l'autre. Elle est autant un hommage qu'un démarquage, une sorte de miroitement dans l'eau de leur regard.

15. PUF, 1988, p. 120.

16. Voir note 5. *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire, op. cit.*, v. III, p. 265. Cette anecdote est également reprise dans *Curriculum vitae*, entretiens de Butor avec André Clavel, Plon, 1996, p. 51. Butor y situe la galerie en question rue Saint-Guillaume alors que dans *Le Retour du boomerang* il la situe rue du Pré-aux-Clercs. Deux rues voisines. Cette galerie a été fondée en 1952.

PHILIPPE JACCOTTET, LE SURREALISME ET LA QUESTION DES LIMITES

Jeanne-Marie BAUDE

« *Dehors, dedans* : que voulons-nous dire par dedans ? Où cesse le dehors ? Où commence le dedans ? » écrit Philippe Jaccottet au début d'une page de *La Semaison* dans laquelle il se demande si les mots tracés sur la page blanche, qui, elle, est « du dehors », appartiennent au dedans ou au dehors, avant de formuler les mêmes interrogations à propos de ce que l'on appelle la vie intérieure¹ (S 42). On serait tenté de suivre son exemple lorsque l'on considère sa situation en tant que poète, et de se demander : où est-il donc ? dedans ? dehors ? Et tout d'abord, faut-il le ranger parmi les écrivains de Suisse romande ? Il se disait, en 1966, en porte-à-faux par rapport à son pays natal : « J'étais né en Suisse romande et j'avais étudié à l'Université de Genève. J'étais donc ce qu'on nomme un Suisse français, comme les deux mots l'indiquent déjà : un moyen terme, un être intermédiaire dans une situation pas toujours confortable [...]. On peut cependant toujours essayer de faire de cette nécessité vertu² ». Ou bien faut-il, parce qu'il habite en France depuis 1946, et qu'il contribue grandement à la vitalité de la poésie actuelle, le considérer seulement comme l'un des grands poètes français ?

Il est bien vrai que cet inconfort premier, ou ce malconfort, Jaccottet a su le transformer en vertu à force de réflexion et de maturation. Ce n'est pas qu'il se soit forgé une auréole de marginal : elle ne lui siérait nullement. Mais, modestement, à partir de cette situation de « moyen terme », d'« être intermédiaire », il remplit, grâce notamment à ses chroniques de poésie, un rôle de médiateur et de passeur en deux cultures. Bien plus, s'il est étranger aux mouvements et aux passions qui ont agité ou agitent en-

1. Philippe Jaccottet, *La Semaison*, Gallimard, 1984, p. 42. Plus loin, une note commence par ces deux mêmes mots, à propos du rapport entre la création artistique et le réel (S, p. 151). Nous utiliserons les abréviations suivantes : S (*La Semaison*, Gallimard, 1984), EM (*L'Entretien des Muses*, Gallimard, 1968), TS (*Une Transaction secrète*, Gallimard, 1987), EPJ (*Écrits pour papier journal*, Gallimard, 1994), NS (*La Nouvelle Semaison*, Gallimard, 1996), PFA (*Paysages avec figures absentes*, Gallimard, 1978).

2. Cité par Manfred Gsteiger, *La Nouvelle Littérature romande*, Vevey, Bertil Galland, 1974, p. 122.

core les milieux littéraires et intellectuels français, le choix qu'il a fait de se tenir à l'écart et au-dessus des chapelles ou des clans lui permet, tout en restant toujours en quête de profondeur, d'être plus qu'un autre réceptif à la diversité de la poésie contemporaine, à la richesse de sa matière, et d'échapper aux complaisances à l'égard de certaines de ses faiblesses.

C'est là sans doute une des raisons de la singulière pertinence de ses chroniques de poésie, qui témoignent par ailleurs de cette position intermédiaire. En effet *L'Entretien des Muses* (1968), *Une Transaction secrète* (1987), et les *Écrits pour papier journal* (1994)³ ont été publiés par les éditions Gallimard, mais les textes avaient fait l'objet d'une parution soit dans *La Nouvelle Revue Française*, soit, pour bon nombre d'entre eux, dans la *Gazette de Lausanne*, dont Jaccottet a été un collaborateur assidu. Il signale dans l'Avertissement de *L'Entretien des Muses* cette double origine, en ajoutant que ses chroniques de poésie « concernent des œuvres de poètes français ou suisses-français » (EM 7), parmi lesquels Gustave Roud, auquel il a consacré un essai paru dans la collection des « Poètes d'aujourd'hui ».

Dans cet ouvrage, afin de préciser la situation de Gustave Roud, il procède, selon l'usage, par la négative, en soulignant une spécificité par rapport à la littérature française : Roud, écrit-il, se relie, par son attachement au sol natal, au « mouvement des *Cahiers vandois* qui a donné, dès 1914, à la littérature suisse romande des perspectives si différentes de celles que le surréalisme allait ouvrir en France⁴ ». Plus loin, il ajoute que, « parmi les poètes contemporains, il semble que Roud (resté totalement étranger, comme beaucoup de Suisses romands, au surréalisme, sinon aux fulgurantes promesses de Breton), n'ait adhéré à personne après Claudel⁵ ». Il cultive quant à lui la même indépendance.

C'est précisément cette liberté d'esprit d'un grand poète qui nous intéresse ici, et en particulier le regard attentif qu'il pose sur l'œuvre de Breton, ainsi que ses réticences à l'égard du surréalisme en général, réticences, ainsi qu'il le souligne lui-même, assez communes dans son pays natal. Dans le numéro de *Mélysine* consacré à l'Europe surréaliste, on ne trouve aucune étude concernant la Suisse romande ; Fernand Drijkoningen se demande pour quelles raisons la Hollande s'est montrée « une terre ingrate » à l'égard du surréalisme⁶ : notre propos n'est pas de poser de sem-

3. Jean-Pierre Vidal, qui a réuni les *Écrits pour papier journal* (Chroniques 1951-1970), signale dans la préface que Jaccottet a donné 350 articles à la *Nouvelle Revue de Lausanne* jusqu'en 1970.

4. Philippe Jaccottet, *Gustave Roud, Poètes d'aujourd'hui*, Seghers, 1968, p. 30.

5. *Ibid.*, p. 64.

6. *Mélysine*, numéro XIV, *L'Europe surréaliste, L'Âge d'homme*, 1994, pp.241-250.

blables questions concernant la Suisse romande. Les différents auteurs d'histoire de la littérature de ce pays mentionnent cette non-réceptivité sans s'y appesantir, en mettant en lumière l'importance de l'héritage du romantisme germanique – dont Philippe Jaccottet se nourrit, en tant que traducteur et en tant que poète – ainsi que l'isolement d'un Werner Renfer⁷ (qui, s'il a été lecteur de Breton, nous semble au demeurant avoir été influencé bien davantage par Apollinaire et par Max Jacob).

Il serait d'ailleurs particulièrement difficile, sinon déplacé, de tenter de désigner, de France, les causes de ce phénomène, au risque d'être soupçonné de verser dans les stéréotypes. Aussi nous contenterons-nous de citer Vahé Godel, né à Genève, auteur d'un essai intitulé *Poètes à Genève et au-delà*, qui écrit dans la préface de sa présentation de la poésie française en Suisse (laquelle s'arrête à Gustave Roud et ne contient donc aucun texte de Jaccottet) :

Le Surréalisme n'a guère touché la Suisse romande. Dans ce pays rigoriste, demeuré à l'abri des catachysmes de l'Histoire, dominé par le goût de la mesure et le respect des convenances, la parole, l'usage de la parole, ont été jugulés par les traditions bibliques et intellectuelle⁸.

Le point de vue de Vahé Godel se fonde en premier lieu sur une représentation de la Suisse dont certains propos de Jaccottet ne sont pas si éloignés : lorsque, dans un article intitulé : « Un siècle de poésie romande », il cherche à « reprendre de la distance », afin de situer sa « province poétique », il met en évidence « une impression de fermeture », à la fois géographique, politique et spirituelle, ajoutant que « c'est une situation aussi contraire que possible à la poésie⁹ ». En revanche, il est profondément hostile à une conception de la poésie comme inséparable de la transgression, conception dont témoignent ces remarques de Vahé Godel : « La Suisse romande était bien, par essence, incompatible avec l'esprit de transgression qui anime toute expérience artistique, non moins qu'avec cette volupté verbale, cet amour de la parole, dont la poésie, où que ce soit, ne saurait se

7. Tel est le cas dans *l'Histoire de la littérature en Suisse romande*, tome II, sous la direction de Roger Francillon, Payot, Lausanne, 1997.

8. Vahé Godel, *La Poésie française en Suisse, Poésie 1*, 1973, p. 10. Il convient par ailleurs de rappeler que les premières grandes études d'ensemble qui ont mis en évidence l'apport du surréalisme à la libération de l'imagination poétique ont pour auteur des critiques éminents originaires de Suisse romande comme Marcel Raymond, dans son *De Baudelaire au surréalisme* (1933), et Albert Béguin, et qu'ils ont fait preuve de beaucoup plus d'ouverture à l'égard du surréalisme que bien des critiques universitaires français.

9. Article paru dans la *Nouvelle Revue de Lausanne*, repris dans *Écrits pour papier journal*, *op. cit.*, p. 275.

passer¹⁰ ». Ce double rapport, considéré ici comme nécessaire, entre transgression et poésie, et par ailleurs « volupté verbale » et poésie, est précisément un des axes essentiels des réflexions de Philippe Jaccottet.

C'est ainsi que, lors d'un entretien d'octobre 1992, il développe l'opposition pour lui fondamentale entre « la poésie de révolte, de subversion et la poésie et les poètes qui acceptent, tant soit peu, les règles, non seulement de la prosodie, mais celles, également, d'une certaine forme de vie » (qu'il définit plus loin comme « une vie mesurée, qui a accepté les règles de la condition humaine »). Et, pour exemple de poésie de la révolte, il cite le surréalisme, auquel, ajoute-t-il, « je me sens depuis longtemps étranger ; non pas aux livres-manifestes de Breton qui me touchent beaucoup, comme *L'Amour fou* ou *Nadja*, mais à la poésie surréaliste¹¹ ». Nous retrouverons souvent chez lui cette dissociation entre l'œuvre de Breton et la poésie surréaliste. À vrai dire, les développements concernant le surréalisme sont peu nombreux, épars notamment dans *La Semaïson* et *la Nouvelle Semaïson*, ainsi que dans les chroniques de poésie. Un chapitre de *L'Entretien des Muses* est consacré à Éluard, et une étude plus substantielle à André Breton : celle-ci constitue à nos yeux un des plus beaux textes écrits sur la poésie de Breton, et aussi l'un des plus originaux.

Dans la dernière page de cette étude, intitulée : « Un discours à crête de flammes¹² », il reproche au mouvement dont Breton a toujours été « l'animateur véritable » (mettant ainsi en cause de façon indirecte sa responsabilité), d'avoir « ouvert les portes de la poésie à des hordes piteuses de faux barbares, celles de la liberté à des hommes qui n'en étaient pas toujours dignes » ; tout en précisant que Breton était « à la hauteur de ce rêve contagieux » (EM 80). On serait tenté de reprendre une expression de ce dernier, et de « réclamer des noms ». Mais précisément, si personne n'est ici nommé, c'est que personne ne mérite de l'être ; on constate que l'indignation mène l'auteur à hausser le ton jusqu'à une éloquence qui ne lui est pas habituelle et que l'on croirait inspirée par les mânes de Breton, dont Jaccottet partage l'exigence éthique.

10. *Ibid.*, p. 8. L'auteur ne généralise-t-il pas à partir de la conception qu'il se fait de la poésie, conception qui correspondait d'ailleurs à une tendance dominante à l'époque ? Jean-Marie Le Sidaner écrit, en commentant le « Lion d'or », l'un des récits d'*Obscures besognes*, de Vahé Godel (L'Aire, 1979) : « Il faut tuer le mot-mort. Le dépecer. Mais ne pas en rester là. Ne pas recommencer à proprement parler. Mais déplacer le centre » in J.-M. Le Sidaner, *Vahé Godel*, Éd. Universitaires de Fribourg, 1981, p. 25.

11. In « Rencontre avec Philippe Jaccottet », *L'Œil de la lettre*, 1992, p. 4.

12. Ce texte de 1966 rend compte de l'édition de *Clair de terre* en Poésie/Gallimard.

Il est donc de ceux qui distinguent la poésie bretonienne et « les dégâts du surréalisme¹³ », pour reprendre l'expression de Marc Eigeldinger lors d'un colloque sur *L'Imagination créatrice* au cours duquel des poètes comme Pierre Emmanuel et Jean Follain mirent en cause le déferlement des images libérées par le surréalisme au détriment de la musique et du « corps vivant de la poésie¹⁴ ». Jaccottet a quant à lui mis au cœur de sa poétique ce principe de vigilance : « Méfie-toi des images ; méfie-toi des fleurs¹⁵ », ce qui ne l'empêche pas d'être sensible à la puissance des images insolites qu'il rencontre par exemple en s'exerçant à traduire Mandelstam¹⁶ : « elles surprennent, réveillent, mais leur pouvoir dure. Rien à voir avec l'imagerie surréaliste. Une présence forte du réel » (S 245). Le terme d'« imagerie » semble bien, sous sa plume et dans ce contexte, désigner des images sans profondeur, sans épaisseur, sans ancrage dans le réel, et donc particulièrement volatiles.

Mais sa critique va plus loin puisqu'elle concerne la force de l'image et la durée de son action. La griserie des images en liberté et peut-être un certain mythe de l'illumination ont conduit Aragon, Éluard et Breton à privilégier l'éblouissement de l'instant, de ce qui, comme l'écrit Breton dans « Signe ascendant », « part soudain en fusée », fusée qui illumine et « retombe vite ». C'est dans cette perspective temporelle (et spatiale) qu'il convient de lire la chronique que Jaccottet consacre à l'œuvre d'Éluard, œuvre qui, précise-t-il, « n'est pas de celles qui [l']ont nourri » (EM 71). S'il reconnaît en elle une « pure et subtile ébriété » (EM 68), une « poésie magique entre toutes », sa magie est celle de « ballons de couleur », de « bulles effervescentes » (EM 67) et opère en l'absence d'enracinement « dans le concret, dans le particulier » (EM 68). Jaccottet souhaite-t-il que le poète se préoccupe du « petit détail vrai » cher aux naturalistes qui en attendaient un effet de réel ? Son propos est tout au contraire de scruter les réalités infimes pour y discerner les signes de l'invisible. Il ne s'agit donc pas pour lui d'exclure les images, mais de s'appuyer sur elles dans une marche lente et incertaine, en tout point opposée à la « course interminable » (EM 70) d'Éluard. Comme il l'écrit dans *Paysages avec figures absentes* : « Et me voilà tâtonnant à nouveau, accueillant les images pour les écarter ensuite, cher-

13. In *L'Imagination créatrice*, À La Baconnière, 1971, p. 178.

14. *Ibid.*, Cette expression de Pierre Emmanuel est reprise par Jean Follain qui s'en prend quant à lui à l'abus de l'image par comparaison (p. 180).

15. In *À travers un verger*, Fata Morgana, 1975, p. 17.

16. Jacques Legrand, dans un article sur « Jaccottet traducteur de Rilke » remarque que Jaccottet traducteur « a respecté l'insolite » et propose des « formulations hardies qui ne banalisent pas le texte » (in *La Poésie de Philippe Jaccottet*, Champion, 1986, p. 21).

chant à dépouiller le signe de tout ce qui ne lui serait pas rigoureusement intérieur ; mais craignant aussi qu'une fois dépouillé de la sorte, il ne se tranche que mieux dans son secret» (PFA 61).

Trouver le secret du signe : tel est l'enjeu, qui explique la sévérité de Jaccottet à l'égard d'une forme d'hermétisme surréaliste. Il distingue dans *Une Transaction secrète* une obscurité féconde, comme celle de Rilke dans les *Élégies de Duino*, et « la volonté de bafouer la raison, comme c'est le cas dans le surréalisme » où « l'image est censée atteindre en nous des régions plus profondes que celles où accède l'intelligence pure ». Mais le poète surréaliste court le risque, « pour une merveille suscitée par l'abandon à quelque dictée mystérieuse, d'encombrer son poème de mille extravagances si subjectives que lui seul en soit touché ; sans parler de la tentation des faux délires » (TS 221). Il ne s'agit pas de défendre les droits de la rationalité, un certain respect des convenances, et de mettre en berne le drapeau de l'imagination brandi par Breton dans le premier *Manifeste*. La contestation de Jaccottet s'explique principalement par son exigence de *justesse*, que satisfait – en général – la poésie de Breton.

C'est qu'il relève chez celui-ci, par-delà des excès d'éloquence qui lui sont insupportables, un autre type de discours, « une sorte de *discours d'images* librement jaillies de la fièvre passionnelle (poétique, amoureuse ou révolutionnaire) » (EM 77). De là le sentiment d'une adéquation totale entre un tel jaillissement d'images, non répressible et non réprimé, et la passion qui les engendre. De surcroît, le charme de ce « discours d'images » opère grâce à un principe d'organisation ou d'ordre, qui ne relève point du rationnel : « Libres, certes, les images de Breton le resteront jusqu'à la fin ; mais, somme toute, il aura rapidement renoncé aux ruptures provocantes qui ont conduit tant de poètes de moindre envergure à sombrer dans l'incohérence » (EM 77). Et il est vrai que les poèmes dont il cite des extraits démontrent la continuité interne de bien des poèmes de Breton, qu'il s'agisse de « cet admirable poème précieux et brûlant qu'est *Sur la route qui monte et descend* » (EM 77), de *La Mort rose*, de *Vigilance*, dont il souligne la cohérence onirique, ou de l'ample et solennelle « Ode à Charles Fourier ».

Sans doute l'éducation et la formation de Jaccottet le rendent-elles étranger aussi bien au « lyrisme du discontinu » que refusait son maître Gustave Roud¹⁷ qu'à une esthétique de la surprise léguée par Apollinaire à la poésie française. Il déteste la provocation, comme il déteste les paillet-

17. Philippe Jaccottet, *Gustave Roud, op. cit.*, p. 64.

tes, la facilité et l'inflation verbale¹⁸. L'excès peut engendrer un flottement, un désajustement, dont témoignent à ses yeux certaines œuvres de Michel Leiris, sur lequel il revient à plusieurs reprises, comme s'il s'agissait là d'un abcès de fixation. Nous lisons dans *La Semaïson*, à propos de *Fibrilles* : « En bon disciple de Breton, dont il a gardé nombre d'inflexions, il situe la poésie dans la zone *off limits*, c'est-à-dire, d'une certaine manière, *bors la loi*. Mais est-ce exactement sa place ? » (S 114).

On est amené à se demander ce qui est en cause dans cette interrogation sur la place de la poésie. Jaccottet revient sur *Fibrilles* dans *Une Transaction secrète*, en reprenant à peu près le même questionnement à propos de la zone interdite « où se produisent ces flamboiements, ces éclairs, ces convulsions et ces excès auxquels le surréalisme a lié une fois pour toutes sa conception de la poésie et de la vie » : cet espace intérieur, Leiris a tenté de le rendre présent par l'écriture poétique, tout en cherchant à changer le monde. En vain : conciliation impraticable aux yeux de Jaccottet qui se demande si ce n'était pas « une erreur de vouloir situer à tout prix la poésie, et du même coup la vraie vie, *bors des limites*, dans le délire, l'excès, la révolte et la rupture à tout prix » (TS 310).

Mais est-il juste de rattacher avec autant de force Leiris au surréalisme pour dénoncer les erreurs de ce mouvement en même temps que les siennes ? Leiris est dans *Fibrilles* bien davantage qu'un bon disciple de Breton. Est-il juste encore de donner du surréalisme cette image qui le réduit définitivement à son aspect convulsif ? Et surtout, que recouvre exactement l'identification entre la poésie et la « vraie vie », dont on sait qu'elle est absente depuis Rimbaud ? On peut être tenté de soupçonner un arrière-plan idéologique dans cette forme de dénonciation de la révolte, qui n'est pas exempte d'ambiguïté puisqu'elle concerne, par un effet de surimpression des substantifs juxtaposés dans le texte que nous venons de citer, la dimension politique et sociale en même temps qu'esthétique. Il est vrai que Jaccottet est un modéré, étranger aux luttes politiques et à la volonté de transformation du monde qui ont tant préoccupé les surréalistes. Sa position de retrait s'explique en partie par ce qu'il nomme un « scepticisme triste » : il se prend à rêver, sans trop l'espérer, d'« un socialisme qui ne fût pas matérialiste, scientifique », mais reconnaît « la part de l'inconnu » (S 159) et ne réduirait pas l'individu à un numéro : point de vue humaniste

18. C'est pourquoi Henri Meschonnic nous paraît très injuste lorsqu'il prend l'exemple d'un poème du recueil de Jaccottet *Pensées sous les nuages* pour démontrer « la facilité du nommer comme erreur pathétique : adorer le signe en croyant adorer la poésie », erreur qui sévit selon lui dans la poésie française (Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Verdier, 2001, p. 193).

d'un poète avant tout préoccupé par l'intériorité, et qui ne peut croire comme Breton, Aragon, Éluard, à une poésie qui *agisse* (EM 76). Le cas de Leiris avouant son écartèlement et son échec (et seul cet aveu suscite selon Jaccottet l'adhésion du lecteur) lui paraît exemplaire de l'écartèlement des écrivains français entre surréalisme et communisme : ainsi qu'il l'écrit en 1966 dans la *Nouvelle Revue de Lausanne*, il y a là de quoi se poser des questions sur « la validité des quelques grandes idées dont sa génération s'est nourrie. L'abîme entre beauté et vérité, poésie et morale, ne serait-il pas moins large, par exemple, si l'on cessait de considérer la poésie comme une rupture des limites ? » (EPJ 247).

Sur les rapports entre poésie et rupture des limites, Jaccottet a bien souvent médité, en se reliant à une autre tradition littéraire, qui n'est pas celle de la rupture idéologique et politique, mais d'un refus des limites qu'il a connu de l'intérieur, en quelque sorte, dans sa longue fréquentation de l'œuvre d'Hölderlin, dont il est un remarquable traducteur, il s'interroge à la fin de *Paysages avec Figures absentes* sur l'itinéraire qui conduisit celui-ci à la folie. La contradiction qu'il ne cesse quant à lui d'assumer pour la dépasser dans l'écriture est de donner place à l'illimité à l'intérieur des limites. Son activité critique, lorsqu'il traite de littérature, de peinture ou de musique, consiste à explorer les multiples tentatives des artistes pour résoudre ou du moins rendre présente cette contradiction.

« Mesure fertile » (S 106) : à partir de Michaux, l'auteur de *La Semailson* médite sur la nécessité et les bienfaits des bornes. C'est à cette aune qu'il va mesurer aussi les œuvres surréalistes. Il est caractéristique qu'en introduisant son étude sur Éluard, intitulée « La règle lumineuse », il écrive : « Aux deux extrémités du spectre de la poésie d'Éluard se trouvent deux marges d'ombre où je n'entre pas : l'une où la doctrine surréaliste, l'autre où la doctrine communiste parlent plus haut que lui » (EM 67). De la même façon il indique les « deux pôles de l'expression poétique chez Breton, l'automatisme plus ou moins total et le discours », avant d'ajouter : « Les plus beaux poèmes de Breton échappent à ces deux excès » (EM 76-77). À travers la diversité des auteurs abordés dans *L'Entretien des Muses*, la préoccupation constante de Jaccottet est de déceler ce qui dans l'œuvre est « le plus pur », « le plus juste », « la pointe fine », « le centre », en laissant de côté, comme il le fait à propos d'Éluard, ce qui constitue les extrêmes. On serait tenté de faire un rapprochement avec « le centre vital interne » défini par Léo Spitzer¹⁹, mais il s'agit davantage pour Spitzer de retrouver par la démarche critique le noyau matriciel de l'œuvre, alors que le centre

19. Léo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, 1970, p. 60.

dont parle Jaccottet est en avant de l'œuvre : poète, Jaccottet « cherche le chemin du centre » (PFA 47) ; critique, il accompagne et devance en quelque sorte la quête de l'auteur. Ainsi en va-t-il pour ce bilan de l'œuvre d'Éluard : « La poésie d'Éluard devait rester étrangère à la profonde satisfaction du centre où tout se met en ordre et se condense, de l'enceinte qui n'est pas exclusion parce qu'elle embrasse tout » (EM 70).

Dans les « remarques » placées à la fin des chroniques de *L'Entretien des Muses*, dont la rédaction s'est étendue sur une dizaine d'années, il en vient à s'interroger sur l'emploi du mot « centre » dont il a saisi, à la relecture, qu'il lui servait bien souvent de critère pour apprécier la force ou la valeur d'une œuvre : « La poésie [...] est au plus près d'elle-même dans la mise en rapport des contraires fondamentaux : dehors et dedans, haut et bas, lumière et obscurité, illimité et limite. Tout poète est au plus pur de lui-même dans sa façon singulière de les saisir » (EM 304). Après avoir rappelé quelques exemples de poètes modernes chez qui il a pu déceler une telle approche, de Claudel à Guillevic en passant par Michaux, il poursuit :

Ce centre est donc le lieu profond, le point mystérieux (explicitement visé par Breton) où se produit la rencontre, pour nous capitale, de ces grands adversaires qui n'ont jamais cessé d'habiter nos mythologies ; rencontre qui prend, selon les poètes, la forme de l'échange, de l'accord par lent apprivoisement ou brusque fusion, de la sublimation, du renversement impensable, parfois aussi d'un équilibre plus ou moins prolongé.
(EM 304)

Voilà donc Breton accaparé par le centre. Il serait trop facile de parler de récupération. La tension vers le point suprême a bien joué en effet chez Breton cette fonction de lieu virtuel où les contraires seraient susceptibles de se rencontrer, et, si l'on devine qu'il est concerné par le processus de « fusion », de « renversement impensable » dont parle l'auteur, échange et lent apprivoisement ne font-ils pas également partie des attitudes spectrales du guetteur qu'est Breton ? Philippe Jaccottet, dans *Éléments d'un songe*, texte écrit en marge de l'œuvre de Musil, tente de cerner la nature de cette « mesure sans laquelle le poème ne se formerait pas » :

Cet ordre semble échapper au temps mais ne pas se figer, comme une première rencontre qui ménagerait éternellement la surprise, l'émerveillement de la première rencontre ; une unité qui ne serait pas

l'abolition des richesses du multiple, mais leur concentration en un point [...] ²⁰.

Or, lorsqu'il parle de la merveille chez Breton, sa phrase s'éclaire de cette même lumière, et retrouve le même enthousiasme et le même souffle : « Cette femme qui passe, où va-t-elle ? » Que de fois Breton aura posé cette question ! La merveille est toujours cette passante inconnue, la merveille, c'est le *possible* dont l'annonciateur est le vent, qui attire et qui réveille » (EM 79). Il commente en ces termes la célèbre fin des *Vases communicants*, où « une femme idéale » va « faire chanter les fontaines du jour » : « Il me semble que nous voilà bien loin de la provocation. C'est l'éveil, c'est la fraîcheur du monde nouveau » (EM 79). Il reconnaît donc la présence d'une *mesure* fertile dans la poésie de Breton lorsque, sans souci de l'effet à produire, le texte s'ouvre pour faire entrer l'infini dans le fini.

Ainsi s'effectue dans la réflexion critique de Jaccottet une sorte d'opération de « dégagement » de l'œuvre de Breton, lue et admirée à condition de mettre entre parenthèses sa dimension surréaliste.

Paradoxalement, c'est peut-être par sa démesure que Jaccottet se laisse surtout attirer, sans être toutefois gagné par elle : « Même s'il paraît plus nécessaire aujourd'hui de dessiner de nouvelles limites que de s'épuiser à en rompre sans cesse d'autres, il a été de ceux dont la démesure est féconde et sans doute nécessaire. L'oubli de l'illimité est aussi une mort » (EM 80) : tels sont les derniers mots de son étude sur Breton. En effet, quoi que pense Jaccottet du besoin actuel de nouvelles limites et de leur nature, il lui arrive assez souvent de s'affliger de l'« aplatissement des âmes ». Pour lui, Breton se situe comme les Romantiques allemands (EM 79) parmi ceux qui ont eu le courage de « tout risquer ». Or il n'est pas de « poésie sans hauteur » (S 23), et c'est pourquoi sans doute il reconnaît que la démesure bretonienne fut nécessaire. Reste à savoir dans quel domaine.

Jaccottet est fort conscient d'un risque qu'il encourt quant à lui à force de prudence, de modestie. Dans *La Nouvelle Saison*, il relève, avec une lucidité qui semble accrue par l'âge : « Il y a une analogie entre mon lointain refus du surréalisme et celui de la mystique. L'emportait le désir d'éclairer une voie médiane. Il se peut que ç'ait été un rêve trop paresseux » (NS 27) : deux refus qui concernent ici, à ce qu'il nous semble, la quête d'absolu ontologique et existentiel. Mais jusqu'où va Jaccottet dans

20. Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961, p. 144. Il cherche également « un ordre qui respire » (*ibid.*, p. 143).

cette sorte d'examen de conscience sur le choix de la voie médiane et son refus du surréalisme ?

Si l'on veut aller jusqu'au bout de sa démarche pour déterminer le noyau central de l'exigence de Breton, est-il légitime de lire la poésie de celui-ci en faisant abstraction de son inscription dans la révolte collective ? Cette constante volonté de rupture a conduit Breton par exemple dans *Martinique charmeuse de serpents* à se pencher en compagnie de Césaire sur le bord du gouffre d'Absalon comme « sur la matérialisation du creuset où s'élaborent les images poétiques quand elles sont de force à secouer les mondes ». La « mission » qu'il s'est assignée, et qu'il a assignée au surréalisme, « de rompre violemment avec les modes de penser et de sentir », de « lever les tabous », mission dont il ajoute qu'elle lui est apparue « sous sa forme imprescriptible²¹ », éclaire toute son œuvre et en fait un « long discours à crête de flammes » selon la magnifique métaphore de Jaccottet. Mais comment contempler ces flammes en fermant les yeux sur le foyer ?

Le travail de décantation opéré par le temps a l'inconvénient de durcir l'image du surréalisme en la simplifiant. Nous avons constaté que Jaccottet se réfère, pour la refuser, à une « doctrine surréaliste » (EM 67), là où il s'agit d'un mouvement effervescent. Georges-Emmanuel Clancier montre fort bien, dans un chapitre de *Dans l'aventure du langage*, que le surréalisme doit être considéré comme un faisceau de forces « refoulées par l'ordre rationnel et traditionnel », existant de façon dispersée depuis des siècles, et dont le surréalisme a eu le mérite de « se saisir vigoureusement sur un mode collectif » pour les concentrer en un moment donné de l'histoire²². S'il est contestable de lire la poésie bretonienne en traçant autour d'elle des limites pour l'isoler, comme Philippe Jaccottet a tendance à le faire, c'est que cette concentration de forces s'est maintenue chez Breton à l'état pur, et qu'il a tenté toute sa vie de se tenir au centre du faisceau.

UNIVERSITÉ DE METZ

21. André Breton, *Martinique charmeuse de serpents*, 1948, Pauvert, 1972, p. 100.

22. Georges-Emmanuel Clancier, *Dans l'aventure du langage*, PUF, 1987, p. 83.

BRION GYSIN OU LE PEINTRE RATÉ

Jean-Paul GAVARD-PERRET

*L'art est ce qui se passe dans le système nerveux de l'homme
(W. S. Burroughs)*

Dans ce qu'il définissait en 1976 comme son « immense peep-show », Brion Gysin, « a cassé la peinture avant de casser les phrases et nous a mis dans l'obligation d'un autre regard et d'une autre lecture en des dédales infinis en un pandémonium pictural, un théâtre¹ ». En cela, pour cet autodidacte, la peinture surréaliste aura été un puissant stimulus. À l'inverse et paradoxalement – du moins en apparence – il ne trouvera aucun intérêt à la poésie surréaliste pas plus qu'aux écrits théoriques de Breton. Cependant dans les années trente puis lors de la période de la Seconde Guerre Mondiale, Gysin va encore baigner dans cette mer où pourtant – Breton en tête – on le priva souvent de baignade. Mais le peintre américain n'en avait cure, sa générosité d'une part et son peu de goût pour les psychodrames des arrière-salles des cafés surréalistes parisiens d'autre part, l'éloignèrent le plus souvent de toute velléité polémique ou revanchardes.

Faisant abstraction des « accouplements verbaux improductifs de la poésie surréaliste² », il se dirigea d'abord – avant de devenir lui-même une sorte de poète optique influencé par les recherches de Burroughs, de Wharhol mais aussi par la mythologie de la culture rock américaine – vers une peinture capable de « briser les miroirs ». Quoique, aujourd'hui encore, relativement occulté de la scène artistique par la critique et le marché, le peintre a provoqué des passages imprévus. Certes la mise en scène, la théâtralisation de sa vie – et Burroughs une fois de plus n'y est pas pour rien – n'auront pas forcément servi son œuvre où le déplacement, l'emmêlement jouent à fond, où le danger est présent et revendiqué jusqu'à la provocation car « parmi les invités de l'artiste il existe de bien étranges inconnus : nos frères, salauds et putes, jeans ouverts, prêts à se

1. John Giorno, Brian Gysin et Georges-Gérard Lemaire, « Troisième entretien », *Colloque de Tanger*, Ch. Bourgois, 1976, p. 33340.

2. *Ibid.*, p. 342.

coller comme des mouches à notre glu³ ». Gysin ne fit pas plus dans la dentelle que dans la morale. Il crachait facilement sur les murs de la caverne, sur les écrans noirs de nos savoirs et nos illusions. À l'inverse de Breton – ou même de l'auteur du *Festin Nu* – il ne se fit jamais prêcheur. Il s'est voulu « pédé » (c'est son mot) – ne serait-ce que pour choquer ceux qui dans sa jeunesse se voulaient les empêchés de tourner en rond mais qui se mirent face à lui en posture de vicaires excommunicateurs au nom d'une obéissance papale. Aussi, emboîtant le pas à Burroughs, le peintre a parfois forcé la dose jusqu'à l'obsession, mais il est passé par l'humour, jusqu'au désaveu du sexe lorsque son usage est devenu une commodité de la fiction et de la peinture. Car s'il fallait du courage pour se dire « pédé » sous « Ike », ensuite cela devint presque un jeu, un pur badinage que le créateur a évité sauf lorsqu'il voulait encore choquer. C'est pourquoi il sera allé non là où on aurait voulu qu'il restât mais où il avait envie d'aller. C'est pourquoi aussi son œuvre picturale demeure largement occultée comme s'il y avait en peinture comme ailleurs des vengeances froides.

C'est en effet pour beaucoup un fait acquis et ce depuis sa première tentative d'exposition avec les Surréalistes en 1933 à la galerie Charpentier : Brion Gysin est un peintre raté. Raté mais musclé. C'est pourquoi – l'anecdote est à souligner – André Breton redoutant une réaction violente de la part de l'artiste américain, demanda à Paul Éluard, exécuteur des basses œuvres, d'aller décrocher des cimaises de l'Exposition Surréaliste les toiles du peintre pour "anti-surréalisme" (un peu) et pédérastie probable (beaucoup). Gysin ne s'en est pas offusqué outre mesure, d'autant qu'il avait mis le doigt sur la nature du pape surréaliste et sur les limites d'un mouvement prétendument libérateur mais dont l'amour soi-disant fou se limita à des tours et détours de passe-passe échangistes et feutrés entre les membres et leurs femmes (ou apparentées) du groupe, même si certains eussent bien voulu entamer un pas au-delà. Ainsi « l'amour-fou » n'eut de fou que le nom : au mieux un jeu d'alcôve, au pire une mascarade.

Celui qui, pourtant, avait cru trouver dans le surréalisme un lieu « libérateur » dans lequel « l'inconscient comme jeu du signifiant » et l'énergie pouvaient créer en l'être un espace « pour la vie » et des espaces picturaux « qui ne semblaient pas pouvoir trouver de place dans la peinture⁴ », n'en voulut pas aux surréalistes. Il s'amusa plutôt de leurs jeux dérisoires (préférés à l'Étonnement, à l'écriture de l'espace) et il les accueillit amicalement lors de leur exil américain pendant la Seconde Guerre Mondiale en ignorant leurs querelles de clans et leur prévention à

3. William Burroughs, *Entretiens, The Paris Review, 1*, Éditions Mazarine, 1986, p. 65.

4. Brion Gysin, *Dreammachine One, in Samplers*, revue XLR8R, n° 43, août 2000, San Francisco, p. 61.

Mondiale en ignorant leurs querelles de clans et leur prévention à son égard. Il est vrai qu'à cette époque l'artiste américain avait mieux à faire que disséquer les cadavres exquis surréalistes. D'une certaine manière il avait déjà digéré l'acquis pour lui essentiel du mouvement : la possibilité de perforation de la pensée, le vidage de l'image pour créer une autre image. (Notons au passage qu'il reconnut cette capacité à créer des trous et des passages dans l'image comme pur reflet à bien peu de peintres surréalistes : seuls Dalí et Leonora Carrington seront sauvés, ou presque, du naufrage). Mais, autodidacte depuis toujours, dans les années quarante le créateur s'intéressait – à une époque pourtant peu encline, et c'est un euphémisme, outre-atlantique – à la « japonisation », à la calligraphie japonaise, à cette écriture qui remplit autrement la page que notre écriture et qui allait bouleverser son approche de la peinture.

À travers la calligraphie Gysin perçut la limite de la peinture occidentale – surréaliste comprise. Il ne s'agissait là pour lui et par le cadre choisi finalement que d'une page d'un livre pendue au mur et qui se « lit » comme se lisent les pages d'un manuscrit. Par ailleurs il comprit que l'exploitation de la perspective ne fut qu'une solution parmi une multitude d'autres solutions. Il n'empêche que, à travers elle, le sort de la peinture occidentale fut scellé pour près de cinq siècles. Apparemment, on semblait, par le cadrage et la perspective, avoir fait le tour de la peinture, que ce tour était fixé en un cercle vicié et que la peinture surréaliste ne fit, en sa « frilosité », et selon le peintre américain, que corroborer cette esthétique.

Certes Gysin n'est pas le premier à avoir contesté cette convention de l'art occidental – Malevitch, les cubistes, entre autres, étaient déjà passés par-là. Mais, là où les peintres surréalistes les plus reconnus furent relativement passésistes, Gysin allait chercher des solutions inédites, d'autres manières de désenclaver l'art pictural. D'ailleurs, à côté de la calligraphie japonaise, l'approche quelques années plus tard de la peinture islamique et de l'écriture coranique devint à son tour décisive : c'en était fini pour lui de cette horizontale qui coupe toujours en deux la toile, qui oblige aussi à un certain type de regard (statique et de face) :

Je me suis rendu compte que je coupais toujours l'espace pictural dans le sens de la longueur. J'ai donc cherché d'autres solutions. On prend un de mes paysages du Sahara, on le retourne sur un côté, on obtient un Barnett Newman. On renverse de la même manière un Barnett Newman, et

on a un petit Sahara avec son ciel et sa terre. Cela me semblait un tout petit jeu et j'ai voulu aller plus loin dans la manipulation de l'espace⁵.

D'où, bientôt, chez lui, sans masque excentrique, sans dogmatisme simpliste, mais à travers diverses expériences optiques, l'apparition de ces *Dreamachines*, de ces grilles visuelles virtuellement calligraphiques, et dans lesquelles, au fil du temps, l'artiste allait adjoindre des photographies entières ou fragmentées (équivalent optique aux cut-in de Burroughs) dans des perspectives qui s'éloignent radicalement tant en la forme qu'en l'esprit des photomontages surréalistes. Entre « l'abstraction » de la peinture et l'instantané photographique, Gysin allait donner une nouvelle valeur à l'espace-temps pictural. Il allait aussi tenter de contrecarrer cette obstination de l'esprit à vouloir penser en dimensions et espaces clairement segmentés. Loin de tout « gel » de la peinture (équivalent pour lui du fameux « gel de la pensée » d'Artaud), il allait ainsi aller vers un ailleurs pictural que jamais aucun surréaliste ne comprit vraiment (comme le souligne justement Georges-Gérard Lemaire⁶).

En effet, si importantes que soient les *dreamachines*, elles demeurent cependant comme des éléments mineurs lorsqu'on tente l'histoire ou l'archéologie de la peinture au XX^e siècle. C'est sans doute que ces machines ne se prêtent pas à la manipulation et qu'elles ne possèdent pas comme but premier ce qu'on pourrait appeler une qualité esthétique muséable, stockable et commerciale mais qu'elles ne se résument pas non plus à un simple « coup » dans cette « mouvance Duchamp » qui fait souvent maintenant de la peinture et depuis près de 80 ans un « entertainment ». Pour Gysin en effet la peinture est une chose fragile, qui n'est pas faite pour durer, elle se situe dans l'action, le geste. Mais elle ne peut se limiter à un simple happening, à un simple spectacle qui dure le temps de son montage et qui n'a de valeur que par la philosophie (lorsque philosophie il y a...) qui génère cet acte ponctuel. Et c'est là où pour l'artiste le bât blesse. Si les problématiques qu'il souleva sont on ne peut plus dans l'air du temps et de tous les combats postmodernes, sa pratique de la « déceptivité » ne peut s'enserrer dans aucune école, aucune Action Painting. Après le flirt de jeunesse, le temps d'un printemps, avec le surréalisme français, l'artiste demeura rebelle à toute mouvance, à ton credo esthétique. Cependant, il ne considère pas son œuvre comme la simple valorisation du geste qui la crée car il estime que la peinture demeure

5. Brion Gysin, "*horizontalité/verticalité*", entretien avec G-G Lemaire, *Colloque de Tanger, W.S. Burroughs, B. Gysin*, Ch. Bourgeois éditeur, 1976, p. 287.

6. Georges-Gérard Lemaire, « Hupercollocation », *Colloque de Tanger*, op. cit., p. 8.

quelque chose de sérieux et qui ne s'épuise pas dans un acte dadaïste, surréaliste ou autre, n'en déplaise à cette modernité qui contre la valeur marchande d'une œuvre veut imposer la valeur iconoclaste de l'acte « gratuit » (*sic*).

Face à de telles conceptions largement relayées à l'heure actuelle par toute une critique mais aussi par des galeristes et même des maisons célèbres de ventes aux enchères (preuve que tout peut se regagner) ou face à ceux qui ont su à la manière d'un Warhol récupérer le système, l'on sait ce qu'il advient des francs-tireurs comme Gysin : ils sont effacés, caviardés au « profit » d'artistes aux œuvres douteuses, plus manipulables et plus facilement distribuées même si ce qui reste dans ce cas d'un tableau n'est que centre ou nuit de l'art. Pourtant Gysin – suite à sa fameuse et première expérience de scintillation naturelle à travers les arbres lors d'un déplacement en car dans les environs de Marseille – comprit comme une évidence que la seule et unique chose que l'on ne peut enlever à un tableau est la lumière – tout le reste en effet peut être transmué, peut disparaître. Dès lors la *dreamachine*, la machine à rêver, devint un puissant vecteur, un outil (autant qu'une œuvre) – et ce au moment où le peintre (comme Burroughs dans la littérature) se voulut plus un générateur qu'un créateur ; un générateur capable de faire reculer les limites du monde visible et plus même puisque sa machine pouvait prouver que ces limites n'existaient pas et que les dichotomies chères à Breton pouvaient tomber d'elles-mêmes.

Rappelons que la première des *dreamachines* élaborée par l'artiste avec Ian Sommerville était constituée par un cylindre ajouré qui tournait autour d'une lumière de manière à produire un clignotement stroboscopique sur les paupières fermées de spectateur. C'était là une expérience inédite : une œuvre se regardait les yeux fermés en quelque sorte. Le sujet « voyait » alors non une œuvre finie, un résultat tangible et immobile mais une série de formes, de couleurs, d'éclats surnaturels qui se déployaient sur tout le champ visuel. À travers une vision hallucinatoire des constructions géométriques très complexes, à partir d'une mosaïque multi-dimensionnelle, surgissaient de vivantes boules de feu personnalisées. Ce changement de vision et de regard est sans doute une expérience limite que beaucoup de critiques – lorsqu'ils s'y sont intéressés – n'ont considéré que comme un artefact au moment même où pourtant un déplacement avait lieu : l'œuvre n'était plus ce qui se regardait, elle devenait une affaire de rythme, de rayon et de rétines, elle devenait ce que Georges-Gérard Lemaire nomme « une prosopopée visuelle⁷ ». D'un coup, Gysin renvoyait au musée des

7. *Ibid.*, p. 9.

antiquités collages et assemblages surréalistes (entre autres) de même que ce que le peintre considérait, selon Burroughs, comme « les farces et attrapes de Clovis Trouille et Duchamp voire de Max Ernst⁸ » qui furent d'une certaines façons ses bêtes noires sur le plan de la peinture surréaliste même s'il demeura lui-même toujours discret quant au nom des peintres qu'il jugea surfaits. Cependant, un pas était franchi. Mais ce pas n'était d'une certaine manière pas le bon : peu commercialisable, il échappait à toute objectivité et tout intérêt financier, bref l'image ne pouvait être ni encadrée, ni encartée – elle se devait en conséquence d'être écartée. En effet, avec Gysin, soudain la lumière s'écrivait dans l'espace, l'art disparaissait : on était dans l'impasse pour beaucoup même si des recherches à partir d'une telle œuvre sont effectuées de nos jours – on peut citer par exemple le travail du peintre Charlette Morel-Sauphar et ses *Diastampes*. L'art échappant à l'art – tel qu'on le conçoit – l'entreprise de Gysin allait être condamnée à une perte irrémédiable puisque rien chez elle – pas même le geste – n'était récupérable. Gysin devenait donc sinon un peintre raté, un peintre à biffer des histoires de l'art en ses modernités. Et à son propos les Post-Surréalistes gardiens du temple (on pense à Alain Jouffroy par exemple) qui auraient pu voir en une telle recherche le parangon d'une œuvre sinon immanente du moins qui échappait au matérialiste honni demeurèrent muets.

Échappant à un contrôle objectif, la *dreamachine* fut donc occultée. Mais cela n'empêcha pas Gysin de persévérer dans ses voies parallèles. Accompagné de poètes (John Giorno, W.S. Burroughs entre autres) l'artiste continua à se considérer plus comme le générateur cité plus haut que comme un créateur et il étendit progressivement le champ de l'art vers des activités qui, si elles furent récupérées, ne furent pas reconnues comme celles – fort semblables pourtant dans le domaine du « happening », ou du « recup-art » (pour faire simple) – qui allaient lui succéder. Il n'en demeure pas moins que les machines désirantes ou concassantes de Gysin restent des machines à broyer les images qui nous entourent, les images " surdéterminées " afin de les dissoudre dans leur bouillon de culture et de faire sourdre d'autres images, plus primitives et personnelles. D'autant que pour l'artiste, à l'image visuelle, se mêla de plus en plus l'image sonore. De ces « bouillis de la bouillie », l'artiste a proposé des exhibitions coruscantes, mais, le plus souvent, elles furent accueillies par l'incompréhension, le rejet, le mépris, le quolibet, le rire gras et appuyé comme seule fuite ou exutoire devant ce qu'on ne pouvait saisir (cf. par

8. William Burroughs, Entretien, The Paris Review, op. cit., p. 64.

exemple le concassage visuel et sonore d'un texte de Giorno en 1996 à la Biennale du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris) et qui ne voulait pas se laisser saisir ou consommer. Utilisant les performances audiovisuelles les plus simples et les plus provocantes mais aussi toutes les ressources de la technologie et des ces objets – comme Burroughs dans le champ littéraire – Gysin n'aura donc eu cesse, via son travail, de mener à bout (mettre à mal) la technologie la plus neuve afin de la transformer en une sorte de techno-fiction, de peinture-fiction déshumanisée, expurgée de tout alibi idéologique.

Toutefois a-t-on compris le sens de son travail ? Pas sûr. Car à l'œuvre de Gysin a fait place le cas Gysin : celui d'un agitateur, d'un fauteur de troubles. C'était sans doute la manière la plus simple non seulement d'édulcorer l'œuvre qu'on ne peut pourtant limiter à de l'« agit-prop » mais de s'en débarrasser sans autre forme de procès. Pourtant, ce que Gysin a généré en manipulant, au fil du temps, radio, télévision, téléphone, vidéo trouve dans l'art actuel (vidéographique du côté plastique, techno du côté de la musique) bien des « descendances » revendiquées ou non. À titre d'exemple le groupe techno minimaliste Tarwater, ou Bernard Heidsieck du côté de la musique contemporaine (mais répétons-le ce ne sont là que deux exemples) reconnaissent tout ce qu'ils doivent à celui qui a su épuiser les stéréotypes de manière plurielle et anarchique. Certes, il est bien plus facile de cracher sur Gysin que de se frotter à ses multiples apports. Et l'on peut regretter de l'avoir vu rejeté et si mal compris par les surréalistes – mais si Breton avait su de l'américain faire « table rase », certains au sujet du Pape et de son excommunication, plus méchants que Gysin et en grossissant sans doute leur pensée ont parlé d'une forme d'« extermination⁹ ». Ce peintre reste pourtant un de ceux qui a le mieux assimilé l'esprit du mouvement, il est en outre celui qui a le plus rejeté ce que Chirico nommait « la littérature » de la peinture¹⁰. Il est vrai aussi que parfois – suivant en cela son ami Burroughs – Gysin lui-même s'est prêté à ce jeu de gladiateur voué, par ses provocations, à l'autodestruction de ses pairs et à la vindicte sinon populaire du moins de la critique (en particulier européenne). Mais le générateur des *Dreamachines* n'y voyait-il pas aussi une nécessaire stratégie exemplaire de déconstruction ? Déconstruction de l'image de l'artiste lui-même qui venait s'ajouter à celle que son entreprise avait organisée, traversant les écoles et tendances, les croisant sur sa route sans jamais s'y arrêter, s'y reconnaître, s'y reloger.

9. Bernard Lamarche-Vadel entretien avec l'auteur, 11 mai 1996.

10. Marcel Jean, *Histoire de la Peinture Surréaliste*, Éditions du Seuil, 1959, p. 8.

Ainsi, et d'une certaine façon, de l'œuvre de Gysin il ne reste rien, le peintre est donc un peintre raté. Mais ce rien est un tout : il engage à une ouverture de l'image, il pousse à en déchirer les voiles par de multiples accrocs, c'est sans doute pourquoi à son corps défendant et à celui de ses détracteurs, il demeure un des plus grands peintres surréalistes par l'esprit même de son travail voire de sa vie. Sachant que l'image résiste, il fallait à Gysin multiplier les coups (à tous les sens du terme) afin de l'épuiser – mais pour qu'elle nous parle encore, qu'elle nous parle autrement. Il fallait aussi faire que ce qui est étranger de nous en elle soit débarrassé au profit de l'intime, de notre intimité, de nos monstres et de notre « part maudite ». Peu de Surréalistes mieux que lui ont réussi ce pari.

*UNIVERSITÉ DE SAVOIE
(CENTRE ÉTUDE RECHERCHE
IMAGINAIRE & CRÉATION)*

UNICA ZÜRNER ET LES ANAGRAMMES DU CORPS

Jean-Claude MARCEAU

À travers deux écrits autobiographiques d'Unica Zürner, *L'Homme-Jasmin* et *Sombre printemps*, nous nous proposons d'examiner comment cette artiste schizophrène qui fut la compagne de Hans Bellmer, créateur de la célèbre *Poupée* et auteur d'une *Petite anatomie de l'image*, utilise les ressources de l'écriture et de la création poétique pour se retisser un corps. Unica a su écrire sur sa maladie et pas seulement la décrire, mais ses textes conjuguent à l'esthétique de la création littéraire le poids de leur valeur autothérapeutique, lequel excède tout artifice, comme le souligne la traductrice Ruth Henry, qui fut aussi son amie :

Se pourrait-il qu'un procédé littéraire (ce qui n'est pas d'habitude son intention première) ait pu déclencher ici ce que les médecins, les psychiatres et les analystes cherchent à obtenir en vain : un soulagement de l'âme ? Unica Zürner ne cultivait point à dessein le « climat » de la folie et de l'hallucination pour mieux cueillir le beau fruit poétique : elle l'obtenait, ce fruit au goût amer, sans effort, dès l'instant où elle décidait d'exprimer les souffrances (et les joies) insensées de sa maladie¹.

Par son écriture, Unica nous initie à cette *Connaissance par les gouffres*, pour reprendre le titre d'un recueil de poèmes de son ami Henri Michaux, où l'âme humaine menace de se perdre. Ses textes acquièrent une très grande valeur suggestive pour autant que, d'une manière exceptionnelle, « vivre » s'identifie chez elle à « dire ». Comment dès lors aborder ce travail d'écriture, si ce n'est à y voir les marques d'un sujet, selon l'indication d'Henri Michaux qui avait inscrit ce poème sur un cahier de feuilles blanches offert à Unica lors d'une de ses nombreuses hospitalisations :

*Cahiers de blanches étendues intouchées
Lac où les désespérés, mieux que les autres*

1. Ruth Henry, « Rencontre avec Unica », in Unica Zürner, *Sombre printemps*, traduit de l'allemand par R. Henry et R. Valençay, postface de R. Henry, Bellefond, 1985, pp. 106-107 (par la suite abrégé en SP suivi du n° de page).

*Peuvent nager en silence
S'étendre à l'écart et revivre...²*

L'œuvre écrite et graphique d'Unica Zürn s'est élaborée en étroite osmose avec celle de Hans Bellmer et ne peut être dissociée de cette dernière. L'une et l'autre se trouvent ponctuées de multiples anagrammes, pratique singulière dont il importe d'élucider la fonction au sein de ce couple d'artistes. Nous nous aiderons pour cela de deux précieuses indications de Jacques Lacan figurant dans *Télévision* lorsqu'il écrit, d'une part qu'« une femme ne rencontre L'homme que dans la psychose³ », et d'autre part que « si l'homme veut La femme, il ne l'atteint qu'à échouer dans le champ de la perversion⁴ ».

LE VÉCU ÉROTIQUE DE L'ENFANCE

« Erotische Kindheiterlebnisse » – le vécu érotique de l'enfance : voici comment Unica qualifie ses impressions d'enfance retranscrites dans *Sombre printemps*, où elle apprend à connaître le monde des adultes et s'initie à la sexualité horrifiante et fascinante, puis à l'amour fou.

Le récit débute par la description d'un homme séduisant aux allures de Prince charmant : son propre père. Unica trouve d'emblée en lui ce premier objet d'amour qui va marquer sa vie affective d'une empreinte indélébile :

Son père est le premier homme dont elle fait la connaissance. Une voix profonde, des sourcils en broussaille, bien dessinés au-dessus d'yeux noirs et rieurs. Une moustache qui la pique quand il l'embrasse. Un parfum de cigarette, de cuir et d'eau de Cologne. Ses bottines craquent, sa voix est sombre et chaude. Sa tendresse est à la fois violente et comique. Il s'amuse avec la petite chose couchée dans le berceau. Elle l'aime depuis le premier jour. La première impression qu'il lui a faite est profonde et inoubliable. Elle le préfère aux femmes qui l'entourent habituellement. Son parfum, ses mains longues et musclées, sa voix grave ! (SP 11-12)

Le père occupe ici vis-à-vis de l'enfant la position ordinairement dévolue à la mère. C'est en effet l'absence du père qui est évoquée comme source de frustration majeure : « Elle remarque avec une douloureuse surprise qu'il n'est presque jamais à la maison. Elle se languit de lui ». Ainsi

2. Cit. in J.-F. Rabain, « Les anagrammes d'Unica Zürn », *Obliques*, n° 14-15, La femme surréaliste, 1978, p. 264.

3. Jacques Lacan, *Télévision*, Seuil, 1974, p. 63.

4. *Id.*, *Ibid.*, p. 60.

ses premières noces d'enfance ne sont autres que ses épousailles avec le père : « De retour après une longue absence, il lui fait un baisemain comme à une vraie dame. Elle se sent infiniment attirée par lui. Il amène à la maison ses amis qui l'appellent « Princesse » ». (SP 12)

L'homme figure pour elle cette matrice primordiale qui la préserve de tous les dangers car elle lui décerne des attributs de puissance qui ne sont point ceux d'un homme ordinaire mais qui tiennent davantage, nous semble-t-il, à cette omnipotence que Freud attribue à cette figure d'exception, le père de la horde primitive qui échappe à la castration :

Ils [ses amis] la lancent en l'air et elle, pleinement confiante dans tout ce qui vient de l'homme, se sent rattrapée à la dernière seconde, juste avant la terrible chute. L'homme, à ses yeux, se change en un grand magicien, un être qui peut tout accomplir, même les choses les plus invraisemblables. (SP 12-13)

En cas de danger, l'enfant trouve littéralement refuge dans le giron paternel.

C'est dans cette sorte de relation en miroir entre le père et la fille que naît chez Unica un questionnement relatif à la différence des sexes : « Donc il y a des hommes et des femmes ». L'image de la fenêtre, soulignons-le, se trouve ici associée par Unica au mystère d'une telle différence qu'il lui importe de percer :

Quand elle est couchée dans sa chambre pour dormir elle regarde la fenêtre. Par sa forme, la croisée lui fait penser à l'homme et à la femme : la ligne verticale est l'homme, l'horizontale la femme. Le point de croisement des deux lignes représente un mystère. (Elle ignore tout de l'amour). (SP 14)

Confrontée au réel de la différence anatomique des sexes, Unica conçoit tout d'abord celle-ci sur le mode de la complémentarité :

Ce qui se cache dans le pantalon elle l'apprend en observant son frère. Ce qu'elle voit entre ses jambes quand il se déshabille la fait songer à une clef, et elle-même porte la serrure dans son giron. (SP 14-15)

Elle poursuit alors son investigation dans la bibliothèque paternelle à la recherche d'images de nus : « Une longue période commence, placée sous le signe de l'anatomie masculine. Fascination totale. » (SP 15)

La question ne cesse pas de la tourmenter :

Elle réfléchit pour trouver elle aussi la partie qui lui manque. Tous les objets longs et durs qu'elle trouve dans sa chambre, elle les prend dans

son lit et les glisse entre ses jambes : des ciseaux brillants et froids, une règle, un peigne, le manche d'une brosse. (SP 17)

La fenêtre, soulignons le encore, est ce lieu où vient s'inscrire la problématique de la dualité homme-femme : « Le regard tourné vers la croisée, elle cherche un complément masculin ».

C'est aussi pour elle la découverte de la masturbation : « Elle a connu la jouissance pour la première fois dans son sommeil et, depuis, elle a acquis la faculté de reproduire cette sensation chaque fois qu'elle le désire » (SP 17-18). Mais Unica évoque parfois également une jouissance d'une autre nature, qui n'est pas localisée à la sphère génitale, comme lorsqu'elle décrit ce jeu d'enfant :

Parfois les trois enfants sont pris de joie à se sentir échapper à la pesanteur. Avec une témérité folle, ils sautent du mur le plus haut et, tels des chats, ils atterrissent en douceur sur les mains et sur les pieds. Ils dansent, ils tournent sur eux-mêmes, toujours plus vite jusqu'à être pris de vertige et tomber. (SP 22)

Dans ce témoignage initiatique, qui séduit les lecteurs au point d'inspirer à Catherine Binet un long métrage intitulé *Les jeux de la Comtesse Dolingen de Gratz*, Unica évoque notamment cet épisode où elle tombe amoureuse du maître nageur et où ce banal amour d'enfance se mue pour elle en un point de certitude inébranlable sur ce rapport de complémentarité indispensable et dès lors mortifère entre les sexes :

Cet été là, elle apprend à nager. Après chaque leçon, elle admire le maître nageur quand il prend son bain et plonge du tremplin haut de dix mètres. Il vole, les bras écartés, pareil à un oiseau dans l'espace et glisse dans l'eau avec des mouvements souples et élégants. (SP 67-68)

Unica ne cesse d'écouter la voix du maître nageur, de l'observer, de s'enivrer du visage de cet homme qui ne la voit pas, ne la connaît pas, mais à qui elle voue bientôt un amour profond et secret.

C'est alors que surgit véritablement pour elle la révélation : « À présent elle sait enfin pourquoi elle vit : parce qu'elle devait « le » rencontrer » (SP 71). Transie par la gravité d'un tel sentiment jusqu'alors jamais éprouvé, elle se met alors à trembler, les yeux embués de larmes. « Qui pourrait supporter l'amour sans en mourir ? » (SP 72). Elle se sent emportée dans une profonde tempête, dans un tourbillon déchaîné. La conviction s'impose à elle avec une certitude inébranlable :

Oui, elle en est sûre maintenant : elle est venue au monde parce qu'elle devait « le » rencontrer. Et avec cette rencontre, sa souffrance commence, profonde comme un abîme. (SP 72)

C'est tout d'abord sous forme d'un regard que l'Homme, cet autre, lui apparaît. L'énigme du non-rapport sexuel vient là encore s'inscrire dans l'ouverture de la fenêtre :

Cette nuit, il plane tel un fantôme autour de sa maison, jusqu'à hauteur de la fenêtre par laquelle il regarde dans la chambre. Longuement, tranquillement, avec un profond sérieux, il dirige ses yeux vers elle. (SP 73)

L'amour qu'elle éprouve pour lui est de l'ordre de l'insupportable : « Elle se sent envahie par une telle richesse que c'est à peine si elle peut la supporter » (SP 74). Lorsque sa mère lui interdit de retourner à la piscine, la pensée de ne plus le revoir lui pèse et elle sombre dans un profond désespoir :

Elle regarde par la fenêtre et pense à sa mort prochaine. Elle a décidé de se jeter par la fenêtre... Combien sont-ils dans ce monde, debout devant leur fenêtre qui projettent de se jeter en bas ? (SP 93-96)

Ce à quoi elle aspire, c'est à un amour absolu. Dédaignant l'homme normal, ses caresses et ses paroles qui lui semblent sans charme, Unica évoque la cristallisation dont cet Homme-Jasmin est cause dans sa pensée.

Elle l'aurait plutôt qualifié d'« extraordinaire » ; de « très extraordinaire », sinon il n'eût pas été possible qu'elle tombât gravement malade pour avoir cristallisé sa pensée sur lui pendant des années.

Ce n'est pas l'amour mais bien plutôt la jouissance qui marque une telle cristallisation : « Elle ne croit même pas que cela ait quelque chose à voir avec l'« amour ». Ce serait plutôt la frayeur profonde et inguérissable qu'elle a éprouvée lors de sa rencontre avec lui » (HJ 66). Cette frayeur n'est pas sans évoquer les relations d'agressivité destructrice et le morcellement corporel caractéristiques du stade du miroir.

L'EMPRISE DU MIROIR

Unica n'a point accès à ce désir, dont elle impute l'interdiction à ses médecins :

5. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une maladie mentale*, traduit par R. Henry et R. Valençay, préface d'A. Pieyre de Mandiargues, Gallimard, 1991, p. 65 (par la suite abrégé en HJ suivi de la page).

Tout désir est interdit, lui dit le Docteur Mortimer, médecin de cette maison. Le désir abîme la santé, je vous l'interdis. Vous êtes très malade, car quelqu'un a enlevé à coups de feu les deux cœurs de vos yeux. Pas étonnant que vous soyez contrainte désormais de regarder toujours en direction de la gauche, celle où se trouve votre assassin. (HJ 17)

« L'aigle blanc et l'ennemi mortel : l'Homme-Blanc » (HJ 193), HB, c'est l'assassin qui lui a dérobé le cœur de ses yeux, qui s'est emparé de son regard, ce « tourneur d'yeux », pour reprendre l'expression bien connue d'une malade de Victor Tausk. Pour Unica, ses yeux, son regard, sont devenus le jouet de l'Autre, d'où ce sentiment d'être hypnotisée qui affleure maintes fois dans son récit :

Si donc elle s'est elle-même sentie hypnotisée – à distance – par le fameux Homme-Jasmin ou par son double réel et vivant, cela ne signifie-t-il pas qu'elle est folle depuis quelque temps déjà ? (HJ 52-53)

À son médecin, elle explique encore volontiers qu'« un merveilleux magnétiseur doué d'une extraordinaire puissance de volonté l'hypnotise partout où elle va » (HJ 58). L'emprise de l'Autre s'étend jusqu'au sentiment de dépossession du corps propre, comme lorsqu'elle évoque ces « grandes formes pareilles à des ailes » qui « planent vers elle, s'ouvrent et se ferment », ces êtres auxquels il manque les yeux, qui montrent « leur intention manifeste et angoissante de l'encercler », d'où il « émane quelque chose de désagrégeant et de destructeur », ces « ailes immatérielles qui traversent dans leur vol son corps comme si elle-même était devenue incorporelle » (HJ 28-29). Unica affirme d'ailleurs « croire par expérience personnelle à la possibilité pour un corps d'en habiter un autre, d'une manière « éthérée » » (HJ 69).

Ce corps qui n'est plus qu'une enveloppe n'est pas sans rappeler le « liegen-lassen » chez Schreber⁶, ou la « pelure » de Joyce, lorsqu'elle écrit :

Elle s'est libérée du dernier fardeau. Elle n'a plus rien. Elle fait le compte de tout ce qu'elle porte : 1 un manteau, 2 une jupe, 3 un corsage, 4 un slip, 5 un soutien-gorge, 6 une chaussure gauche, 7 une chaussure droite et 8 son propre corps. (HJ 131)

C'est pourquoi Unica n'a de cesse dans ses « Lettres imaginaires » de se retisser un corps. Il s'agit là pour elle, dans l'échange de correspondance

6. Voir : Président Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, traduit de l'allemand par Paul Duquenne et Nicole Sels, Ed. du Seuil, 1975, Le champ freudien.

entre une « Dame » et un « Monsieur », entre Elle et Lui, d'élaborer ce huis clos de l'amour qui les unit :

Demain désespérément je commencerai à aménager la pièce dans laquelle, désormais, nous devons vivre ensemble pour ne plus la quitter. Dois-je construire des meurtrières, me procurer des canons ? Tout notre travail doit consister à fortifier notre forteresse. Nous excluons tout ce qui n'a pas de rapport avec nous. « Être à deux, à huis clos ».

La Dame écrit encore à ce Monsieur :

Je ne crois pas du tout à votre désir d'être avec moi. Cependant, j'ai un secret : lorsque vous travailliez à m'anéantir en vous et à m'éliminer de vous, vous avez trouvé bon de dormir, étendu, toute une nuit à l'intérieur de mon corps, pendant que, moi aussi, je dormais. Je dirais que ce fut votre réconciliation avec moi. Ce qui m'a fait du bien c'est le manque de lubricité dans votre effort d'anéantissement. (Ibid., 81)

Et le Monsieur répond à cette Dame :

Quand on nous aura poussés l'un vers l'autre, que ferons-nous ? Nous ne cesserons pas de nous regarder, que nous puissions nous voir ou non. Si vous voulez, pour redire ce que vous avez dit, je suis le « chevalier pur » devant vous, même si, pardonnez-moi cette faiblesse, pour quelques heures de la nuit, je me suis reposé en vous d'une rude besogne que j'avais effectuée pour la première fois de ma vie. Je sais que vous m'avez donné du courage pour vivre. Sans devenir votre meurtrier, c'est vous qui m'avez guéri. Les moments d'excitation, en pensant à vous, deviennent plus rares et vont cesser. (Ibid., 84)

Comment ne pas voir dans cette correspondance imaginaire une tentative de maîtriser par l'écriture les effets destructeurs de ce huis clos amoureux, de cerner ce « secret d'un nom » (HJ 146) qu'Unica avait livré à un médecin la nuit de son internement à la Préfecture de Police, mais qu'elle n'évoque ici que par ces initiales : HB ?

LES ANAGRAMMES DU CORPS

Dans toute son œuvre graphique, Bellmer, qui fut l'illustrateur de *L'Histoire de l'œil* et de *Madame Edwarda* de Georges Bataille, ne cesse d'interroger le mystère de la femme et de lui retisser un corps. À travers ses dessins, c'est le même culte du phallus qui se déploie dans ces figures

7. Unica Zürn, « Lettres imaginaires », *Le Nouveau Commerce*, n° 49, 1981, p. 78.

imaginaires hermaphrodites et ithyphalliques destinées à conjurer la castration. Dans son *Portrait d'Unica Zürn*, Françoise Buisson souligne l'importance décisive de cette rencontre d'Unica Zürn avec Hans Bellmer, cette autre figure de *L'Homme-Jasmin* :

Elle demeure en Sa présence. Il est l'Unique qui coupe le monde en deux mais elle est dans l'Un. Il est la Distance du plus lointain de l'être, mais il est le proche absolu, étant le vieux fond archaïque de l'âme. Elle est dans la séparation de lui, mais il l'enveloppe dans l'ouvert du jardin éternel. Il est l'amour mais, sans elle qui le profère en langue, sans elle qui l'a épousé : il est le centre du vide. Il est l'Un et elle est en lui celle qui se nomme Unica⁸.

Bellmer établit une étroite analogie entre le corps et le rêve :

Le corps, comme le fait le rêve, peut capricieusement déplacer le centre de gravité de ses images. Inspiré par un curieux esprit de contradiction, il superpose à quelques-unes ce qu'il a enlevé aux autres, l'image de la jambe par exemple sur celle du bras, celle du sexe sur l'aisselle, pour en faire des « condensations », des « preuves d'analogies », des « ambiguïtés », des « jeux de mots », d'étranges « calculs de probabilités anatomiques »⁹.

Cette anatomie fantastique se trouve explicitée dans sa *Petite anatomie de l'image* dont le texte, tout comme chez Unica, se trouve ponctué de multiples anagrammes.

Ce travail sur les anagrammes, qui tisse un lien entre les œuvres respectives de ces deux artistes, souligne le rôle de la lettre, cette unité élémentaire du corps comme de la phrase, dans le traitement possible de la jouissance. Pour Bellmer,

le corps est comparable à une phrase qui nous inviterait à « la » désarticuler pour que se recomposent à travers une série d'anagrammes sans fin ses contenus véritables¹⁰,

proposition qui répond à cette autre, symétrique, qu'il fait figurer dans une préface à *Oracles et spectacles*, un recueil d'anagrammes d'Unica :

8. F. Buisson, « Portrait d'Unica Zürn », *Le Nouveau Commerce*, n° 38, 1977.

9. Hans Bellmer, « Les jeux de la poupée illustrés de textes par Paul Éluard », *Obliques*, n° spécial Hans Bellmer, 1979, p. 83.

10. Hans Bellmer., *La Petite Anatomie de l'image*, Éric Losfeld, 1978, pp. 43-44.

la phrase est comparable à un corps qui nous inviterait à « le » désarticuler, pour que se recomposent à travers une série d'anagrammes sans fin ses contenus véritables¹¹.

Dans la Grèce antique, la pratique des anagrammes relève de l'oniromancie, autrement dit de la divination par le nom, telle que l'évoque par exemple le poète Lycophron l'Obscur. Dans la littérature française classique, Rabelais y a souvent recours comme procédé de dissimulation. Parmi les contemporains, Georges Pérec s'est engagé dans de multiples voies d'exploration des combinaisons de lettres : mots croisés, lipogrammes, palindromes, et *La vie mode d'emploi* se trouve parsemée de nombreuses allusions à Hans Bellmer et à Unica Zürn. Dans un manuel de l'« *Ou. li. po.* » il étudie les anagrammes au titre des « permutations littérales ». Le poème anagrammatique originel qui inspira le couple d'artistes est toutefois celui qui figure dans la *Petite anatomie de l'image* de Bellmer. Rédigé conjointement avec Nora Mitrani et Joë Bousquet, il est destiné à illustrer le principe mathématique de la permutation, qui articule tout à la fois la phrase et le corps. Ce poème, « Rose au cœur violet », a pour titre un hémistiche extrait d'un vers hermétique d'un des sonnets des « Chimères » de Nerval : « Artémis »

*Sainte napolitaine aux mains pleines de feu,
Rose au cœur violet, fleur de Sainte Gudule
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux ?*

Les auteurs en ont subverti le sens en lui donnant un sens hypersexuel :

ROSE AU CŒUR VIOLET¹²

*Se vouer à toi ô cruel
À toi, couleuvre rose
Ô, vouloir être cause
Couvre-toi, la rue ose
Ouvre-toi, ô la sucrée*

*

*Va où surréel côtoie
Ô, l'oiseau crève-tour
Vil os écœura toute
Cœur violé osa tuer*

*

11. Hans Bellmer, « Post-scriptum à “Oracles et spectacles” d'Unica Zürn », *Obliques*, *op. cit.*, p. 109.

12. Hans Bellmer., *La Petite Anatomie de l'image*, *op. cit.*, p. 44.

*Sœur à voile courte — écolier vous a outré
Curé, où Éros t'a violé — où l'écu osera te voir
Où verte colorée sua — cou ouvert sera loi*

*

*Ô rire sous le couteau
Roses au cœur violet.*

Comme le remarque Alain Chevrier, « Rose au cœur violet, ce n'est pas l'image classique du sexe féminin dans le langage des fleurs, mais celle de l'anus¹³ ». Le titre renvoie à l'expression érotique « faire feuille de rose » et à la coloration des muqueuses. Et « violet », couleur d'évêque, peut s'entendre aussi : « violé ». Joë Bousquet, nous rappelle-t-il, avait le projet d'écrire avec Bellmer une « Justification de la sodomie ».

Il est vrai que les auteurs font montre ici, pour le moins, d'un sens aigu de la provocation, dans le plus pur esprit surréaliste. Ce calligramme en forme de croix renversée multiplie en effet les références au symbolisme phallique et à l'onanisme, comme aux fantasmes sadomasochistes, de prostitution et de viol. Chaque ligne de ces anagrammes porte sur un thème érotique plus ou moins déguisé.

Leur composition relève de la poésie littérale, de cette nouvelle forme d'écriture automatique qui se loge au niveau des lettres, comme l'explique Bellmer :

Les anagrammes sont des mots, des phrases obtenus par une permutation des lettres, dont se compose un mot ou une phrase donnée. Il est étonnant que — depuis l'intérêt renaissant consacré aux créations verbales des aliénés, des médiums et des enfants — l'on n'ait guère pensé à cette interprétation anagrammatique du marc de café des lettres de notre alphabet¹⁴.

Il souligne particulièrement la dimension de l'inconscient qui préside à leur fabrication :

L'anagramme naît, si l'on regarde de très près, d'un conflit violent, paradoxal. Elle suppose une tension maximale de la volonté imaginative et, à la fois, l'exclusion de toute intention préconçue, parce qu'elle serait stérile. Le résultat semble, d'une façon un peu insolite, être dû à

13. Hans Bellmer et Unica Zürn, *Lettres au docteur Ferdière*, Séguier, 1994, p. 126 (par la suite abrégé en *LF* suivi de la page).

14. Hans Bellmer, « Post-scriptum à "Oracles et spectacles" d'Unica Zürn », *Obliques*, *op. cit.*, p. 109.

*l'intervention d'une conscience « autre », plutôt qu'à la propre conscience.
(Ibid., p. 111)*

La pratique des anagrammes vient s'inscrire dans ces « jeux à deux », selon l'expression d'Unica, au sein du couple Hans Bellmer-Unica Zürn.

C'est à l'occasion de la traduction en allemand de sa *Petite Anatomie de l'image*, contenant ce poème anagramme de Nerval, que Bellmer évoque la fièvre qui saisit alors Unica :

Unica (qui était alors fascinée par mon vieux texte préface de « La poupée »), se montrait un peu revêche vis-à-vis de mon « Anatomie ». Pourtant, en me voyant faire mes anagrammes mystérieuses, elle commençait à m'aider un peu dans ces rébus ou puzzles à résoudre... Jusqu'au jour où elle commençait à en faire elle-même, avec une obstination et une joie fiévreuse, car, en effet, il faut une obstination et une ténacité quasi malade pour réussir. (LF 65-66)

C'est là pour Unica un moyen de retisser un corps, une tentative d'accéder à ce désir qui lui est interdit. Le désir est en effet ce qui noue l'écriture au dessin et Julien Gracq dit toute son admiration pour « l'arabesque verbale qui, sous sa guirlande d'anagrammes, s'entrelace avec une exceptionnelle congruence aux dessins de Bellmer » (LF 133).

Dans *L'Homme-Jasmin*, Unica évoque la problématique de la rencontre avec l'homme, « Lui ». Elle se pose la question : « Te rencontrerai-je un jour ? » (HJ 24). L'anagramme lui répond ainsi :

*Après trois courses dans la pluie
Fais une réplique de ton image
Quand tu est éveillée. Lui –
Le magicien ! Des anges
Tissent ton corps dans celui du dragon
Combats en chemin : – longtemps
Quand il pleuvra, je serai tienne.*

Unica lit dans les mots comme sur un support mantique, recourant à une sorte d'« anagrammancie ». De même, ses dessins automatiques, enchevêtrements de lignes d'où surgissent des visages et des yeux, sont une autre forme de mantique. Unica associe au thème de sa rencontre avec l'Homme celui de son image dans le miroir ou du tissage de son propre corps. Ici apparaît cette fonction défensive qu'assure pour elle la recherche des anagrammes, qu'elle-même mentionne d'ailleurs explicitement :

Inépuisable plaisir pour elle que celui de rechercher une phrase dans une autre phrase. La concentration et le grand silence que réclame ce travail lui donne une chance de pouvoir s'isoler complètement du monde qui l'entoure et même d'oublier cette réalité. (LF 25)

Les anagrammes ont pour elle cette fonction pacifiante dès lors qu'elle y déploie ses expériences vécues. À partir de la phrase : « La folie imaginaire » (LF 112) voici ce qu'elle écrit :

*Tes chemins mènent dans l'arrière-pays B
Il y tombe une plus aveugle. Mal –
Malheur ! Les délires sont prières. N – N – N –
Le vent souffle. S'engager dans l'imagerie
Du délire s'achève dans le chagrin
Étroite est la chimère. S'élever à peine
C'est déjà souffrir. Coup ! Qui ?
Lui ! Quand ? Jamais ! Chimère !*

*Quoi ? Rien ! H – D – S –
Misère qui commence – Debi –
Debi ? Délire agité N – N – N –
Ca ne finira jamais ?*

Non G – B – L – I – H Qui ?...

Ainsi Unica pressent-elle que ses hallucinations sont des chimères et traduisent un véritable égarement du désir, comme elle parvient à le formuler dans la dernière phrase de ses « Notes concernant la dernière crise » : « C'est seulement quand elle n'aura plus envie d'avoir des hallucinations – ces belles sensations que peut dispenser la maladie mentale – qu'elle sera prête à rester en bonne santé » (LF 151). Les anagrammes constituent chez elle, pourrions-nous dire, un travail de déchiffrement du désir en même temps qu'un travail de chiffrement de la jouissance.

LA FENÊTRE ET L'ENVOL

Abordant la question de l'interprétation dans son *Séminaire XX Encore*, Lacan avance qu'« un rêve ça se lit dans ce qui s'en dit » et qu'on ne peut dès lors aller plus loin qu'à en prendre les équivoques au sens le plus anagrammatique du mot », ajoutant tout aussitôt :

C'est à ce point du langage qu'un Saussure se posait la question de savoir si dans les vers saturniens où il trouvait les plus étranges punctuations d'écrits, c'était ou non intentionnel. C'est là où Saussure attend Freud et c'est là que se renouvelle la question du savoir¹⁵.

Pour le sujet psychotique, la production textuelle constitue un dépôt de jouissance et c'est pour cela qu'elle acquiert pour lui valeur curative. Les poèmes anagrammes d'Unica ont cette fonction d'objet, soit d'engendrer un tel dépôt mais ne parviennent point cependant chez elle à l'endiguer ou à l'enclorre. Unica ne peut dès lors que se précipiter à travers le cadre de la fenêtre pour percer ce mystère de la différence des sexes et renouer avec ses noces d'enfance, en épousant l'Homme-Blanc, l'Homme-Jasmin : « l'ennemi mortel ».

Le scénario sera dès lors conforme à ce qu'elle avait écrit dans *Sombre printemps*, attestant par là de la confusion du réel et du symbolique :

Elle sort son plus beau pyjama de l'armoire et le met. Pour la dernière fois, elle s'admire dans la glace. Elle se voit ricocher en bas, sur le sol, et imagine son beau pyjama plein de terre et de sang. (SP 97)

Reportons-nous ici pour conclure à ce superbe texte, « L'alerte écarlate », que Patrick Waldberg consacre à Unica dans *Les Demeures d'Hypnos* :

*Je suis, donc je rêve, mon nom est Unica
...Vertige, voltige, corde lisse où l'on hisse le pavillon de l'espoir
parmi le volettement des chauves-souris de la peur. Nul chapiteau si-
non les dômes jumeaux de deux prunelles somnambuliques. Nul au-
tre filet que la résille tressée des minutes et des heures
...Je suis cette flèche immobile et qui vole et tombe, tombe, jusqu'au
cruel éveil. Pâle hiver, biver dur et limpide, quand me saisisras-tu
pour me figer dans ton gel ?
...Combien de temps encore ces buissons d'yeux sous ma fenêtre, et
la dentelle de mes journées, et la terreur de mes greniers ?
...Unica est mon nom et ma propriété. C'est l'envol. Le temps est à
la neige. Le ciel tremble. Il n'y a pas d'ailleurs¹⁶.*

15. Jacques Lacan, *Séminaire XX Encore*, Seuil, 1975, p. 88.

16. P. Waldberg, « L'alerte écarlate », *Les Demeures d'Hypnos*, La Différence, 1976, p. 357.

JULIEN GRACQ. L'IMPOSSIBLE FÉMININ

Olivier PENOT-LACASSAGNE

« C'est moins un personnage qu'une tentation continue. »
André Breton

Les *Prolegomènes à un troisième manifeste surréaliste ou non* d'André Breton (1942) sont l'objet d'une réévaluation du surréalisme « sur les voies de la révolution intérieure ». Cherchant à réconcilier l'individu avec la nature, le microcosme et le macrocosme, la quête de Breton connaît un nouvel élan dont *Arcane 17*, développant un hymne à la femme en tant que figure rédemptrice d'un monde exsangue, constitue une étape déterminante.

Cette réorientation est contemporaine de l'œuvre naissante de Julien Gracq, que Breton salue comme une œuvre majeure du surréalisme « par l'esprit¹ ». Le thème de la femme y apparaît essentiel et il sera abondamment exploré jusque dans les derniers textes de Gracq. Mais s'il est en partie d'inspiration surréaliste (d'autres sources l'irriguent en effet), ce thème récurrent dessine une configuration originale. Son évolution paraît symptomatique des fluctuations de l'œuvre de Gracq. Elle en signale ou en reflète les avancées, les impasses et les ruptures, les glissements et les mutations.

Les premières figures de cet univers romanesque incarnent l'« au-delà de la présence féminine » qui, selon Gracq, caractérise la femme surréaliste et en fait « une fée² ». Initiatrice fascinante et terrifiante à la fois, femme-enfant ou d'une espèce fabuleuse, médiatrice en qui réside « toute la puissance de régénération du monde³ » ou messagère du désastre, la femme gracquienne a pour fonction principale d'enseigner à l'homme le savoir premier des choses. Fonction périlleuse parfois. Ainsi, dans *Au Château*

1. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, « Idées », 1969, p. 207.

2. Julien Gracq, « Le Surréalisme et la littérature contemporaine », *Oeuvres Complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 1019.

3. André Breton, *Arcane 17*, Le Livre de poche, « Biblio Essais », 1989, p. 52 (1^{ère} édition, 1947).

d'Argol la venue de Heide bouleverse l'économie du masculin⁴. Par son éclat « surnaturel » et sa présence « à peine terrestre », par sa beauté et sa différence mystérieuses, elle représente pour le héros gracquien une abondance et une puissance de vie qui l'appellent obscurément. Heide participe d'une réalité qui désigne l'autre de l'homme ; elle entretient en lui la conscience d'une incomplétude. Part maudite ou désirable, chemin et tentation, elle indique un devenir – une « solution » – dont il redoute néanmoins la « totale gratuité⁵ ». D'où son attirance stupéfaite, ses hésitations émerveillées et sa violence sacrilège devant le corps « abandonné et splendide » qui s'offre à lui. Comme une « nouvelle création du monde au sortir du chaos⁶ », l'accueil malaisé de ce corps suppose la reconnaissance de l'autre au-delà de soi-même. Mais la froide intellectualité d'Albert et le viol que commet Herminien traduisent l'incapacité de l'homme à consentir au mystère de sa venue.

Dans *Le Rivage des Syrtes*, le troisième roman de Julien Gracq, le sentiment de dépossession qu'Aldo ressent au contact de Vanessa le distingue des protagonistes masculins des deux récits précédents. Car s'il rappelle l'émoi et les égarements dépeints dans les textes antérieurs, ce sentiment inhabituel ouvre un horizon inconnu. Loin de résister à l'autre ou de le perdre en le profanant, Aldo consent au « subtil désenchantement » que la présence de Vanessa introduit. Disponible plus que dominateur, ouvert sans indifférence à la vitalité sensuelle et cosmique de la jeune femme, il préfigure, en pénétrant « en pleine zone interdite » (Breton), un renversement qui affectera le statut du masculin et du féminin. Mais tout en se détachant des fictions précédentes, le personnage de Vanessa demeure enchaînée, comme le fut Heide, à l'événement catastrophique dont elle est l'enivrante « floraison » (le vertige de la chute, l'attente de la guerre, et à travers la décadence d'Orsenna, la fin d'une civilisation). Dans cette dérive pourtant, où le mouvement de l'Histoire épouse celui de la rêverie, elle inaugure une relation inédite entre l'homme et le monde qui l'entourne.

Dans *Un Balcon en forêt*, l'évolution observée s'est accentuée. Nul pourrissement ne vient corrompre la jeunesse de Mona. Oscillant entre l'enfant et la femme, cette « créature naturelle » semble échapper aux flétrissures du temps, à cet « esprit-de-l'histoire » qui informe *Le Rivage des Syrtes*. « Sans le savoir », Mona est venue rompre le fil qui muselait Grange, éveill-

4. « [...] les yeux d'Albert et d'Herminien, attirés malgré eux par le foyer de cette féerie lumineuse, se croisèrent l'espace d'un éclair et se comprirent. *Il y avait quelque chose de changé* », *Au Château d'Argol*, José Corti, 1938, p. 61.

5. *Ibid.*, p. 76.

6. *Ibid.*, p. 72-73.

lant son « besoin de faire sauter une à une les amarres », avivant « le sentiment de délestage et de légèreté profonde » qui gisait en lui⁷. Marchant à ses côtés, Grange fait l'expérience troublante du présent. Mais l'intime suffisance qui l'étreint pour la première fois accroît moins son besoin de communion que son désir de solitude. L'étrange sensation de complétude qu'il ressent est exclusive : « Jamais il ne s'était senti avec lui-même dans une telle intimité⁸ ». En lui révélant cet « autre côté », ignoré, de son être, Mona s'est condamnée à disparaître, excessive soudain, inutile et hors jeu quand l'homme croit enfin « se suffire » et « porter tout avec lui ». Construction et projection d'un désir, elle est, selon un mot dont Julien Gracq aime à souligner la polysémie, un « mobile » – motif, impulsion qui pousse à agir, raison ou cause initiale d'un acte, corps en mouvement, inconstant et variable.

Par leur présence libératrice et leur insouciance à transgresser les lois humaines, les figures féminines que nous avons brièvement évoquées invitent donc les personnages masculins à « passer outre » et à s'aventurer en territoire inconnu. C'est dire le rôle déterminant qu'elles tiennent dans ces récits. Mais elles s'effacent toujours, leur savoir délivré. Plus grandes que nature mais réduites à leur seul « sillage », elles se définissent ainsi par leur « rôle d'attribut⁹ ».

Mais dans cette œuvre qui s'étend sur plus d'un demi-siècle, l'exploitation romanesque de ces thèmes n'est pas uniforme. Du *Château d'Argol* (1938) aux nouvelles de *La Presqu'île* (1970), la « tension héroïque » qui soutenait les premiers récits s'est estompée, Gracq abandonnant « la figure sacrificielle du héros au profit de personnages transparents » : « De la cosmologie à l'esthétique romanesque, le mythe se renverse et s'exténue.¹⁰ »

La déflation du personnage masculin n'est pas sans conséquence sur l'imaginaire du féminin gracquien. L'initiatrice ingénue, détenant « le secret du rythme qui unit l'esprit aux choses¹¹ », perd son pouvoir

7. Julien Gracq, *Un Bakon en forêt*, José Corti, 1958, pp. 211-212.

8. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 211.

9. Voir sur ce point les remarques de Julien Gracq sur Stavroguine, le personnage des *Possédés* de Dostoïevski, in *André Breton*, José Corti, 1948, p. 72.

10. Cet abandon se situe « au moment même où Gracq, avec une magnifique emphase, fixe en Breton l'image du "héros de notre temps", celui dont l'effort désespéré pour "bouger" et "ne pas se laisser rejoindre" nous offre un recours contre tout le machinal du monde – c'est-à-dire l'image romantique du *dernier des hommes* » (Michel Murat, *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*, Minard (La Revue des Lettres Modernes), 1994, pp. 8-9).

11. Julien Gracq, « Le Surréalisme et la littérature contemporaine », *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 1019.

d'enchantement, et c'est peu à peu la solitude masculine qui devient « la donnée majeure du récit¹² ». Cette évolution annonce-t-elle cependant, au-delà de la femme métaphore, la venue dans le texte gracquien d'une femme non métaphorique ? Sans doute ouvre-t-elle un espace critique de l'idéalisation surréaliste de l'Éternel féminin. Mais marque-t-elle un éveil de la langue à cet Autre que les premiers romans de Gracq reconduisent invariablement au silence ? Ou bien la femme n'est-elle qu'un objet littéraire – une « tentation continue » – soumis à d'innombrables variations ?

Trois figures féminines, caractérisant différents moments de l'écriture gracquienne, permettront d'apprécier l'originalité de ce cheminement. La première jouit d'un statut particulier qui dépasse le cadre du roman *Un Beau Ténébreux*, publié en 1945. À travers le personnage d'Irène, en effet, Gracq semble mettre à l'épreuve les valeurs d'initiation, de médiation, de profondeur mystérieuse, de secret, d'évanescence ou de passivité qui accompagnent ses autres personnages féminins. Mais en représentant une féminité sensuelle et maternelle, il s'expose à une altérité mystérieuse et menaçante devant laquelle il se dérobe finalement.

La seconde est l'interlocutrice de « Prose pour l'Étrangère », un texte bref contemporain du *Rivage des Syrtes* (1952). C'est ici à la langue métaphorique de Gracq que nous prêterons attention. Les métaphores, par le déplacement et la distance qu'elles impliquent, le rapport d'analogie qu'elles suggèrent et le désir d'élucidation qu'elles engendrent, nous rappellent en effet que le sujet de la langue que « nous » parlons, ontologique et métaphysique, est l'homme, et que l'Autre, la femme comme non-être et comme métaphore, lui est toujours relative.

La troisième figure évoquée est l'absente de la nouvelle « La presque-île ». Dans ce texte tardif qui paraît en 1970, Irmgard laisse entrevoir un possible féminin affranchi des rhétoriques idéalisantes et objectifiantes que l'on connaissait jusqu'alors.

La lente évolution que l'on remarque à la lecture de ces textes traduit d'abord une résistance équivoque, puis un renoncement progressif aux archétypes littéraires. Indissociable d'un questionnement du propre de l'homme, cette mutation affecte l'écriture du masculin et la relation à imaginer entre les sexes. Ce que nous désignons par le « féminin » s'éclaire alors comme un « autre » énigmatique auquel s'affronte l'écrivain quand il ne succombe pas à la tentation du lieu commun.

12. Michel Murat écrit : « C'est à travers des mutations de ce genre que Gracq constitue progressivement son propre système d'exégèse, et qu'en se détachant du Surréalisme et du christianisme dont celui-ci est l'envers (le distributeur de "pain maudit"), son œuvre en quelque sorte se laïcise », *op. cit.*, p. 9.

LE SEXE DE LA MÈRE

« Pour parler d'elles on ne saurait trouver les mots. Ce sont les Mères. » Goethe

La critique a maintes fois souligné la marginalité du personnage d'Irène. Principale antagoniste d'Allan, le héros d'*Un Beau Ténébreux*, par incompréhension ou par refus instinctif de ce qu'il représente, elle apparaît proche du vaudeville¹³. Toutefois, cette impression à laquelle on l'attache souvent masque sa singularité. Deux propositions, dont la proximité ne peut laisser indifférent, en font en effet un être unique dans l'œuvre de Julien Gracq. Irène est à la fois une épouse et une mère ; elle représente, de manière isolée et ambiguë, une féminité excessive, inquiétante, que Gracq dévalue volontiers.

Car Irène est d'abord présentée comme un être « *dépersonnalisé* par son sexe ». Sa sensualité naturelle et sauvage fait outrage à la raison et porte atteinte à ce qui définit la personne humaine. Elle en montre la face obscure, libidinale, où les forces de l'Éros affolent l'esprit et trahissent le propre du féminin. Irène incarne donc « *la femme*, avec tous les appétits, les besoins, les œillères de son sexe ». Mais comment entendre cet article défini qui prétend la désigner et la circonscrire en ne la disant qu'ainsi, « coitement logée dans sa prison de chair¹⁴ », condamnée avec étonnement par l'excessive présence de son corps et par les tressaillements de son être¹⁵ ?

L'excès qui la distingue et l'oppose aux autres personnages féminins de ce récit la rend réfractaire aux images habituelles qui les dépeignent. Face à Christel par exemple, dont la sensualité cristalline émeut l'imagination et la rêverie avant d'éveiller les sens, Irène est une « bête noble », une « nature généreuse » possédant une vitalité et une énergie aliénantes. L'empreinte trop apparente de son sexe sur son être la prive du surcroît de sens que

13. Son prénom, comme l'indique Ruth Amossy, appelle un rapprochement avec la comédie-vaudeville de Scribe, *Irène ou le magnétisme* (1847), in *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un Beau Ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1980, p. 40. On pense également au *Con d'Irène* d'Aragon, qui met en scène « la femme érotique toute-puissante dans l'exercice de sa sexualité » (Julia Kristeva, *Sens et non sens de la révolte*, Le Livre de poche, « Biblio Essais », 1999, p. 212 (1^{ère} édition, 1996).

14. Julien Gracq, *Un Beau Ténébreux*, José Corti, 1945, pp. 116 et p. 28 pour les citations.

15. « *La Femme* ne peut se dire ». « Il n'y a pas *La femme*, article défini pour désigner l'universel », écrit Lacan (cité par Michel Arrivé, *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient*, PUF, 1994, p. 211).

traduit l'élection de la femme gracquienne. Captive de sa chair, coupable d'être sensuelle sans être toutefois « embarrassée de ce corps de femme » comme le seront plus tard les protagonistes de la nouvelle « La route¹⁶ », elle refuse de succomber à la tentation contre-nature d'une mort lyrique.

Mais cette première lecture, en épousant le geste d'écriture gracquien, reste sourde à la dissonance qu'introduit un tel personnage. En s'opposant à Allan qui veut échapper à la fatalité de la mort en la métamorphosant en un acte délibéré, Irène se désolidarise de la parole dominante du héros et des paroles de femme qui la répètent et la prolongent. Elle représente ainsi, par son ignorance (elle est celle « qui ne sait pas »), par sa résistance et par sa vitalité, une démesure qui révèle un espace d'écriture moins conventionnel, soustrait au rêve, à l'ailleurs mystérieux et à la mort sublimée. En récusant le rôle d'adjuvant nécessaire à la quête héroïque du personnage masculin, l'être dépersonnalisé par son sexe échappe à l'impersonnalisation usuelle de la femme dans un ordre universel dont elle serait l'initiatrice privilégiée. Son corps ne recèle aucun savoir, aucun secret. Il n'est pas le lieu d'un apprentissage mystérieux, l'objet d'un désir de fusion cosmique¹⁷. L'êtreindre, ce n'est pas communier avec le monde, vers un au-delà de l'amante soudain décorporisée ; c'est simplement aimer un être de chair et de sang, un être qui peut enfanter. Car telle est aussi la différence qu'elle manifeste. À l'inverse des autres corps de femme qui traversent cet espace romanesque, son corps d'épouse est fertile et fécondé. Mais cette conversion de la femme aimée en future mère, exténuant l'imaginaire des signes, l'isole plus encore : chez Gracq, le dynamisme de l'amour n'est pas biologique ; l'aimée ne peut être que l'amante, jamais la mère. Loin des sublimations idéalisantes, la présence sensuelle et maternelle du corps d'Irène contraste donc fortement avec la représentation essentialiste du corps violable et inviolable de l'amante gracquienne.

Il n'y a pas de naissance d'enfant dans l'œuvre de Gracq, cette absence ayant été quelquefois interprétée comme l'expression d'un « sentiment profond de stérilité de ce monde » et de « son écroulement prochain¹⁸ ». La dépense sexuelle n'y est pas un hymne à la fécondité, l'amour spirituali-

16. Julien Gracq, « La route », in *La Presqu'île*, José Corti, 1991, p. 29.

17. « La tête appuyée sur l'épaule de Mona, il [Grange] sentait le monde venir à lui tout gorgé d'une profusion tendre » (Julien Gracq, *Un Balcon en forêt*, *op. cit.*, p. 120).

18. Yves Bridel, *Julien Gracq et le dynamisme de l'imaginaire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p. 118, note 14 : « Nous touchons ici à l'aspect probablement le plus inquiétant du monde de Gracq. [...] l'amour n'aboutit jamais à l'enfant, rarement à une ouverture vers l'autre, même s'il porte toujours en lui une certaine fécondité, ou tout au moins un certain dynamisme ».

sé n'y engendre aucun fruit. Mais la vitalité érotique et sensuelle d'Irène, que le narrateur récuse et qu'il avilit, trouble cette aventure des sens et de l'esprit. Avec elle s'ouvre le royaume des Mères, « ce lieu du repli » et du dévoilement du féminin dans sa troublante étrangeté. La découverte de « l'autre sexe » dans la femme mère bouleverse alors la représentation gracquienne de la féminité.

Dans *Un Beau Ténébreux*, l'annonce faite à l'époux de sa paternité prochaine, hors texte, manifeste pleinement l'ambiguïté de l'aventure gracquienne. Que la femme soit par nature porteuse d'une « promesse de maternité » trouble l'économie spirituelle du désir. Mais cette révélation soudaine : « Nous allons avoir un enfant...¹⁹ » qui pourrait être heureuse, n'est ici que désespérante et monstrueuse. Le désarroi qui s'empare de l'époux se découvrant père souligne la contradiction, laissée irrésolue, entre la quête par l'homme d'un sens absolu et la réalité des corps sexués. Dans cette annonce qui voudrait substituer l'Amour partagé à la Loi phallique s'ouvre un avenir qui ne saurait être l'avenir du Même. Elle impose à l'homme d'affronter sans faillir l'état bouleversant d'époux et de père. Confrontation vertigineuse à laquelle il se dérobe, comme le montre le départ précipité d'Henri et le sentiment de perte qui l'envahit brutalement. Car ce sexe qu'il possédait, devenu à son insu un ventre matriciel, l'arrache brutalement à ses repères. La « connotation abyssale du féminin, comme envers du représentable, du visible, du phallique » s'y révèle²⁰. Et c'est la « femme toute » qu'il découvre alors dans l'enfanteuse, « l'être de désir et l'être de reproduction²¹ ».

Ce face-à-face avec l'autre sexe paraît insoutenable. La fuite éperdue du personnage au hasard des routes traduit sa crainte violente et sa lâcheté devant ce qui lui échappe et qui lui est étranger. L'éloignement le protège en apparence. Mais sa fuite restaure-t-elle « le privilège métaphysique du masculin²² » ?

Henri resta quelques secondes bébété – il lui semblait qu'il se réveillât soudain d'un rêve trouble, dans une ville inconnue, désorienté [...]. Il se sentit soudain glacé, les dents claquantes. Il poussa la porte d'un bar et se laissa tomber sur la banquette, étourdi comme d'un coup de poing par les lumières violentes, la chaleur malsaine. Une femme, vieille et morne,

19. Julien Gracq, *Un Beau Ténébreux*, *op. cit.*, p. 229.

20. Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, *op. cit.*, p. 190.

21. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, « Points Essais », 1983, pp. 101-102 (1^{ère} édition, 1980).

22. Geoffrey Bennington, Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Seuil, « Les Contemporains », 1991, p. 198.

tricotait, l'air absent, derrière le comptoir vide. [...] À demi étendu sur la banquette, cette face inerte et morne le fascinait comme celle d'un juge. « Comment lui demander où je me trouve ? C'est ma perte », se répétait-il stupidement.

La femme se leva, toujours tricotant, sans quitter des yeux son ouvrage, et vint vers lui. Soudain une main glacée en une seconde se plaqua à sa peau tout entière, la table vint à lui d'un mouvement brusque – il s'évanouit.²³

Dans ce bar où il échoue finalement, Henri semble comprendre que la parole maternelle, bien que rejetée, a troublé la surface du texte. Ce qu'est le masculin vacille ; ce qu'il sera, sans plus reconduire ce qu'il a été, s'écrira désormais dans le souvenir d'un royaume entrevu mais refusé ; et ce presentiment étourdissant, qui déplace les termes de l'opposition binaire homme/femme, attende aux mythes de l'Éternel féminin et du Masculin éternel.

En ce lieu de perte, Henri tente en vain de mesurer l'étendue de sa perte, répétant les mots simples qu'une femme devenant mère a proférés. Certes, sa longue errance intérieure et sa brusque déchéance traduisent son impuissance à sortir de soi et à laisser venir l'Autre en soi. Mais son incapacité à masquer son désarroi et à se ressaisir, à reconduire ainsi le partage fondateur du masculin et du féminin, signale une évolution de la croyance gracquienne dans la parole mythique (les fables de la femme sorcière, de l'amour transparent et de la fée) ; elle annonce l'advenue d'une altérité que Gracq ne sait encore exprimer.

Ce « nous » inédit qui voulait empêcher tout retour exclusif à soi (« *Nous* allons avoir un enfant... ») dévoilait un champ d'écriture encore inexploré. Mais à peine défriché, celui-ci est abandonné sans même avoir étéensemencé. La mère est « à part », espace difficile à imaginer, énigme redoutable qui contrarie la mythologie du féminin. Reste donc, avant l'évanouissement et l'oubli de cette figure immanente de l'épouse et de la mère, l'image d'une vieille femme au ventre stérile, figure inquiétante du destin qui s'avance vers un homme perdu pour rendre un hypothétique jugement.

23. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 239.

LES SILENCES DE L'ÉTRANGÈRE

« *L'être-comme.* »
Paul Ricœur

Nombreux sont les parallèles qui peuvent être établis entre *Le Rivage des Syrtes* et « Prose pour l'Étrangère ». Les dates de composition, certains motifs et jeux d'échos, rapprochent les deux textes, mais une différence capitale les distingue cependant. La temporalité du premier, obéissant au dynamisme de la quête et à l'économie de l'attente, est tournée vers l'avenir ; celle du second, saisissant le souvenir fragile d'un être absent, cherche au contraire à inscrire le passé proche dans le présent. L'évocation fragmentaire de l'objet désiré se substitue alors à l'élan linéaire de la quête²⁴.

Ce renversement temporel n'est pas fortuit. L'écriture de la perte apparaît comme « une tentative toujours renouvelée de fixer dans le vif de la notation la figure toujours fuyante²⁵ » de la femme, les mots désignant sans le définir l'espace de sa non-présence et de sa remémoration. Fertile en métaphores et en analogies²⁶, la langue du narrateur tente de saisir en ses détours et ses décisions le souvenir discontinu de l'aimée. Source et objet de l'écriture gracquienne, cette dernière éveille le langage à une expérience qui le trouble, l'inquiète et lui résiste. La métaphore reproduit en effet la forme d'un mouvement qui « excède le champ référentiel familier où le sens s'est déjà constitué²⁷ » ; elle porte, dans « un mouvement d'irréalisation et d'idéalisation », le pressentiment d'un « champ inconnu » et elle « emporte les mots et les choses au-delà », vers cet au-delà qui recueille, audible mais presque indéchiffrable, la question inquiétante et lancinante qui hante le texte gracquien : comment rejoindre l'Absente ? comment revenir à la présence ?

Mais le tissage des métaphores renvoie aussi au silence originel de celle qui demeure hors langage, à sa démesure et à son étrangeté. Par défaut de sens propre ou par manque d'être, la jeune femme, florale, végétale ou

24. Cf. Ruth Amossy, « "Prose pour l'Étrangère" : du récit poétique au poème en prose », in *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*, pp. 133-134.

25. Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 133.

26. Voir sur ce point Michel Murat, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq. *Étude de style*, José Corti, 1983 ; Elizabeth Cardone-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Klincksieck, 1984.

27. Paul Ricœur, « Métaphore et discours philosophique » in *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, pp. 323-399.

animale, n'a qu'une existence figurée. Absente et fuyante, elle est, sans être, « l'être comme²⁸ » : « comme un bouquet de pluie fraîche », « comme une blonde meule », « comme une grève offerte » ou « comme le rêve du naufragé ». L'incertitude qu'elle inscrit dans le langage excède ce chant de présence et d'absence mêlées. Au-delà ou en deçà de l'intrigue, c'est à l'histoire de l'Autre que s'expose le narrateur gracquien. D'où la nécessité d'une prose qui ne réduirait pas au silence l'Étrangère mais qui ferait entendre sa voix ou tenterait de le faire, vigilante et méfiante envers les mots de la langue commune et ceux de la langue figurée. D'une prose se dessaisissant de la métaphore et se déployant vers un autre horizon. Une telle prose viendrait retirer au narrateur le pouvoir exorbitant de témoigner pour « qui ne parle pas²⁹ ».

Mais dans ce court poème, la métaphore, qui se voulait mouvement infini vers l'élément féminin et embrasement du souvenir, se ferme à l'Autre et devient projection de soi. Car ce chant à la première personne, « parole d'un Je qui interpelle un Tu », ne s'adresse qu'en apparence à l'Étrangère. Comme le montre le glissement du pronom personnel « tu » au pronom « elle » de la non-personne³⁰, l'amante est rejetée hors du dialogue que le locuteur a feint d'engager, la situation de communication initialement posée le renvoyant à lui-même. Tout à la fois présence dérobée, abîme du souvenir et fiction miroitante, l'Autre *est* donc Silence. « Tout se passe entre le poète et une ombre qu'on croit être celle de l'aimée, et qui n'est en fait que la sienne propre³¹. »

Le statut du narrateur de « Prose pour l'Étrangère » connaît ainsi un changement significatif. D'abord voué à la commémoration et à la perpétuation du souvenir de la femme aimée, il se découvre à la fois veilleur d'une « place vide », lieu fascinant, sans profondeur et sans au-delà, et célébrant d'une *relation* bouleversante. L'amante y est le prétexte d'une écoute et d'une reconnaissance de soi, elle manifeste l'impossibilité de faire l'expérience de l'oubli de soi. La célébration métaphorique devient alors l'indice d'une séparation essentielle du masculin et du féminin que le langage ne peut rassembler.

28. L'expression est de Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 323.

29. « Je témoignerai scandaleusement pour la joie qui ne parle pas », « Prose pour l'Étrangère », Julien Gracq, *Oeuvres complètes I, op. cit.*, p. 1038.

30. « Tu n'es pas à jamais hors d'atteinte, et parfois j'ai été bien près de toi. [...] Dans la grande pièce silencieuse où le soir montait comme la mer, interminablement, à coups légers, elle poussait contre moi son front étroit, comme une petite vague auprès de son rocher », Julien Gracq, *Oeuvres complètes I, op. cit.*, p. 1036 (nous soulignons).

31. Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 137.

Le sentiment de solitude qui étreint le narrateur accomplit ce retournement sur soi. L'appel final, aux accents héroïques persistants, laisse pressentir chez Gracq une renonciation à dire la femme.

*Souviens-toi si je t'ai perdue que je t'appelle sourdement dans le péril de mer comme la cloche des brumes, que je tiens durement et que je veille ta place vide comme ce rempart nu qui sabre les grèves et comme ces pierres salées.*³²

Les textes postérieurs confirmeront ce sentiment de solitude envahissant³³. Les personnages masculins apprendront à se mouvoir dans ce vide que l'écriture gracquienne dévoile sourdement. La femme, que Gracq renonce à figurer, y apparaît de plus en plus lointaine, devenant peu à peu « opaque à l'élément masculin³⁴ ».

SOLITUDES

« La recherche de cet impossible irréprésentable ou représentable impossible qu'est le féminin. » Julia Kristeva

La nouvelle « La presqu'île » accentue cette césure. Relatant page après page le vagabondage de Simon sur les routes et sur les chemins de Bretagne, elle permet à Julien Gracq d'approfondir l'essentielle solitude qui enveloppent ses personnages masculins et féminins.

« Sur la grande route de Bretagne, dans ce début d'après-midi sans vent et sans nuage³⁵ », l'unique protagoniste de « La presqu'île » profite du retard de sa compagne Irmgard (qui a manqué le train de 12 heures devant la conduire à Brevenay) pour revoir les lieux qui leur sont familiers. Communion fragile, oublieuse du passé. « À l'écoute du paysage », Simon se sent bientôt « inclus et presque baigné dans l'espace frais et ouvert³⁶ ». Les images d'Irmgard aux contours souvent indécis s'estompent alors

32. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 1040.

33. Voir, par exemple, le besoin de solitude de Grange : « [...] il sentait le temps le pousser par les épaules ; il pensait à ces quais de gare du premier matin où l'adieu a le goût du néant, mais où le vent du petit jour est si frais. Il n'osait lui dire que, si légère, elle encombrait encore sa vie, et qu'il avait faim maintenant d'être seul » (*in Le Balcon en forêt*, *op. cit.*, p. 165). Dans la nouvelle « La presqu'île », le quai de gare sera aussi le lieu déterminant d'une indécision.

34. Entretien avec Julien Gracq, 22 octobre 1992, cité par Christine Bergassoli, « Amour et catastrophe dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université Aix-Marseille I, 1994.

35. Julien Gracq, « La presqu'île », *in La Presqu'île*, José Corti, 1970, p. 53.

36. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 58.

jusqu'à devenir illisibles. À mesure que la campagne et les rivages bretons le possèdent, Simon ne parvient plus « à la voir³⁷ ».

Aussi, dans l'imminence de la rencontre, la représentation défaillante de l'Autre, soudain hors de portée, se prolonge-t-elle en une question récurrente laissée en suspens : « Comment rejoindre ? » Séparé d'Irmgard par une distance intérieure telle qu'il devine l'impossible jonction à venir, Simon pressent l'abîme qui les éloigne. L'étrangeté s'installe, exacerbée par ce contretemps qui devrait être sans importance mais qui pourtant les sépare définitivement.

Il essaya de penser à Irmgard, mais aucune image dans son esprit ne se formait plus ; il ne restait qu'une sensation de panique. [...] « J'ai peur – se dit-il. Non pas peur qu'elle ne soit pas là ! Peur de rejoindre³⁸. »

Comme l'était Vanessa dans *Le Rivage des Syrtes*, Irmgard est donc « aimée en absence ». Les évocations répétées de leur existence commune n'y changent rien ; reconnus et déchiffrés, « ces petits précipices intimes » sont vite enjambés : « L'instant d'après il n'y pensait plus³⁹. »

L'éveil de Simon au monde sensible accompagne cette expérience inédite. La route parcourue a dissipé l'illusion d'un chemin à suivre, où retrouver l'image de l'Autre. L'acceptation, telle quelle, du monde alentour affranchit le personnage des chimères passées. Son attente est désormais vide d'événements – attente sans fin et sans objet qui s'énonce comme un consentement à ce qui est.

« On n'attend personne – songea-t-il de nouveau. Le monde n'attend rien. Jamais rien. » Il se fit en lui une espèce de non-espoir paisible. La terre restait opaque, il n'y avait pas de chemin ouvert, pas de voie frayée pour ce qu'il attendait. [...] Soudainement repassa dans son esprit le vagabondage si mal contrôlé qui lui avait paru être tout son après-midi : la route reconnue lieue après lieue, la chambre fleurie et refermée, le lit sur lequel d'avance il s'était étendu : il n'y voyait plus qu'une conjuration désespérée ; ces empreintes marquées d'avance restaient creuses, ces signes n'étaient pas donnés, le monde restait sans promesse et sans réponse : pourquoi le monde se prêterait-il au désir ?⁴⁰

Dans le temps de la solitude paisible, du détachement et de la reconnaissance de soi, un autre rapport humain est ici ébauché, non plus liant

37. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 57.

38. Julien Gracq, *op. cit.*, pp. 166-167.

39. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 131.

40. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 170.

un moi (toujours masculin) à un Autre transcendant (toujours féminin), mais un rapport sans pouvoir où l'Autre se révèle irréductible à mon désir et se manifeste dans son altérité même et dans son dénuement. Cet autre rapport n'est plus d'essence, de connaissance, de révélation, de transparence ou de compréhension. Il unit deux êtres absolument étrangers et opaques l'un à l'autre. Mais comment dès lors écrire leur rencontre ? Comment l'imaginer ?

Les dernières lignes de cette nouvelle montrent Irmgard arrivant enfin, le soir venu, en gare de Brévenay. Simon, qui l'attendait sans plus l'attendre, l'aperçoit sur le quai. Mais cette fois c'est lui qui est en retard, et s'il hâte le pas, s'il se précipite et traverse la voie ferrée pour annuler cet infime contretemps dont il est responsable maintenant, l'émotion qu'il ressent est neutre, « un peu abstraite » et mesurée. Irmgard marche vers lui sans le voir encore, mais Simon ne peut se porter vers elle, arrêté par un dernier obstacle quand rien ne devrait plus les séparer :

« Je n'ai pas le temps », pensa-t-il. [...] Il essaya de se pencher par-dessus la barrière en s'accoudant plus haut ; il sentait son genou heurter les croisillons de métal. « Comment la rejoindre ? » pensait-il, désorienté.⁴¹

Question ouverte, qu'aucun personnage masculin ne s'est sans doute posé avant lui. Question démesurée et laissée sans réponse, tournée vers l'inconnu d'une relation à créer et à laquelle s'exposer.

*

D'une mystérieuse étrangeté, comme l'est la servante anonyme de la nouvelle « Le Roi Cophetua », la femme gracquienne n'est donc plus, dans les derniers textes de Julien Gracq, la messagère d'une aube nouvelle, la médiatrice amoureuse promettant une alliance féconde entre l'homme et le monde. Déjouant l'interprétation, elle n'est plus subordonnée aux « images toujours surprenantes de divination » du désir masculin⁴².

Renonçant à dire « la » femme, Gracq s'expose à la démesure de l'indéfinition. Survient alors « une femme », vierge d'écriture, non encore produite, non encore imaginée, et pour laquelle les mots viennent à manquer : « une femme » – « c'est-à-dire une question, une énigme pure⁴³ ».

41. Julien Gracq, *op. cit.*, p. 179.

42. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, « Folio », 1978, p. 55 (1^{ère} édition, 1937).

43. Julien Gracq, « La route », in *La Presqu'île*, *op. cit.*, p. 238.

L'objet du verbe poétique et de l'aventure spirituelle (l'Autre comme présence essentielle et éternelle, n'existant pas en propre) est désormais un être de chair « extraordinairement indistinct », réfractaire aux images qui le captureraient, au secret qui le muselait, à l'utopie qui l'évinçait. Cet être que l'homme ne peut ou ne sait rejoindre mais qui est là, près de lui, irréductiblement distant, exige une écoute et un questionnement durables. Et telle est peut-être l'originalité de Julien Gracq : s'être affranchi des rhétoriques idéalisantes et avoir consenti à la singularité de la femme. L'homme qui naît dans sa proximité doit apprendre à l'entendre et à l'écrire autrement.

UNIVERSITÉ DE REIMS

« L'ŒIL EST UNE ROTULE¹ » : LES ÉCRITS SUR L'ART DE JOË BOUSQUET

Nicolas SURLAPIERRE

Poser d'emblée comme un genre bien défini les écrits sur l'art de Joë Bousquet reviendrait à ne pas tenir compte de l'écriture fondamentalement plastique ni de la texture visuelle de l'ensemble de son œuvre. Joë Bousquet ne refuse ni l'anecdote ni le conte², il tourne simplement le dos à l'explication, aux raisonnements, au contexte. Les écrits sur les artistes, la description d'œuvres d'art dans ses fictions ou essais et ses réflexions sur l'art, comme dans sa correspondance, constituent l'ensemble de ses écrits sur l'art, et on ne peut nier ni leur place importante, ni la constance avec laquelle Joë Bousquet les dote de rôles, de fonctions. Délibérément du côté de la poésie, de la littérature, du surréalisme, ses ouvrages refusent l'Histoire, sapant un pan entier sur lequel l'histoire de l'art repose. On trouverait une explication simple dans sa blessure de mai 1918. Joë Bousquet a pourtant une conscience de l'Histoire³ : néanmoins si les événements engagent son écriture, celle-ci n'en porte pas la trace, au point que l'altération du contexte est totale. Le commentaire que Joë Bousquet fait du roman d'André Malraux *La Condition humaine* explique en partie sa réserve vis-à-vis de l'Histoire toujours susceptible d'évoquer « le pittoresque d'une action⁴ » et la subordination à un déroulement logique. S'il évoque dans une lettre à Jean Cassou⁵ la restitution comme base de son écriture mais non de son inspiration, celle-ci se passe de l'Histoire forcément im-

1. Bousquet (Joë) cite un fragment de dialogue avec l'artiste dans son texte pour l'exposition Hans Bellmer à la Galerie du Luxembourg en 1947 in *Joë Bousquet*, « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, 1972, p. 179 : « L'œil (répond Bellmer) est une rotule : le zéro du voir et du sentir, l'escarboucle de l'étendue collective et de l'ouragan viscéral. »

2. Voir la préface d'Hubert Juin, in *La Romance du seuil*, Limoges, Rougerie, 1976, p. 9 : « Ce qui hantait Joë Bousquet c'était le conte, le récit. Voilà le lieu et la formule. L'endroit où l'archer du temps pouvait accorder l'extérieur et l'intérieur ; maintenir ensemble le regard posé sur la chose et le regard de la chose vous regardant [...] »

3. S'il y fait référence c'est d'une manière laconique, la plupart du temps dans sa correspondance.

4. Bousquet (Joë), *Lettres à Jean Cassou*, Limoges, Rougerie, 1970, p. 80.

5. *Ibid.*, p. 107.

mobile et matérielle. Il se laisse parfois aller à donner quelques indications techniques, il le fait par exemple pour Max Ernst à propos de l'invention du frottage, mais de telles remarques sont plutôt rares. De sorte que la question des écrits sur l'art de Joë Bousquet revient à s'interroger sur le genre de l'écrit sur l'art, sur la méthode surréaliste qui traverse le fait pour en donner l'épaisseur ou la résonance. Dans *Un Regard l'autre*, exprimant bien le passage comme transformation et déplacement, Joë Bousquet perpétue son attachement au surréalisme qui implique une « surcritique de l'art⁶ », bien que les artistes sur lesquels il écrit n'y appartiennent pas forcément. En 1949, un an avant sa mort, Joë Bousquet publie *La Romance du seuil*, ouvrage dans lequel la séparation entre l'écrit sur l'art et le poème est abolie sinon résolue, point d'équilibre entre le dehors et le dedans. Ce recueil porte les traces de l'aboutissement d'un parcours réflexif au-dedans, et désormais un peu au-dehors du surréalisme. C'est à partir de ces années de guerre, de la fréquentation avec Hans Bellmer que le travail de Bousquet s'oriente plus vers l'élaboration d'un rite critique, vers un art de la célébration, quoique les problèmes demeurent toujours ceux du langage, de l'écriture, entre « poésie de roman⁸ » selon René Nelli et « notes critiques peu conformistes et faites plutôt pour inspirer que pour expliquer⁹ ». Ce rendez-vous différé ne peut se comprendre sans la préparation poétique du surréalisme, terreau critique apprêtant l'œil de Joë Bousquet. Sa fréquentation des œuvres est de l'ordre de l'intime. C'est très certainement autour de la notion de lien plus ou moins logique que son œuvre se forme, notamment parce que les disciplines (littérature et histoire de l'art) se constituent et s'écrivent en essayant d'interroger les influences, les modèles, les périodes sur lesquelles Joë Bousquet surenchérit : « Le jeu, mais le jeu de la créature la plus liée et pour qui tout progrès se traduit par l'invention de nouveaux liens¹⁰. » Aussi des enjeux d'écriture se jouent-ils dans les écrits de Joë Bousquet. La dialectique du dehors et du dedans prend la force d'une *idea*, c'est-à-dire d'une philosophie de l'art au sens propre et si, bien souvent, ces raisonnements manquent c'est précisément

6. Bousquet (Joë), *D'un Regard l'autre*, Verdier, 1982, p. 63 : « Il [le surréalisme] est né de l'intuition que l'art est un produit social, un aspect sournois de l'éthique des sociétés. »

7. Dans *La Romance du seuil*, Joë Bousquet intitule une de ses sections « La Rainette du noir » qui renvoie à son texte concomitant sur Dubuffet dans lequel il compare la main de Dubuffet à la rainette du noir. L'évocation poétique de *La Romance du seuil* continue ou complète d'une certaine manière l'approche de Dubuffet, « À partir de Dubuffet », in *D'un Regard l'autre 1948-1949*, *op. cit.*, p. 61-66.

8. Nelli (René), *Joë Bousquet sa vie, son œuvre*, Albin Michel, 1974, p. 56.

9. *Ibid.*, p. 53.

10. Bousquet (Joë), *Lettres à Jean Cassou*, *op. cit.*, p. 143.

parce que Joë Bousquet refuse de baser ses écrits sur la raison. L'association d'images, les anachronismes, les aphorismes, les sauts associatifs, le collage sont une façon de tourner le dos à une certaine critique d'art, à une philosophie de la science historique telle qu'avait pu la définir Hegel. Les artistes que Joë Bousquet commente échappent à l'Histoire et leurs œuvres ne trouvent pas de réelles explications dans le contexte. Ce parti pris profite à l'élaboration d'une philosophie de l'art qui, gardant le souvenir de la caverne platonicienne, de l'enchaînement au sens propre et au figuré, s'écrit comme elle se pense. Aussi l'influence d'une langue surréaliste, les délices de l'anachronisme et du mythe, l'angoisse comme esthétique articulent-ils les écrits sur l'art, autrement dit la poétique de Joë Bousquet.

LE SURRÉALISME : COLLECTIONNER UNE AUTRE LANGUE

Une des premières contributions de Joë Bousquet en tant que critique est un compte rendu de l'ouvrage d'André Breton *Le Surréalisme et la peinture*. L'article élogieux de Bousquet n'en relève avec précision aucun point et il est tout à fait révélateur que, parmi les qualités, celle qu'il salue le plus soit justement « la lutte qu'il [André Breton] a eu à soutenir contre l'inspiration¹¹ ». Cet hommage renvoie moins aux difficultés de Joë Bousquet pour en découdre avec l'inspiration, qu'à son utilisation pour rendre compte de ces images surréalistes qui, par un procédé d'auto-engendrement, en créent de nouvelles. André Breton conclut étrangement sur la partance difficile en convoquant l'image « des grands trains de lierre [...] au dessous de nous¹² », impossible de ne pas faire écho chez Bousquet à sa position couchée¹³ et à ses déplacements empêchés¹⁴. André Breton détermine l'impératif du modèle surréaliste qui se doit d'être « intérieur » ou « qui ne sera pas¹⁵ », Joë Bousquet y voit moins les images de rêves, d'hallucinations que l'autorisation d'introduire le vers libre, la déconstruc-

11. Bousquet (Joë), « Le surréalisme et la peinture », in *Les Cahiers du Sud*, textes choisis et réunis par Alain Paire, Marseille, Rivages, 1982, p. 96.

12. Breton (André), *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1928, p. 72.

13. Bousquet (Joë), *Lettres à Magritte*, Talus d'approche, 1981, p. 20 : « Je suis, pour les passants, une image du désespoir. Cette image n'est telle que dans mon imagination. Je sais, j'expérimente que les couchés n'entrent pas dans leur être par la même porte que les autres. C'est une porte où il passe plus de vent. »

14. Le 27 mai 1918 à Vailly, Joë Bousquet reçoit une balle qui lui sectionne la moelle épinière, il restera jusqu'à sa mort en 1950 la plupart du temps alité dans sa chambre.

15. Breton (André), *Le surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 15 : « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas. »

tion du déroulement logique, le *membra disjecta*. Seule une langue puisant maints aspects à la poésie surréaliste témoigne de ce passage. Sa proximité¹⁶ avec le mouvement vient à la fois de la connaissance de ses peintres (Magritte, Malkine, Masson, Ernst, Bellmer, Tanguy) et de la lecture de ses principales revues. Néanmoins sa pratique de l'« accommodement de la vue¹⁷ » qui permet de faire surgir les figures ou le sens dissimulés dans les œuvres (et pas seulement celles des surréalistes) est un aspect qu'il emprunte à Breton et qu'il adapte dans sa chambre dont il fait dès le début des années trente fermer les volets. Son mode d'accès à l'art se fait par la collection et sur le mode nocturne. Les principaux textes relatant les liens entre Joë Bousquet et l'art détaillent son rôle de collectionneur, notamment de tableaux¹⁸. Ce rapport à la collection n'est pas sans lien avec « l'atelier d'André Breton¹⁹ », assemblage anachronique des différentes rencontres avec des objets, des artistes, des formes qui prennent un sens spécifique pour André Breton, une coloration ou grain pour Bousquet en fonction de leur entourage²⁰. La constitution de sa collection induit une fréquentation particulière des œuvres influant leur commentaire. La collection ne relève pas simplement de la monstration, elle est aussi une forme d'écriture originelle de l'art, supposant des choix ou des rencontres, des justifications, attachée à l'*ekphrasis* elle est aussi matière première.

16. La proximité de Joë Bousquet avec le surréalisme est immédiate, puisque dès 1924 il compte parmi les sympathisants. Plusieurs raisons peuvent être invoquées, notamment son caractère antimilitariste, il refuse de jouer, selon ses propres mots « les anciens combattants » et de céder au lendemain de la première guerre mondiale à toutes les dérives revanchardes.

17. André Breton fait allusion à cet « accommodement de la vue » à propos de son « atelier », son bureau dans lequel il installait différents objets, des peintures. Pour trouver les rapports entre les différents objets il fallait justement s'habituer à leur organisation, en comprendre l'économie.

18. Voir le texte de Claude Bédât « Joë Bousquet et la peinture : regards » in *Joë Bousquet et l'écriture*, (actes de colloque), L'Harmattan, 2000, p. 281-298. Lamarain (Yolande), « Bousquet : amateur et critique d'art » in *Revue des Sciences Humaines*, n° 241, 1996, p. 93-103. Dubus (Pascale), « Dans le souterrain. Joë Bousquet collectionneur », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 241, 1996, p. 105-112.

19. Joë Bousquet installe (instaure) une intimité avec les œuvres de sa collection, il fait placer sa préférée ou une nouvelle acquisition au bout de son lit, le caractère charnel et transitionnel ne lui échappe pas, il y fait plusieurs fois allusion. Cette attitude n'est pas très éloignée de celle d'André Breton : « Bien souvent [...] il m'est arrivé de le voir suspendre au mur, devant mon lit, telle ou telle toile pour pouvoir éprouver sa séduction sur moi à l'épreuve du réveil. » Cité par Agnès de la Baumelle, « Le grand atelier » in *André Breton - La beauté convulsive*, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 60.

20. *Ibid.*, p. 61.

À condition de reconnaître dans cette écriture autobiographique la forme moderne de ces épitaphes si fréquentes dans les premières collections modernes et qui résumaient leur loi : l'expérience que le nom de chacun, pris dans la série des substitutions, est toujours en « mémoire de », d'avance endeuillé du vivant même de celui qui le porte, qu'il se propage comme ces images qui ornaient le mur de l'atrium romain – où l'on a cru à tort déceler la face irrécusable de l'origine, quand il s'agissait de types toujours duplicables des fonctions dans une série.²¹

Par son histoire, la collection privée est attachée à la fois à l'idée de la tombe, à l'espace de l'après-vie et à des principes d'écriture. Collectionner c'est inscrire dans des boîtes, « des niches et édicules, *sacraria*, cippes et statues votives, et jusqu'à ces *dololia*²² » non forcément pour témoigner du passé mais du secret. De ce point de vue, le discours sur l'art serait un discours de l'au-delà, de l'inspiration cryptique et spectrale, ce que Bousquet appelle du reste la « matière spectrale ». Lorsque Joë Bousquet collectionne (vend, achète, se sépare, déplace, fait accrocher), il induit déjà sa critique d'art et sa façon d'écrire sur les artistes, ses écrits sur l'art sont donc des postures, ce qui complique un peu la notion de l'intérieur (ou du dedans) en proposant de nombreuses ouvertures, des excavations poétiques. Plus intime et aux résonances psychanalytiques très affirmées, la collection répond aussi à une stratégie de séduction ou de la conquête. Julia Kristeva le dit bien dans sa tentative de définition du collectionneur dont l'« éternel donjuanisme » n'a d'égal que sa « frustration » invoquant la « dignité du célibataire ²³ : témoin du mystère et gardien ultime de ce temple où certains perdent leur temps et le retrouvent dans la transsubstantiation²⁴ ».

21. Falguière (Patricia), « La loi de la demeure », in *Passions Privées – Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, Musée d'art moderne de la Ville de 1995, p. 710.

22. *Ibid.*, p. 109.

23. Cette évocation de Julia Kristeva est d'autant plus judicieuse que Joë Bousquet connaissait les œuvres de Marcel Duchamp ainsi que l'atteste le petit compte rendu qu'il avait rédigé pour la revue *Critique* 38 et qui ne sera pas publié. Selon Joë Bousquet : « *Rose Sélavy* est l'écrit parfaitement pur et qui ne peut être ni traduit, ni commenté, le levain de l'inspiration. [...] Il faut très attentivement relever dans le livre de Marcel Duchamp la présence de phrases témoins qui sont faites pour greffer la révolution poétique sur une expérience concrète de la vie [...] » in *À Max Philippe Delatte*, Limoges, Rougerie, 1981, p. 57 et p. 58.

24. Kristeva (Julia), « Les célibataires de l'art », in *Passions Privées*, *op. cit.*, p. 77.

Dans sa correspondance avec Jean Cassou, Joë Bousquet laisse entendre son admiration pour André Breton et Paul Éluard²⁵. Il leur fait confiance « les yeux fermés » pour mener à bien ce qu'il considère comme un domaine de recherches et d'explorations. Joë Bousquet a perçu que l'écriture poétique ne peut que s'enrichir des pistes surréalistes, moins dans le domaine de l'écriture automatique, des cadavres exquis que de l'imaginaire du surréalisme, notamment par l'exploration du romantisme, de son nocturne mental, de son lien à l'alchimie. Ce n'est pas une technique (d'écriture) que Joë Bousquet cherche dans le surréalisme, mais une « chimie poétique²⁶ », qu'il explore d'autant mieux qu'elle est fondée en partie sur les circuits et les déplacements imaginaires : l'attraction de l'espace du dehors à l'intérieur. Il confie à Magritte :

Je suis resté dans le laboratoire que le surréalisme, à ses débuts, avait ouvert : je suis le garçon de ce laboratoire, installé à la place déserte des maîtres et remplaçant par ses viscères et organes extirpés un à un les instruments disparus.²⁷

Si bien qu'écrire sur l'art peut être un excellent moyen de poursuivre et de transformer en textes ces images dont il est surpris de leur concordance avec ce qu'il ressent. Or le surréalisme pouvait très bien faire appel à une critique d'art latente, comme « les chefs-d'œuvre » l'art dans l'écrit réside « dans la rencontre d'une intuition et d'un fait réel²⁸ ». Dès lors le fait que Joë Bousquet ne soit pas un arpenteur d'expositions, qu'il ne rencontre pas dans leurs ateliers les artistes, en l'occurrence les surréalistes, ne remet pas en cause l'opportunité de sa critique d'art ou de son analyse. Outre les œuvres que Joë Bousquet peut posséder, les revues sont déterminantes pour fixer son accès à l'art, les œuvres viennent à lui et leur analyse est très fortement marquée par cette fréquentation singulière, leur pénétration immobile et leur condition de vision. L'œil pour Bousquet est essentiellement synonyme du point de suspension et d'équilibre du dedans et du

25. Bousquet (Joë), *Lettres à Jean Cassou, op. cit.*, pp. 33-34 : « Joignez à cela l'action très grande que les écrits de Breton ont exercée sur moi, l'influence beaucoup plus grande encore d'Éluard. Je suis maintenant tout tremblant d'interrogations. [...] Et les yeux fermés, les oreilles bouchées, avec d'autant plus d'entrain qu'il y a au moins le risque d'un ridicule à courir, je signe comme vous l'avez peut-être vu, une des sept cartes postales qu'on a adressées à Gouraud après l'affaire Sadoul. [...] Et je me sens bien misérable aussi près de ces êtres très grands, comme Éluard, qui n'est pas plus grand que vous mais dont le désespoir, pour mieux me tenter, a ses racines dans une autre vie. »

26. Bousquet (Joë), *Lettres à Magritte, op. cit.*, p. 16.

27. *Ibid.*

28. Bousquet (Joë), *Lettres à Stéphane et à Jean*, Albin Michel, 1975, p. 126 et p. 127.

dehors puisque dans son principe d'équivalence il devient seuil et le *Seuil*, tandis que la parole permet de traverser la toile et le texte pour justement faire surgir à la surface, peut-être de l'intelligible, les images surréalistes.

« LES PHRASES-TÉMOINS » ET LA STATUE DU COMMANDEUR

La fréquentation du surréalisme correspond à une découverte de la langue qui, par la mise en place d'un système analogique complexe, venant en partie des images, se réalise dans le vent, structure de l'espace physique et du texte. Le premier roman de Bousquet s'intitule *La fiancée du vent*, et fait référence à une œuvre de Max Ernst datée de 1927, au galop d'un cheval ne reposant pas sur la terre, constitué de charpies en forme d'ailes. Le cheval est aux antipodes du *Cheval Majeur* de Duchamp-Villon car sa force motrice ne lui appartient pas, elle n'est pas machine, elle n'est pas muscle, elle est gonflée par le vent, si bien qu'au-delà le cheval devient une forme manipulable qui peut être inerte ou se déplacer. Joë Bousquet sous-entend aussi sa position d'altérité se déplaçant en fonction de l'image observée qui, la plupart du temps, finit toujours par le fixer²⁹. Or c'est exactement ce point d'équilibre que décrivent à la fois l'œuvre de Max Ernst et celle de Joë Bousquet. Dans le tableau, le point fixe c'est l'astre ou plus exactement sa stabilité à laquelle répond l'assomption déséquilibrée de tissus, de sabots et d'ailes. Assomption vitale puisqu'elle conserve (chez Bousquet comme chez Ernst) le souvenir des groupes funéraires sculptés baroques, ou plus exactement une analyse surréaliste de la peinture de la Renaissance et Baroque. L'assomption, c'est le gisant en action, le linceul qui devient voile, la locomotion retrouvée qui autorise à nouveau l'extase ou le plaisir du texte et de l'image³⁰. Cette blessure permet assurément une envolée hors de la tranchée dont elle garde les traces et les stigmates. « Mon cœur sort plein de terre du sommeil. Aurais-je emprisonné des ombres ?³¹ » Ce schème de l'élévation pour reprendre un mot de Gilbert

29. Joë Bousquet utiliserait dans sa critique d'art sa connaissance de la photographie notamment dans le fait que nombre de ses observations sont aussi issues des reproductions photographiques des revues d'art. Il fait d'une certaine manière l'expérience du *punctum* de Roland Barthes en peinture. Philippe Ortel confronte Roland Barthes et Joë Bousquet, leurs esthétiques relèvent toutes les deux du sublime, « Lumière noire – Bousquet et la photographie », in *Joë Bousquet et l'écriture, op. cit.*, p. 267-280.

30. Ces associations d'image sont fréquentes chez les surréalistes. La revue *Minotaure* dont nous savons l'intérêt que lui portait Joë Bousquet, donne justement des interprétations surréalistes de nombreux sujets que l'on retrouve dans l'œuvre de Bousquet, par exemple, l'extase, l'assomption, l'androgynie, les cavernes, les ruines mais aussi des analyses d'artistes de la Renaissance ou du Classicisme.

31. Bousquet (Joë), *Œuvres romanesques complètes*, Albin Michel, t. 1, 1979, p. 27.

Durand, comme la figure de l'envolée selon Maurice Fréchuret³², évoquent bien cette hantise de l'enfouissement caractéristique des écrivains, artistes qui ont vécu la première guerre mondiale. La présence du cercle dans cette œuvre symbolise un astre lunaire par défaut qui renvoie plus encore aux rayons, ceux des vers d'Aragon mais aussi au sens auratique de l'œuvre d'art, son éclat sombre. *La Fiancé du vent* structure une ligne de partage entre cosmos et terre, et c'est bien le rapport du regardeur et du regardé qui se joue dans la conception même de l'art chez Joë Bousquet, c'est la terre qui tourne autour des astres et non l'inverse, et par une illusion locomotrice bien connue, c'est le sujet à l'arrêt qui a l'impression de bouger, de se déplacer en premier. Ces points de fixation sont pour Joë Bousquet la seule chance de pouvoir circuler, au moins le temps de la description ou de la rédaction. Éluard le dit bien, le cosmos n'est pas une profondeur mais une surface et c'est précisément cette surface du cosmos que Joë Bousquet interroge par la langue. Dans *La Fiancée du vent*, il ne néglige pas non plus *Les Filles du feu*³³ de Nerval. La forme fragmentaire de l'écriture nervalienne mêlant des bribes de fausse fiction renvoie aussi au mode d'écriture de Joë Bousquet, collages (dépaysement pour Max Ernst) et bricolages, et c'est ce même mode d'écriture qui fait la particularité des écrits sur l'art de Joë Bousquet. Sa collection est importante, Arp, Bellmer, Dubuffet, Magritte, Tanguy, Fautrier mais aussi Marcoussis, Kisling, Kuapil, Gleize. Son admiration pour les cubistes le rapproche de Jean Paulhan, marqué lui aussi par la culture et la construction même des œuvres cubistes, le bouleversement de l'économie de la phrase comme de l'image. L'emplacement des objets, la déconstruction du corps cubiste, sa fragmentation ne peuvent pas ne pas faire écho ni former le regard de Joë Bousquet. Dans une *Lettre à Poisson d'or*³⁴, Joë Bousquet en relevant cette flagrante contradiction s'il n'écrit pas l'histoire des artistes participe à celle du mouvement surréaliste :

32. Fréchuret (Maurice), « Les figures de l'envolée », in *L'envolée, l'enfouissement*, Albert Skira – RMN, 1995, p. 31-68.

33. L'écriture de Bousquet (et pas seulement en ce qui concerne ses romans ou sa prose poétique) comporte de nombreux points communs avec celle de Gérard de Nerval. Cela lui permet de faire un détour du côté du romantisme allemand. La remise en cause du nationalisme n'est pas le seul point commun et aboutit à une volonté de la part de Joë Bousquet de combler des lacunes en matière de connaissances de la civilisation allemande, ce qui, dans ce contexte, apparaît comme une véritable provocation.

34. Peut-être Joë Bousquet fait-il allusion à la section d'or du cubisme appelé aussi orphisme, mouvement issu du cubisme qui s'est développé notamment dans le contexte de la première guerre mondiale, remettant en cause la suprématie de la machine moderne et privilégiant les formes plus colorées, remettant en cause la netteté.

Les cubistes trouv[ent] dans leur art matière à composer des édifices plastiques, trouvant que leur œuvre doit avoir sa réalité dans la peinture et non dans le sujet à représenter — détruisant la conception ancienne du tableau d'imitation [...]. Les surréalistes suppos[ent] que l'univers de l'imagination était aussi réel que l'autre sont partis, qui avec la plume, qui avec ses pinceaux à la découverte de cette Amérique du songe [...]. Comprenez donc comment je peux aimer à la fois les cubistes et les surréalistes.³⁵

Dans *Le Meneur de lune*, une passante s'exclame : « Vous habitez, me dit-elle, en regardant mes tableaux au milieu des couleurs, c'est-à-dire sous la terre. Mais vous avez un épervier sur le front, n'êtes-vous jamais parti ?³⁶ » Cette image de l'épervier a certainement une résonance locale liée à l'imaginaire méridional et au catharisme, mais aussi à l'omniprésence des oiseaux chez Max Ernst et de très nombreux artistes surréalistes de sa collection (André Masson, Richard Oelze, Heinz Lohmar), comme signes de l'avènement à la fois amoureux, esthétique et rhétorique, l'oiseau n'étant pas le plus faible des symboles philosophiques. L'interprétation d'André Breton dans *Le surréalisme et la peinture* est sans équivoque, l'oiseau, en particulier le rapace, revêt des significations de voyance, de prémonition, devenant lui-même une figure emblématique du surréalisme (ange ou monstre).

À l'instar de ces figures du déplacement, la pétrification est un des ressorts de l'écrit sur l'art de Joë Bousquet, pas simplement parce que sa chambre est tantôt une caverne tantôt un souterrain, un lieu clos et sombre faisant allusion au chaos, mais aussi parce que Joë Bousquet est lui-même fasciné par toutes les formes de pétrification tout en affichant une haine des monuments aux morts. Charles Bachat reconnaît au « paysage minéralisé » un rôle dans la plupart des descriptions *a fortiori* celles des œuvres :

Interpénétration qui produit une sorte de corporisation du paysage où ce dernier est revécu à travers la géographie corporelle du visiteur de Marseille qui le réintègre dans la mémoire de sa chair. [...] Dans cette même perspective, un passage du Meneur de lune développe des analo-

35. Bousquet (Joë), *Lettres à Poisson d'or*, Gallimard, 1973, p. 42-43.

36. Bousquet (Joë), *Le meneur de lune*, Albin Michel, (vol. 2, *Œuvres romanesques complètes*), 1979, p. 258.

*gies entre l'espace souterrain de la terre et la profondeur du corps minéral.*³⁷

Le portrait, que Hans Bellmer réalise, témoigne largement de ce rapport analogique de l'enfermement et de la pétrification. Ce lien à la pétrification avait été symbolisé par un portrait de Max Ernst dont le visage (profil d'oiseau devenu prisonnier) était constitué de briques, réalisé dans le contexte particulier de l'enfermement au Camp des Milles en 1939. Le portrait de Joë Bousquet repose aussi sur la pétrification mais contrairement à Max Ernst, le visage de Joë Bousquet semble émaner du mur, se dessiner progressivement, à force d'observation. Bellmer dans son portrait de Joë Bousquet ne rend pas la structure du mur (sa construction) mais plutôt sa texture (écailles de peinture), évoquant largement la position de Bousquet à l'affût dans l'obscurité, guettant l'efflorescence des images qui peuplent les écrits de Bousquet, leur texture visuelle. Bellmer (ponctuellement), Joë Bousquet (quotidiennement) ont fait tous les deux l'expérience de l'enfermement. L'un comme l'autre font allusion au portrait de Sade par Man Ray, finissant par ressembler aux murs de la Bastille. Bousquet articule ses images au son évocateur du « monument » au sens premier, fort. Le truchement de la statue est aux antipodes de la *Poupée* de Bellmer (et des mannequineries surréalistes) à laquelle Joë Bousquet ne fait que rarement allusion, les amours bousquetiennes évoquent plus par leur redondance l'idée de collection amoureuse, artistique, laquelle n'est pas sans rapport au donjuanisme. Cette figure de Don Juan matérialise non seulement les divisions fortes qui trouvent dans l'art leur résolution, mais aussi, puisque Don Juan « incarne dramatiquement cette opposition fondamentale symbolisée dans le heurt mystérieux de l'homme de vent et de l'homme de pierre³⁸ », l'ambivalence de Joë Bousquet, ce « heurt mystérieux » entre son allure de commandeur et son donjuanisme mélancolique.

L'imaginaire bousquetien n'effectue-t-il pas plus vraisemblablement un passage vers un autre type d'imaginaire ? Le rapport au dedans, au cœur de la terre, est foncièrement bouleversé par le contexte de la seconde guerre mondiale, l'envolée n'est plus aussi unanimement symbole de la salvation, les profondeurs de la terre sont aussi une forme de refuge, le souterrain, la cave, la cachette (peut-être dangereuses) qui, en tous les cas, permettent aussi d'échapper à la violence de la guerre, aux « brutalisation [s] » de

37. Bachat (Charles), *L'imaginaire de Joë Bousquet*, Bibliothèque des lettres modernes, 1993, p. 32-33.

38. Rousset (Jean), *L'intérieur et l'extérieur – Essais sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle*, José Corti, 1968, p. 138.

l'Histoire. Ce passage est essentiel notamment parce qu'il coïncide avec sa confrontation avec d'autres artistes (Michaux, Dubuffet, Wols, Fautrier) certains marqués par le surréalisme et plus encore par la cryptographie. Le souterrain, la grotte, la caverne permettent d'évoquer la solitude comme lieu et l'imaginaire du secret comme contenant. Pascal Dubus a raison d'évoquer la part du secret comme ressort des écrits sur l'art, et au secret en peinture (souvenir sans doute du fameux chiffre d'or au cœur des recherches cubistes) évoquant le silence comme fait plastique ou littéraire. Bousquet lui confère une part d'éloquence mystérieuse. Éloquence qui ne permet pas le dévoilement du secret, néanmoins elle contribue à le nommer, à le « réaliser » dans le verbe pour reprendre une formule chère à Bousquet. Les occurrences du secret dans l'œuvre bousquetienne sont aussi nombreuses que celles de l'univers minéral.

Inverser l'idée d'un déchiffrement par dévoilement au profit d'une révélation par recouvrement. [...] Noircis, voire enduits par les fumées d'opium, les tableaux livrent un secret qui nécessite l'obscurité pour se révéler et renvoie très directement au souterrain [...].³⁹

Ce rapport à la profondeur comme à la « ténèbre » n'est pas une préoccupation uniquement de l'informel, elle est aussi extrêmement présente dans la peinture surréaliste de la fin des années trente, l'archéologie, la ville en négatif minéralisée (pétrifiée) à l'âge des catacombes (Werner Haftmann) et des réseaux et les graffitis, les inscriptions sur les murs. Le mur, la pierre deviennent donc les symboles et les éléments de la matière mentale (la *mathesis* même de l'œuvre de Joë Bousquet) qu'il est impensable, sinon impossible, de dissocier de la matière picturale de son écriture affleurant des profondeurs de paysages estrans ou cavernes surréalistes. À une vision surplombante de l'Histoire, Joë Bousquet préfère l'apparition de l'intérieur, de sorte qu'il se fait plus géologue que géographe, et s'il n'est pas « l'historien astronaute⁴⁰ », il est assurément l'historien visionnaire « mineur de fond ou spéléologue dont la lampe frontale ferait surgir des paysages souterrains non pas oubliés mais jamais contemplés⁴¹ ».

39. Dubus (Pascal), « Dans le souterrain, Joë Bousquet collectionneur », in *Revue des Sciences Humaines*, *op. cit.*, p. 109.

40. Navarri (Roger), « La mythologie de l'Histoire », in *Europe*, n° 743, mars 1991, (numéro sur André Breton), p. 106.

41. *Ibid.*

LE PATRON EXISTENTIEL⁴² : « LES CICATRICES DE L'ÉVASION »⁴³

Dans une lettre adressée à Jean Paulhan, Joë Bousquet achève sa lettre pratiquement par ces mots : « J'ai supprimé des lampes. Je vis tout près de la nuit. Si tu voyais ma chambre dans les demi-ténèbres, éclairée par les Fautrier, c'est exactement splendide.⁴⁴ » Cette volonté de contempler dans l'obscurité les œuvres afin de mieux les pénétrer n'est pas sans lien à d'autres aspects du surréalisme. Si pendant la première guerre mondiale, l'ensevelissement était synonyme de destruction, pendant la deuxième c'est la dissimulation qui est salvatrice. Cette remarque pour anodine qu'elle semble être suppose les capacités de l'œuvre à se fondre et c'est exactement la concentration, l'immobilité qui permettront aux figures dissimulées d'apparaître. De plus le caractère sombre est propice aux fantasmagories, il ne s'agit donc pas d'analyser l'œuvre mais de la deviner, d'en deviner (capacité quasi-divinatoire) ses interprétations. Est-ce un souvenir de l'exposition de 1938 plongée dans l'obscurité, le critique d'art (le regardeur) ne pouvant avancer qu'à tâtons ? Il s'agit certainement dans l'œuvre de Bousquet, pour qui le tâtonnement est une forme d'investigation philosophique, d'un mode de connaissance rhétorique. Et dans une moindre mesure l'accrochage des œuvres dans la chambre de Joë Bousquet relève de cette même logique.

La guerre a permis des rencontres en bouleversant la géographie littéraire et artistique de la France. Les lieux comme les questions de la légitimation littéraire ou artistique passaient après les questions de création. Les lieux de sociabilité périphériques devenaient des relais importants. En quoi la guerre modifie-t-elle l'appréhension du dedans et du dehors ? Parmi les rencontres les plus importantes, notons cette fréquentation brève et intense avec Simone Weil, suscitant un nouvel intérêt de la part de Joë Bousquet pour la religion ; le rôle de la souffrance comme moyen d'accès à la connaissance et comme relais poétique pour atteindre ce que Joë Bousquet appelle habituellement « une phénoménologie du dedans. » Les principaux textes de Joë Bousquet sur les artistes sont écrits dans le

42. Allusion à *Braque le patron* de Jean Paulhan publié en 1945.

43. André Breton est cité par Marguerite Bonnet, « Le regard et l'écriture » in *André Breton – La beauté convulsive, op. cit.*, p. 43.

44. Bousquet (Joë), « Lettres à Jean Paulhan », in *Les cahiers du double*, 1980, p. 84 et p. 85. Dans une longue lettre datée du 5 juin 1944, Bousquet passe constamment de problèmes littéraires ou philosophiques à des préoccupations plus quotidiennes, transformant sa lettre en une sorte de collage dans laquelle le quotidien prend des allures d'aphorisme philosophique. Ces sauts associatifs sont à mettre en relation avec une façon d'écrire le fragment et d'opposer à la continuité historique le vers libre ou le dialogue.

contexte de l'après-guerre ; la situation personnelle de Joë Bousquet, de même que sa réflexion approfondie sur *Les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan modifient son attitude vis-à-vis du statut de l'écriture dans le surréalisme. Joë Bousquet semble s'en dégager, bien qu'il continue à écrire sur des artistes principalement surréalistes, Ernst et Bellmer. Le texte sur « Les dessins de Hans Bellmer » se situe assurément du côté de la démonstration poétique car, ce que Joë Bousquet tente de communiquer, c'est la façon dont les dessins de Bellmer peuvent durablement marquer l'esprit du visiteur-lecteur, « tatou [er] le réel dans la chair⁴⁵ » et comment ils « pénètrent en nous un peu plus loin que le jour⁴⁶ ». Il essaye de nous transmettre le vu et le su de l'œuvre. La progression du texte suit en réalité la progression du regard à l'intérieur des corps dessinés par Bellmer, et après cette exploration, après avoir « tourné autour d'eux⁴⁷ », Bousquet nous invite à prendre du recul. Recul que lui-même choisit et qui lui permet d'amener à préciser son analyse, et cette précision vaut comme une concentration sur le sens que Joë Bousquet justifie, notamment ce tracé de Bellmer qui relève du dessin d'ingénieur comme « le libre graphisme qui conduit tout droit à la figuration de la matière⁴⁸ ». Les dessins de Bellmer sont en lévitation et malgré la multiplication des éléments comme la pierre, le sol, les roches, ces dessins, parce qu'ils empruntent leur structure à la projection de Mercator, évoluent dans l'espace et s'affranchissent de la pesanteur, de la pondération. Le secret dont nous entretient Bellmer apparaît justement dans cet affranchissement afin de « forcer le geste graphique à un pas qui ferait d'elle l'écriture élémentaire et, par ce coup d'état, bouleverser l'ordre des sciences en le soumettant à la faculté de représenter⁴⁹ » Cet aspect, pour des raisons que l'on devine, articule aussi son commentaire de Paul Klee :

Un grand vent de fête où les distances suspendent des couleurs enveloppe toute l'image. [...] Assez éclatantes et autonomes pour la solitude de la pierre précieuse, ces couleurs ne sont pas associées sans vaincre une attrac-

45. Bousquet (Joë), « Hans Bellmer – Dessins 1935-1946 », texte du catalogue de l'exposition à la Galerie du Luxembourg (13 mars – 13 avril 1947), in *Joë Bousquet*, « Poètes d'aujourd'hui », *op. cit.*, p. 174.

46. *Ibid.*, p. 175.

47. *Ibid.*, p. 176 : « Tournons autour d'eux : après, quittons-les pour leur revenir d'un peu plus loin. »

48. *Ibid.*, p. 177.

49. *Ibid.*, p. 179.

*tion, elles pèsent comme une couronne d'épines sur la transparente liberté du jour.*⁵⁰

Cette volonté de vaincre l'attraction terrestre⁵¹, ce fantasme de l'élévation peuvent sembler bien paradoxaux en regard des artistes tels que Dubuffet, Fautrier qui sont plutôt des artistes de la terre, de l'ensevelissement ou pour reprendre les mots de Maurice Fréchuret de « l'identité souterraine ». Chez Bellmer le corps est une cavité dans le sol, et si l'analyse est convaincante pour Hans Bellmer, elle semble en tous les cas plus problématique pour Paul Klee. Bousquet voit dans l'œuvre de Paul Klee non des « nuances en l'air » mais « des racines » si bien qu'il se réapproprie l'aérien. Cette analyse renvoie à la syllepse et à l'état du corps de Bousquet, et ce n'est pas un hasard si les lueurs éparses observées dans l'œuvre « sentent la lymphe et l'urine », quand sa crise d'urémie en 1939 et le dérèglement des glandes lymphatiques sont les deux maux dont souffre Bousquet. Étrange façon de déplacer et de s'approprier corporellement l'œuvre de Paul Klee, le texte de Bousquet est donc bien ce prolongement de la vision attentive de l'œuvre de Klee. Contestable, son analyse essaye cependant de comprendre l'articulation du regard et surtout la projection, foncièrement surréaliste, de voir avec (s'installer dans la vue) et par un effet de miroir de se voir regardant. Or c'est précisément l'écriture qui lui permet de se mettre en position de regardeur, de se situer entre le texte et l'image. La volonté d'établir une suprématie du dedans est-elle un souvenir de l'impératif de Breton sur le modèle qui sera « intérieur ou ne sera pas » ? Pour Joë Bousquet, le dedans est à la fois « intérieur à l'œuvre » et perpétuellement à l'œuvre. Il reprend plusieurs aspects bibliques (La femme de Loth) et les paraboles religieuses de la création, l'homme androgyne originel fait de boue, portant la femme dans ses flancs. Or cette obsession du dedans chez Joë Bousquet n'est pas synonyme de statisme, au contraire elle suggère un effort permanent pour envisager dans cet espace de la concentration, de la pétrification, les échappées et les ouvertures sur le mouvement comme sur la traversée. Joë Bousquet fait ainsi allusion à l'affranchissement du mur, du châssis notamment à propos d'une œuvre de Klee⁵² qui a « décloué la toile ». De la sorte, la toile, dans le

50. Bousquet (Joë), « Sur Paul Klee », in *Joë Bousquet - Poètes d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 181. Article publié dans les *Cahiers d'art*, 1945-1946, p. 50-51.

51. Bousquet (Joë), « Hans Bellmer – Dessins 1935-1946 », *op. cit.*, p. 177 : « A-t-il [l'artiste] desserré sur elle [la matière] le piège de l'attraction universelle où l'homme entraîne tout ce qu'il touche ? »

52. L'article des *Cahiers d'art* est illustré par deux œuvres de Klee *Le jardin romantique* et *L'esprit du jeu et du vin*.

principe d'équivalence que Bousquet élabore entre l'œuvre et le corps, est à la fois une déposition du corps et le linceul de ce corps. Le clou chez Bousquet n'est pas un élément anodin, il est cloué au lit par une balle qui s'est logée dans sa colonne vertébrale, un stigmate de la guerre, et nul doute que l'image de la Crucifixion perpétuelle (la souffrance que l'on porte en soi) évoquée par Simone Weil a frappé son imagination. La description des œuvres chez Bousquet ne peut se comprendre sans le recours de la mystique alimenté par le surréalisme, si bien que la beauté intérieure nécessite pour l'imager ou pour la décrire tous les ressorts de la rêverie en tant que déplacement et que ce déplacement ne peut s'effectuer que dans les mots et dans le dialogue : forme que Bousquet a choisie pour soutenir ses propres mouvements à l'intérieur des œuvres. Cette mystique chez Bousquet est aussi nourrie de références au romantisme allemand auxquelles viennent s'ajouter pour les rendre plus diffuses encore l'existentialisme et ses signes rendus visibles. Les écrits sur l'art sont donc une manœuvre de Joë Bousquet qui unifierait son système philosophique, revenant au principe même de la rhétorique au cœur des *Fleurs de Tarbes*, explorant un « art d'écrire », dont l'enjeu principal ne serait pas la description au sens strict mais sa simplification, une condensation du classicisme et du romantisme qui concilierait Théophile Gautier et Jean Racine. La vision de l'intérieur ne se conçoit pas sans une réflexion considérable sur la place faite au noir, à l'univers nocturne, pas simplement le noir des surréalistes, propice aux « châteaux branlants, [aux] lumières dans la nuit, spectres et rêves⁵³ », mais le noir révélant la netteté, structurant son apparition sans compter l'évocation alchimique de *l'œuvre au noir*. Joë Bousquet utilise souvent des expressions telles que « nuit de source » ou « Noir de Source », qui n'était rien d'autre que « l'Absence » ou « le Néant réalisé ». Le caractère métaphysique de Bousquet est donc essentiel comme cette absence même si elle n'est jamais clairement définie, et que l'itinéraire comme l'univers spirituel dépasse très largement le seul problème de la croyance. Ce « noir de source » incarne une présence absente, souvenir semble-t-il de ce « dieu caché ». Cette volonté de mesurer la complexité profonde du noir et sa potentialité gnostique ne vient pas tant d'une vo-

53. Paulhan (Jean) *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Gallimard, 1945. Jean Paulhan essaye d'analyser une rhétorique qui avance masquée ou cachée, p. 165-166 : « Ainsi dirait-on encore que le support de l'œuvre, le système de l'expression – et si l'on aime mieux la rhétorique (au sens courant du mot) – se trouve en Maintenance dissimulée, comme le squelette d'un mammifère, mais en Terreur évidente, comme la carapace d'un crustacé. Théophile Gautier le porte au dehors, comme un homard. Mais Racine au dedans comme un taureau. »

lonté de pénétrer dans les œuvres des artistes du noir que d'interpréter la coloration *et* de sa philosophie *et* de son écriture. Dans une lettre à Magritte sa définition du « noir de source » est en réalité une théorie des couleurs qu'il emprunte à Goethe :

J'ai dû que la couleur était de l'ombre mais quelle ombre ? Holà ! Il y a deux noirs : le NOIR D'ÉCLIPSE, le NOIR DE SOURCE [...]. La couleur seule mène vers le noir de source [...] : la nuit que nous habitons n'est pas la nuit mais l'absence de jour, l'ombre que la terre fait sur elle même [...]. La nuit mangeuse antipodique du soleil n'est pas celle que nous habitons, elle nous habite, elle a ses astres dans la terre. L'existence du noir de source ne peut se mettre en doute, il ruisselle dans le pourpre des volcans et du sang, rougit au grand jour parce qu'il saigne la lumière.⁵⁴

Pour se convaincre de l'existence (matérielle et transcendante) du « noir de source », Joë Bousquet transforme sa théorie artistique en vision ; de critique et de collectionneur il se fait voyant. Et même s'il peut faire allusion de temps à autre au fait qu'il s'intéresse à des peintres que personne ne considère, sa collection n'est pas liée à une quelconque volonté de légitimation, certaines des œuvres sont des symptômes de son oscillation entre métaphysique (Fautrier) et physique (Dubuffet). Dès lors les écrits sur l'art de Joë Bousquet suggèrent une profonde connaissance de son époque, une incontestable variation sur la « phénoménologie de la perception ». Charles Bachat voit dans la découverte que Joë Bousquet fait de Gaston Bachelard une nouvelle orientation de son imaginaire qui tendrait à se détacher aussi de certains aspects du surréalisme, notamment de son aspect charnel pour atteindre l'ontologique et s'inscrire dans les méthodologies de l'imaginaire. Les artistes des dernières années qui attirent son attention ont cette compréhension du noir, on pense ainsi à Fautrier qui est passé par le noir, mais on pense aussi à Wols et à Michaux. Cette disposition au noir constitue un lien essentiel entre lui et Dubuffet ou Fautrier qui eux travaillent la matière. Dans *Le Livre heureux*, le narrateur souligne : « On ne rêve pas profondément avec des objets. Pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières.⁵⁵ »

Les *Notes d'inconnaisance* constituent le dernier écrit de Joë Bousquet avec toutes les approximations, les points à développer, prises de notes sous la forme d'un journal en vue d'ouvrages qu'il projetait de rédiger. Ces

54. Bousquet (Joë), *Lettres à Magritte*, *op. cit.*, pp. 17-18.

55. Bousquet (Joë), *Le Livre heureux*, in *Œuvre complète* (t.4), *op. cit.*, p. 286.

notes revêtent un caractère, non inachevé mais inachevable de sorte que les aphorismes prennent la sonorité d'épithètes et la graphie même du texte (majuscules, capitales) de testament pour le futur. Les émotions, les hommages, l'association des souvenirs ou l'attraction des mots, les rimes intérieures, avec comme fil conducteur la présence des peintres modèles d'écriture, constituent, selon René Nelli, « un recueil de fait poétiques, d'éclairs de pensée ontique⁵⁶. » Joë Bousquet est resté attaché au surréalisme, même si son attention se porte sur une peinture plus matérialiste, si bien que l'influence du surréalisme sur ses écrits sur l'art dépasse le cadre du mouvement et les artistes sur lesquels il écrit. Pour Joë Bousquet, le surréalisme ne s'applique pas⁵⁷, c'était donc pour lui une méthode du secret contre la connaissance, du merveilleux contre le cartésianisme, substituant à l'occulte la terreur maîtrisée, à la souffrance l'effroi. Sa fréquentation de la peinture, en allant bien au-delà du rapport habituel du critique ou de l'historien d'art à l'œuvre, établissait un rapport intime, incorporé. Le surréalisme légitimait face aux œuvres, face aux artistes, face à la discipline même, une attitude à double sens : celle de la perte de connaissance.

MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN
DE STRASBOURG

56. Nelli (René), « Le dernier cahier de Joë Bousquet » in *Notes d'inconnissance*, Limoges, Rougerie, 1981, p. 8.

57. Bousquet (Joë), *Lettres à Magritte, op. cit.*, p. 21 : « Tout cela, vous le savez : je n'ai jamais, en ce temps passé publié de textes surréalistes. »

À LA RECHERCHE DES TRACES SURREALISTES DE GHELDERODE

Estrella DE LA TORRE GIMÉNEZ

Michel de Ghelderode, dramaturge et conteur belge, né à Ixelles en 1898 et mort à Schaerbeek en 1962, fut consacré officiellement à Paris entre 1950 et 1953, années de « ghelderodite aiguë » comme certains critiques l'ont dit. Mais la « mode Ghelderode » n'a pas duré longtemps, et aujourd'hui rares sont les représentations de ses pièces dans les théâtres européens.

À l'occasion du centenaire de la naissance du dramaturge en 1998, Azouz Tfifass, écrivain marocain, notait dans un article de *Le Temps du Maroc*, paru sur internet : « Profitons de cet événement [...] et déclinons ce qui nous semble le trait des arts en Belgique, durant ce siècle, à savoir un mariage de dérision et d'imagination surréaliste. » Raisonement qui pourrait s'appliquer effectivement à l'œuvre de Ghelderode, qui, malgré son apparente aversion pour l'école surréaliste, gardera dans le fond et dans la forme les traces de l'esprit révolutionnaire et novateur de la nouvelle école.

L'épitaphe que lui-même avait écrite pour figurer sur sa tombe, nous situe sans contestation face à une nature surréaliste :

*Ci-gît cet auteur à l'existence dramatique
MICHEL DE GHELDERODE
Seul de son espèce
Et dernier de son nom
N'imitex pas son exemple et abstenez-vous
De penser à lui dans vos prières
Du fond de l'infini
Il vous emmerde
Infiniment.*

Au cours d'un entretien réalisé par Paul Hellyn le 26 juin 1956 chez Michel de Ghelderode, l'écrivain avouait ses réticences par rapport à l'école de Breton, en même temps qu'il lui reconnaissait sa dette :

1. Cité par Adrien Jans, *Michel de Ghelderode, ange et démon*, Hachette, 1973, p. 171.

Le surréalisme, c'est la fin de quelque chose et le commencement de rien. La fin d'un art qui est le romantisme ; c'est la fin du romantisme pour moi. C'est une recherche désespérée de formes nouvelles qu'on n'a pas trouvées. On n'a trouvé qu'un bric-à-brac qui, après tout, est le mien, bien que je n'aie jamais pensé au surréalisme il y a trente ans en commençant ce qu'on appelle mes collections. Le surréalisme, c'est une forme d'esprit absolument sincère, j'en suis convaincu. Mais il ne faut pas le prendre très au sérieux, puisqu'au-delà du surréalisme, il y a quand même l'art ; il y aura toujours l'art.

Très jeune, il collabora à des revues nées sous l'égide surréaliste et même dadaïste comme celle dirigée par Pansaers *Résurrection* où il publia sous l'occupation allemande trois contes.

Son esprit révolutionnaire le poussa à fréquenter des milieux anarchistes après son service militaire. Il publia dans la revue *Haro !*, sous le pseudonyme de Babybas. Roland Beyen écrit :

D'octobre 1927 à mars 1928, il collabora même, sous le pseudonyme de Babybas, à la revue anarchiste Haro !, la feuille jaune du graveur Albert Daenens, à laquelle le jeune Plisnier avait déjà prêté sa plume en 1919-1920.

Dans ces chroniques, dont certaines mériteraient d'être recueillies dans quelque anthologie de l'invective, Babybas accable de ses sarcasmes grossiers tout et tout le monde, et plus particulièrement la Belgique, « fausse couche de la Diplomatie de 1815 », les anciens combattants, les « pissuses lettres belges », les patriotes qui osèrent assister aux funérailles de Georges Eekhoud après l'avoir persécuté, les « officiels » qui furent présents aux cérémonies accompagnant le troisième enterrement de Charles De Coster.

Michel de Ghelderode fut pendant toute sa vie une constante contradiction, ce qui a contribué à élaborer autour de lui une sorte de légende noire qui n'a pas beaucoup mis en avant de qualités humaines. Ces mêmes contradictions se reflétèrent dans ses pièces et chez ses personnages et contribuèrent à leur conférer une nature révolutionnaire et avant-gardiste.

À une jeunesse anarchiste, succède une maturité de droite aux relents fascistes. À une enfance catholique, succède une période de doutes métaphysiques qui débouche sur un anticléricalisme forcené. Le 16 décembre

2. *Ibid.*, p. 147.

3. Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1980, p. 404.

1928, la revue *Le vingtième siècle* qualifia Ghelderode d'« anarchiste de surface, le plus passionné des amis de l'ordre ».

Homme contradictoire, il ne put jamais s'adapter ni à son environnement spatial, ni à son époque. La seule manière qu'il trouva de se constituer un univers adapté fut l'écriture. À travers elle, il rêva d'une nouvelle Flandre et réinventa les hommes qui avaient constitué des mythes pour les esprits bien-pensants. Toute sa vie fut une constante révolte qui ne le mena qu'à la solitude de sa chambre d'infirme, entouré d'un univers imaginaire, peuplé de créatures immobiles qui symbolisaient l'humanité rêvée de son créateur.

Désenchanté de tout et de tous, il recréa dans ses pièces un univers apparemment absurde mais qui lui servit à censurer la réalité environnante. Les constants appels au dépaysement de ses personnages n'étaient qu'une arme entre ses doigts pour critiquer le présent. Les jeux langagiers, les jeux de masques, son goût pour les milieux insolites comme les bordels, les music-halls ou les bistrots, ainsi que son recours perpétuel au carnaval, lui permirent de bâtir un univers de rêve, mais aussi un théâtre très proche des propos surréalistes.

Toujours à la recherche de nouveautés dans son théâtre, Ghelderode n'a jamais nié l'influence que de grands auteurs comme Shakespeare, les élisabéthains ou Goethe, avaient exercée sur lui :

Goethe m'a profondément impressionné par son Faust, lu dans la traduction de Nerval. Cette œuvre m'a banté aussi bien par son influx poétique, que par sa liberté et son aisance de forme. Il s'agissait d'un théâtre hors des liens, et se jouant sans convention.⁴

Mais c'est surtout à Alfred Jarry qu'il a emprunté les hardiesses les plus osées. À la question posée par Roger Iglésis à ce propos dans *Les Entretiens d'Ostende*, Ghelderode répondit sans hésiter :

- Acceptez-vous certaines affinités entre l'œuvre d'Alfred Jarry et la vôtre ?

- Certes ! Et dans l'ordre moral si j'ose dire ! Jarry, provocateur fécond, a donné à ma jeunesse de précieux alibis en m'annonçant toutes les libertés que j'aurais à prendre, toutes les outrances salutaires vers lesquelles devait me pousser naturellement mon tempérament d'anarchiste : oui, c'est bien le mot : anarchiste !

Et il ajoute :

4. Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, L'Arche, 1956, p. 74.

Jarry, pour moi, reste un destructeur fécondant dont la leçon fut et demeure très efficace.⁵

Dans les années cinquante, Ghelderode paraît refuser tout ascendant surréaliste. Il nie avoir lu *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire au moment de rédiger sa *Mort du Docteur Faust*. Et il critique les traces que les expressionnistes allemands, révélés par le dadaïste belge Clément Pansaers, en 1917, avaient laissées sur ses premières pièces :

j'y trouvais des éléments propres à influencer ma vision, mais d'une façon néfaste puisque j'ai dû remanier profondément les pièces écrites sous cette influence. J'avais été jusqu'à inclure des projections cinématographiques dans certaines de mes œuvres, à intégrer au théâtre le cirque, le music-hall, le ring et autres hybridations. Et maintenant je considère ces éléments comme une solution de facilité et une absence de choix. Toutes ces pièces semblaient n'exister que pour la technique elle-même, sacrifiant à une mode de ce temps avide de nouveauté.

Mais, malgré lui, ce sont précisément ces « hybridations » qui ont conféré à son théâtre les traits avant-gardistes qui le rapprochent des révolutions surréalistes.

Michel de Ghelderode n'a jamais connu de contrainte. Il s'est laissé aller à son sens poétique. Car il a été par-dessus tout un poète. Il a élargi et forcé le cadre dramatique, ne tenant pas compte des règles et a forgé un instrument à sa mesure. À l'avant-garde la plus avancée, il a ajouté la foire sur scène, l'orchestre, la parade, les chevaux de bois, les jongleurs, les bonimenteurs. Il a fondu tous les genres en un seul qui reste le « genre ghelderodien ».

On a souvent dit que le théâtre surréaliste est plus un théâtre de verbe que d'action, celui de Michel de Ghelderode étonne par l'utilisation qu'il fait des jeux du langage. Il a su inventer son propre langage. Son théâtre est devenu, selon l'expression de R. Beyen, une « fête des mots » qui déconcerta la critique française à tel point qu'un journaliste dit de ses pièces qu'elles étaient « à peine écrites en français ». La critique a voulu imputer ces excès à l'origine flamande du dramaturge, obligé d'écrire en français. Il est assez probable que ses perversions ou plutôt ses hardiesses langagières eurent leur première inspiration dans un possible complexe de méconnaissance de la langue utilisée, mais nous pensons que c'était plutôt son envie d'innover sur scène qui le poussa à réagir contre le langage traditionnel. Le

5. *Ibid.*, p. 75.

6. *Ibid.*, p. 77.

21 décembre 1952, après avoir reçu la radio belge pour l'enregistrement d'une introduction à *L'École des Bouffons*, il annonça :

C'est fait et bien fait ! Trop bien peut-être, et je crains que la Censure n'y taille... [...]. Ai-je eu tort ? Non, je ne puis plus, à mon âge et après avoir écrit ce que vous savez, faire des mamours et des politesses à la crapule, à tous ceux qui nous oppriment, nous veulent obéissants, désinfectés, incolores, es-couillés pour dire le mot⁷ !

Les procédés qu'il utilise dans ses pièces pour briser le langage conventionnel étonnent par leur diversité : création de jargons, utilisation constante de l'archaïsme et de tournures rares, et surtout les continuelles ruptures de ton.

Ghelderode aimait « se battre » avec les mots, comme l'affirme son ami Jean Francis :

Plus d'une fois Ghelderode m'a parlé de ses combats avec les mots, les mots qui rendent malades, les mots qu'il faut arracher à sa souffrance. « Il faut souffrir sous les mots » aimait-il à répéter⁸.

Il se complaisait à mélanger la langue surannée, voire affectée et le langage vert et trivial, donnant comme résultat un humour qui éclate à chaque pas, comme quand Bam-Boulah, personnage de *Pantagleize*, dit « employer alphabet phoque » (pour morse) ou parler « sourd-muette⁹ ». À l'intérieur d'une même pièce, un même personnage peut passer du lyrisme le plus poétique au prosaïsme le plus bas. Tel le Guetteur, dans *Le Cavalier bizarre* :

Je découvre la plaine crépusculaire, rougeâtre toute, avec ses marécages d'étain. [...] L'infini se dédore. Il fait pourpre. La plaine est en sommeil déjà, déployée pour les rêves.¹⁰

qui proclame un peu plus loin :

Cessez vos lamentations, retenez vos chiasses¹¹.

ou encore :

7. Cité par Roland Beyen, *op. cit.*, p. 409.

8. Jean Francis, *L'Éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Louis Musin éditeur, 1968, p. 346.

9. Michel de Ghelderode, *Pantagleize*, Gallimard, 1953, p. 57.

10. Michel de Ghelderode, *Le Cavalier bizarre*, Gallimard, 1952, p. 16.

11. *Ibid.*, p. 21.

*Ici, des vieillards, rien que des vieillards [...] Leur nombre ? Achille qui chique, Romain qui vesse, Gommaire qui module, Rombaut qui pèle, Simon qui buccine, Ghislain qui enfle, Arnold qui sèche ; et cette ci-devant Vierge de la procession de Furnes, Maria qui lacryme debout*¹².

Quel surréaliste est allé plus loin dans les jeux verbaux, comme quand Ghelderode les utilise en les faisant reposer sur l'homophonie de la syllabe finale dans *La Balade du grand macabre* ? :

*Alarme ! Il est arrivé ! Qui ?... Le macabrant, le baladant, le malodorant, le désarmant, l'affligeant, l'épouvantant, le déflagrant, l'écartelant, le réfrigérant, le décomposant, l'abolissant, le craquelant, l'engloutissant Nekrozotar*¹³.

L'écrivain écrit de telle manière que le signifiant prend le pas sur le signifié :

*Barytonne, masearon ! T'époumone, ronronne, détonne, bombardonne ! Gueule en welche, en bourgonche, en cacatois. Je ferai le contrepoint à coups de poings et le chorus angelorum*¹⁴.

C'est dans *Mademoiselle Jaire* (1934) que Ghelderode poussa la recherche langagière à l'extrême. Il aboutit aux phrases désarticulées des trois Mariekes, personnages à moitié pleureuses et à moitié commères malveillantes. Leur parler forme un mélange de comptines, de phrases toutes faites, croisement de flamand, de français, de latin et d'onomatopées dont Ghelderode lui-même voyait l'aspect musical, il le considérait comme une sorte de « mélopée » « à exécuter comme du jazz » :

*Houm... boum... boum... misérie ! Houm... boum... boum... misérie !... Houm... boum... boum... misérie*¹⁵ !

ou encore :

*Araïlle... araille... Papa y l'est n'à plaindre !... Araïlle... araille... Papa y l'est n'à plaindre !... Araïlle... papa... raille... paparaille...*¹⁶

12. *Ibid.*, p. 23.

13. Michel de Ghelderode, *La Balade du grand macabre*, Gallimard, 1952, pp. 79-80.

14. *Ibid.*, p. 93.

15. Michel de Ghelderode, *Mademoiselle Jaire*, Gallimard, 1950, p. 201.

16. *Ibid.*, p. 202.

Les autres personnages (Jaïre, Blandine) n'échappent pas à la désintégration du langage, Ghelderode rompt les liens logiques, n'achève pas les phrases, la ponctuation disparaît, procédés que le dramaturge utilise pour donner libre cours à un flot de pensées qui se succèdent sans aucune pause :

*Ah ! se délivrer vite attendre que ce Dieu araignée rousse clouée ait exprimé tout son jus Mon Dieu mon père boit et ma mère est en folie tout devrait s'enflammer ou s'éteindre le Ciel joue du couteau l'orage je ne demande pas d'aide mais s'il pleuvait oh si je pleurais l'étoile où je récus se dérègle Si je pouvais me fendre du haut en bas ou peser moins ou noircir ou rapetisser ah j'aurai mal Si lourde ma mâchoire la retenir avec un mouchoir oh Blandine tu es vieille moisie Blandine tu faisandes...*¹⁷

Nous pensons, avec Élisabeth Bogaert¹⁸, que ces recherches langagières sont proches des techniques de l'écriture automatique des surréalistes.

Comme eux, Ghelderode s'attaque à la « subversion des significations », choisissant parfois davantage le mot pour sa valeur poétique et incantatoire que pour sa valeur sémantique. Lui-même le confirme dans *Les Entretiens d'Ostende* :

Sans cette incantation verbale qui le rend dépendant de la Magie, le Théâtre se désagrège de lui-même, s'émiette en paroles, renonce à sa primauté sur les autres formes littéraires et récus son pouvoir obsessionnel ou possessionnel, ses prestiges¹⁹ !

En 1926, Ghelderode surprenait les spectateurs et la critique avec l'utilisation de la simultanéité de certains dialogues dans ses *Images de la vie de Saint François d'Assise*. Cette technique rappelle celle du cinéma et donne à la pièce une vivacité inattendue.

Mais le théâtre de Ghelderode n'est pas seulement structuré autour des mots, il abonde en bruits, musiques et chansons. Dans *Escorial*, les aboiements de chiens jouent un rôle déterminant ainsi que les sons de cloches qui donnent à la pièce une ambiance particulièrement macabre, et portent une charge symbolique évidente.

Le rêve, si cher aux surréalistes, constitue l'axe fondamental du théâtre ghelderodien. Tout l'univers dramatique est sorti des rêves de son auteur, des rêves éveillés. Il rêve d'une autre époque, et situe l'action de ses pièces

17. *Ibid.*, p. 258.

18. Elisabeth Bogaert, *La Teneur de l'indication sémantique, un aspect de la dramatisation du langage dans l'œuvre de Michel de Ghelderode*, Hoger Instituut voor Vertalers, Gent.

19. *Les Entretiens d'Ostende*, op. cit., p. 33.

dans un XVI^e siècle éloigné mais jamais oublié, et dans une Flandre qui n'est plus celle du XX^e siècle, mais probablement pas non plus celle du XVI^e siècle, elle sort directement de l'imagination de son auteur :

Quelqu'un a dit « Flandre », les volets d'un polyptyque se sont dépliés et j'ai vu : Le haut lumineux d'une aurore au cerne violet, embué d'or ; le bas rempli de fumées obscures pourprées de flammèches, le Ciel et l'Enfer peints ; entre les deux passe l'Homme portant chimère, un squelette musicien le suivant comme son ombre. Dans les craquelures des paysages, val de roses ou collines calcinées, se voient le Péché et le Rachat : l'offrande du fruit et l'érection de la Croix. Le tout s'orne d'oiseaux géométriques, tandis que des cireuses et priantes mains restent suspendues à jamais aux confins...²⁰

Ses personnages ne sont pas non plus des créatures tirées de la réalité quotidienne, mais plutôt des réincarnations des rêves de leur auteur. Il ne démythifie pas Faust, Don Juan, Christophe Colomb ou Charles V, il les réinvente pour leur conférer une personnalité plus humaine, plus proche de son univers rêvé, un rêve qui se veut plus proche de la possible réalité des héros de fiction ou historiques. Ghelderode s'est refusé à montrer des personnages « normaux » car ceci était l'affaire des dramaturges « industriels-pornographes » :

Le théâtre n'a aucun intérêt à montrer des êtres normaux ; ou alors, il doit les montrer engagés dans un conflit anormal, dans des circonstances exceptionnelles. C'est ce que fait le dramaturge qui n'est pas un industriel-pornographe spécialiste en orgasmes bourgeois²¹.

Il aime distordre les mythes, les rabaisser, les ravalier à la médiocrité la plus absolue. Comme les surréalistes, il possédait une opinion assez négative de l'humanité et il projette dans ses personnages de fiction sa vision du monde ; pour lui l'humanité « est ce que de planète en planète j'ai contemplé de plus médiocre²² ».

Deux des personnages de *Hop Signor !* pourraient résumer la pensée de Ghelderode :

MÈCHE : Convient-il de pleurer quand disparaît un homme ?

SUIF : Non, mieux vaudrait qu'on pleurât à son apparition en ce

20. Michel de Ghelderode, *La Flandre est un songe*, Bruxelles, Les Éditions Durendal, 1953, p. 17.

21. Les Entretiens d'Ostende, op. cit., p. 174.

22. Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, Gallimard, 1957, p. 234.

*monde dérisoire. Notre vieille planète n'est-elle pas une désbérîtée, une infirme dans la multitude glorieuse des étoiles ? Au jeu ! La Justice satisfaite, ne le serions-nous aussi ?*²³

Cette vision pessimiste de l'homme le poussa à considérer le monde comme un carnaval, et déjà dans un conte de jeunesse *La grande foire en Flandre*, c'est le marchand de « Masques pour la grande comédie des apparences » qui a le plus de succès.

Le goût de Ghelderode pour masquer ses personnages ou leur faire jouer un double rôle, donnera à certaines de ses pièces une apparence grotesque, déconcertante, une tonalité décousue. Mais il le fait de telle manière qu'à la fin tout ce désordre se réorganise et que la réalité d'une humanité absurde mais proche de nous se concrétise dans ses personnages.

Il y a une autre constante dans l'œuvre de Ghelderode, sa quête du merveilleux, du surnaturel. Pour lui, il était évident qu'un être doué de quelque sens poétique fût sensible au surnaturel :

La brute seule pourra nier que nous sommes cernés par le surnaturel, que nous perdons pied à mesure que la raison avance dans ses zones déclives, ses marches nocturnes.

Dans les choses les plus humbles, les plus quotidiennes, on peut en avoir la perception, en surprendre les messages. J'ai un ange sur l'épaule, un diable en poche !

*Je ne dis pas, pour vous tranquilliser, que tout respire le surnaturel, mais pourriez-vous sans grand dommage le dissocier de l'art ?*²⁴

Le surnaturel sert chez lui à déconcerter le spectateur de ses pièces ou le lecteur de ses contes, à leur faire rêver des faits merveilleux auxquels ils veulent croire mais qu'ils veulent refouler parce qu'ils font peur.

Il est évident que le surréalisme répondait à cette recherche ghelderodienne du fantastique, mais il y a un autre trait de son théâtre que l'auteur belge avait sûrement emprunté à l'école de Breton, c'est l'érotisme qu'une bonne partie de sa production théâtrale dégage. Son érotisme rejoint son rire, tous les deux constituants des armes offensives et défensives avec lesquelles il secoue les foules. À travers lui, Ghelderode exprimait sa révolte et se haussait contre la médiocrité et contre l'hypocrisie des puritains, mais, il allait plus loin, c'était sa manière de concevoir l'amour :

23. Michel de Ghelderode, *Hop Signor !*, Gallimard, 1950, pp. 64-65.

24. Les Entretiens d'Ostende, op. cit., p. 42-43.

*Ce que vous appelez « amour », joliment, gentiment, amour sentimental, n'est qu'un camouflage de cet érotisme qui conditionne toute existence et toutes les actions de l'homme. Et encore, quand je dis érotisme, je devrais dire luxure. Ne vous en déplaise.*²⁵

Nous avons commencé en reconnaissant les contradictions de l'homme Ghelderode, et cela se manifeste encore à travers le contraste évident qui existe entre sa manière de montrer l'Église et ses représentants dans ses œuvres et les manifestations publiques qu'il fait à ce propos.

L'auteur reçut une éducation religieuse, mais abandonna ensuite toute pratique. Bien qu'il cherchât toute sa vie dans la foi un refuge et un antidote à son angoisse de la mort, dans ses œuvres, il se montre d'une extraordinaire virulence. Ses attaques contre le clergé font réagir les consciences pratiquantes. Il lui reproche son intolérance, son hypocrisie, sa morale sexuelle et son asservissement au capitalisme. Ses prêtres et ses moines sont des personnages lubriques, hypocrites. Comme exemple, nous prendrons le moine de *Magie rouge*, qui dira à Sybilla : « Belle Sybilla, je veux frotter ma hure à ton museau²⁶ ». Dans *Fastes d'enfer*, l'auteur présente une sinistre galerie de représentants du clergé, où l'odeur de la mort se mêle à celle des excréments des hommes d'Église qui « ont chié plein leur soutane » ; elle s'achève en une apothéose qui fit scandale à Paris.

Il niera pourtant son anticléricalisme en 1951 :

*Mon œuvre n'est pas plus anticléricale qu'elle n'est cléricale.
Si je touche à des personnages portant robe d'une façon qui vous indignent,
je ne vise pas les institutions ni les dogmes. Ni ceux de la religion romaine
ni d'aucune autre religion.*²⁷

Si Ghelderode fit partie de ceux que Nougé, le chef du Surréalisme de Bruxelles, rejeta avec violence, pour d'évidentes raisons idéologiques, dans le tract *Défiiez-vous*, le dramaturge gardera jusqu'à sa mort cet esprit révolutionnaire et réactionnaire qu'il sut transmettre dans sa production littéraire en faisant de son théâtre l'un des plus novateurs du XXe siècle et dont les traits les plus personnels ne doivent pas être cherchés dans ses origines culturelles flamandes mais dans ses origines surréalistes.

L'esthétique ghelderodienne, suffisait à l'homme Ghelderode ; il n'entendait pas en faire une doctrine à l'usage du vulgaire ; il ne cherchait pas à refaire le monde comme le surréalisme. Simplement, il avait

25. *Ibid.*, p. 174.

26. Michel de Ghelderode, *Magie rouge*, Gallimard, 1950, p. 164.

27. Les Entretiens d'Ostende, op. cit., p. 25.

construit sa vie à sa mesure, comme elle lui convenait. L'extraordinaire dans cette aventure individuelle – le surréalisme est une aventure sociale et collective – c'est qu'elle soit partie des mêmes données que le surréalisme, et se soit servie des mêmes méthodes d'approche. Et c'est ici que l'analogie est importante²⁸.

UNIVERSITÉ DE CÁDIZ
ESPAGNE

28. Jean Francis, L'Éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode, op. cit., p. 350.

AUX CONFINS DU MERVEILLEUX ET DE L'ABSURDE : UN THÉÂTRE « SURREALISTE » APRÈS 1945 ?

Éliane TONNET-LACROIX

Avec ses premiers essais poétiques au lendemain de 1945, Michel Butor s'efforçait, dit-il, « d'introduire des irisations surréalistes » dans « le gris existentialiste » et il ajoute : « J'étais un peu bicéphale ! Comme la culture de l'époque : Sartre d'un côté, Breton de l'autre¹. »

Autrement dit, d'un côté l'« absurde », de l'autre, le « merveilleux² », selon la signification philosophique ou poétique ajoutée au sens courant de ces deux termes par l'existentialisme et le surréalisme. L'absurde (le non-logique) devient chez les existentialistes l'absence de sens. Il suppose la perception lucide du réel, la gratuité du hasard, l'angoisse et la non-justification de l'existence. Chez les surréalistes, le merveilleux n'est plus seulement ce qui transgresse les lois naturelles, mais il implique la fusion du réel et du rêve, le hasard plein de sens, l'accord miraculeux entre le désir et le monde. Absurde et merveilleux semblent donc des notions antinomiques, l'une liée à l'angoisse et l'autre à un état de grâce.

Pourtant le merveilleux surréaliste (qui fait usage de l'absurde au sens courant du terme) et l'absurde existentialiste peuvent apparaître comme deux manières inverses, mais parentes, de remettre en question le « peu de réalité » de notre univers. Ne pourrait-on pas appliquer à l'absurde la définition qu'Aragon donne du merveilleux : « Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel³ » ? Le merveilleux serait alors un moyen de repousser l'absurde.

Or, après la Seconde Guerre mondiale et jusque dans les années 60-70, il est un domaine où vont converger absurde et merveilleux, aux divers sens de ces termes, c'est celui d'un théâtre, essentiellement poétique, « surréalisant » sinon tout à fait surréaliste⁴, et qui relève, en partie au

1. *Curriculum vitae*, Plon, 1996, p. 28.

2. Voir « Merveilleux et surréalisme », *Mélysine*, n° 20, 2000.

3. *Le Paysan de Paris*, Gallimard, « Folio », 1994, p. 248.

4. H. Béhar parle d'« un surréalisme poussé à son point d'éclatement » (*Le Théâtre dada et surréaliste* (1967), Gallimard, « Idées », 1979, p. 11).

moins, du « théâtre de l'absurde⁵ » et plus largement du « Nouveau Théâtre⁶ ».

LES JEUX DE L'IMAGINAIRE ET DU LANGAGE

Ce Nouveau Théâtre propose souvent un monde « surréel », situé à l'intersection de la réalité et du rêve, et en même temps fait un usage « surréaliste » (libre, ludique) du langage. Absurde et merveilleux s'y rejoignent⁷ dans l'insolite et l'onirisme⁸.

Chez Audiberti⁹, le paquebot de *Quoat-Quoat* (1946), lieu coupé du monde et qui est un « monde » en soi, se trouve soumis à l'emprise de forces magiques, celles du dieu aztèque Quetzatcoal et de sa pierre d'obsidienne avec laquelle finalement le capitaine-dieu va anéantir le navire et ses occupants. Le temps terrestre s'y trouve miraculeusement annulé (« Une traversée comme celle que vous entreprenez c'est une page arrachée à l'éternité¹⁰ ») et l'espace est déréalisé (« un navire n'est ni d'ici, ni de là. C'est un endroit qui n'en est pas un¹¹. ») C'est du merveilleux des légendes et des mythes que relèvent la femme-oiseau de *La Hobereaute* (1958) comme la Bête du Gévaudan dans *La Fête noire* (1948), où le soleil se met à rire et où les arbres se font des signes d'intelligence dans le dos des humains. On sait que pour Audiberti, « la mythologie [est] la substance même de la littérature¹² ».

De son côté Henri Pichette présente *Les Épiphanies* (1948, joué en 1947) comme un « mystère profane » et le titre lui-même évoque quelque révélation d'ordre sacré. La pièce s'inscrit dans un temps mythique se déroulant en cinq phases, de « La Genèse » à « L'Accomplissement », et des voix se substituent aux traditionnels personnages. En 1948 une autre pièce témoigne de cette poétisation déréalisante du théâtre, c'est *Akara* de Romain Weingarten (« Hernani 48 », selon Audiberti). L'univers de cet auteur tient de la féerie ou du mythe, où hommes et animaux se parlent ou se

5. Voir M. Esslin, *Théâtre de l'absurde* (1961), Buchet/Chastel, 1971.

6. Voir G. Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, « Idées », 1966.

7. Obaldia associe les deux mots dans *Genousie* : « il arrive parfois cette chose absurde et merveilleuse qu'un être vous soit aussi nécessaire que l'air que vous respirez » (*Théâtre*, I, Grasset, 1966, p. 46).

8. Voir P. Vernois (éd.), *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Klincksieck, 1974.

9. On sait qu'Audiberti fut initié au surréalisme par Péret vers 1925 mais qu'il n'y adhéra pas.

10. *Théâtre*, I, Gallimard, 1948, p. 22.

11. *Ibid.*, p. 59.

12. Audiberti, *Molière* (1954), Livre de Poche, 1973, p. 39.

substituent les uns aux autres. Le héros d'*Akara* est un « homme-chat », étendu par terre auprès d'un bol de lait, mais qui est avocat et répond au prénom d'Henri. Avec le diptyque d'*Alice* et *Dans les jardins du Luxembourg* (1970), l'auteur nous fait d'abord passer de la réalité au rêve d'Alice, personnage qui reste muet et même invisible puisque toujours caché sous ses draps. Dans le second volet, c'est l'imaginaire qui pénètre la réalité : en promenade au Luxembourg, Alice parle à un être étrange qui vit dans un œuf géant. Comme l'héroïne de Lewis Carroll, l'Alice de Weingarten se retrouve au « pays des merveilles », qui est aussi celui du *nonsense*.

Ce monde à la fois absurde et merveilleux parce qu'il échappe à la logique, c'est donc aussi celui du rêve, comme dans les pièces de Copi, notamment *La Journée d'une rêveuse* (1968) : des hommes se perchent dans les arbres, on moule les disques dans un moulin à café et le facteur mangeant de l'herbe est un « facteur cheval ». Ce sont des « solutions imaginaires » comme chez le pataphysicien Ionesco, lequel met en scène un univers cocasse, issu souvent de ses songes : on y trouve deux mardis ou neuf saisons, les hommes peuvent y avoir deux nez (comme dans les tableaux de Picasso), voler ou se métamorphoser en rhinocéros. Quant à Vian, autre pataphysicien, dans *Les Bâtisseurs d'empire* (1959), il imagine une créature de cauchemar, le « Schmürz », qui reste une énigme. On ne sait s'il est simplement le souffre-douleur des personnages ou bien s'il a partie liée avec le Bruit mystérieux qui les force à fuir. Ici le merveilleux devient effrayant, comme dans les romans « noirs ».

Ailleurs le merveilleux s'imprègne de fantaisie poétique. Dans *Genousie* (1960) d'Obaldia, l'action se déroule dans un château, haut lieu de l'imaginaire surréaliste, particulièrement propice au merveilleux. C'est le cadre d'une réception mondaine mais c'est aussi un univers qui échappe aux lois naturelles comme le navire de *Quoat-Quoat* : le temps y suspend son vol. Ce qui n'est que propos convenu chez Mme de Tubéreuse¹³, devient réalité magique pour les deux protagonistes. Au moment où on les présente l'un à l'autre, un « noir » se fait et l'action se poursuit dans une dimension onirique jusqu'au nouveau « noir » qui précède la dernière scène, lorsque le temps reprend son cours. La majeure partie de la pièce est donc un rêve éveillé pour Christian, le Poète et Irène, qui vient d'un Orient imaginaire, la Genousie, ce qui l'entoure d'une aura fabuleuse. Quant au héros du *Cosmonaute agricole* (1965), il descend des espaces inter-

13. « J'y retrouve mon enfance. Il me semble que là, je vieillis moins vite qu'ailleurs. » (*Genousie, op. cit.*, p. 11.)

sidéraux et se retrouve dans un lieu paradoxal, « un coin perdu de la Beauce, à neuf cents kilomètres de Chartres¹⁴ ».

Cette géographie fantaisiste est aussi celle du théâtre de Schéhadé. Dans *Monsieur Bob'le* (1951), le facteur parle des « États Réunis » et du « Paragou ». Quant à Paola Scala, c'est à la fois une ville moderne où circulent les automobiles et un village archaïque avec sa fontaine où les oiseaux viennent boire et ses rues où passent les moutons et les vieillards. Les pommiers y coexistent avec les palmiers. Les détails absurdes aux yeux du bon sens y créent un climat de conte merveilleux. Schéhadé affirme la liberté souveraine de l'esprit (« Un et un ne font jamais deux que si l'on est d'accord¹⁵. ») Pour Breton cette pièce est « intégralement surréaliste¹⁶ ».

Ces univers étranges s'accompagnent d'un usage non moins étrange des mots, oscillant entre libération et destruction du langage, c'est-à-dire insistant sur sa capacité de merveilleux ou sur son absurdité. Schéhadé et Ionesco représentent sans doute les deux nuances extrêmes de cet arc-en-ciel. Ionesco caricature les mots, les déforme, se moque de leur prétention à signifier, les annule les uns par les autres. Les dialogues absurdes de *La Cantatrice chauve*, qui enchantèrent les surréalistes, illustrent la « tragédie du langage », l'effondrement du sens. Schéhadé au contraire cultive surtout les rencontres merveilleuses des images, celles où « les mots font l'amour » (ainsi « l'écho venait des collines par génuflexions géantes¹⁷ »). M. Bob'le aime le vent qui « lave la parole de ses mensonges¹⁸ ». Sa sagesse s'exprime par des définitions ou des proverbes insolites (« Le bonheur du cœur est une petite cuillère, un objet de tous les instants¹⁹ »), où l'étrangeté a toujours une note simple et familière. Au contraire dans son usage des proverbes Ionesco insiste sur leur aspect routinier, automatique. Les mots paraissent absurdes parce que vides, tout comme chez Vian, où la bonne énumère mécaniquement des synonymes.

Chez Audiberti comme chez Pichette les images les plus extravagantes foisonnent. « L'amour est tout de même un trop magnifique gobelet de poivre pour que vous le mélangiez à des écolières en fromage blanc²⁰ », dit un personnage de *Quoat-Quoat*, tandis que Pichette, qui fait de la poésie

14. *Théâtre*, II, Grasset, 1966, p. 175.

15. *Monsieur Bob'le*, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1992, p. 110.

16. Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, p. 207. Schéhadé a été attiré par le surréalisme mais n'a jamais appartenu au mouvement.

17. *Monsieur Bob'le*, *op. cit.*, p. 17.

18. *Ibid.*, p. 111.

19. *Ibid.*, p. 70.

20. *Quoat-Quoat*, *Théâtre*, I, *op. cit.*, p. 57.

« une salve contre l'habitude²¹ », écrit par exemple : « L'oreille c'est l'épouse de l'air Le grand orgue des peupliers soutient le mot d'ordre des passereaux²². » Chez lui les amoureux se servent des substantifs comme de verbes pour se dire leur passion (« [je] te savane/te *panthère*/te goyave/te *salive*²³ [etc.] »).

Ces auteurs en effet aiment réinventer le langage, en mettant « un mot pour un autre », ce qui peut produire des effets comiques comme chez Tardieu (« Je n'ai pas eu une minette à moi²⁴ »), tandis que les mots inventés par Weingarten (« tu fonces, tête baissée, comme un fronidon ») ou bien le vocabulaire du jeu de cartes plus ou moins remanié (« flodon balant », « cantin floche », « quinte minette²⁵ »), en sus de leur dimension ludique, provoquent une sensation d'inquiétante étrangeté.

Le langage devient objet de jouissance, « objeu » dirait Ponge. « Genousie » semble jouer entre genèse et genou et se termine comme le mot poésie. Quant au genousien, c'est une langue fictive que comprend spontanément le Poète sans l'avoir jamais apprise. Un proverbe genousien (« Maïlovi ekakim ; ékakim maïlovik ») vient souligner ironiquement le proverbe trop connu (« Qui trop embrasse, mal étreint »). La présence incongrue de ces énoncés, à la fois obscurs et évidents, au milieu du dialogue met en relief l'idée que : « Le pire des malentendus vient peut-être de ce que nous parlons la même langue²⁶. » La langue « merveilleuse » vient corriger le langage commun.

LA RÉVOLTE ET LE RÊVE

La révolte et le rêve ont été au cœur du surréalisme. On les retrouve dans ce théâtre des années cinquante et soixante, qui aime mettre en opposition un monde merveilleux, celui du rêve et de l'utopie, avec un monde « absurde », révoltant, parce que contraire à la raison, à la nature, à la « vraie vie ». Les horreurs de la Seconde Guerre mondiale, la crainte de l'apocalypse nucléaire, puis le rejet de certains aspects de la modernité (technicité, consommation²⁷, « spectacle ») n'ont fait qu'encourager cette

21. *Les Épiphanies*, « Poésie », Gallimard, 1969, p. 45.

22. *Ibid.*, p. 116.

23. *Ibid.*, p. 58.

24. *Un mot pour un autre* (1951), in *La Comédie du langage*, Gallimard, 1990.

25. *Akara*, Christian Bourgois, 1967, p. 122 et 147. On parle de « quinte flush » au poker (cinq cartes qui se suivent).

26. *Genousie*, *op. cit.*, p. 20.

27. Les surréalistes organisent en 1965 l'exposition *L'Écart absolu*, contre la société de consommation.

résurgence du « surréel », en des temps dominés pourtant par le réalisme existentialiste puis le positivisme structuraliste.

On voit donc réapparaître la figure de l'« enfant terrible » (comme le Victor de Vitrac) dénonçant par sa révolte les mensonges et les turpitudes du monde adulte. La Zénobie des *Bâtisseurs d'empire*, l'Eudoxie du *Satyre de La Villette* (1963) d'Obaldia, l'Alice de Weingarten se signalent par leur lucidité, leur intransigeance dans le refus des absurdités reçues. Ainsi Zénobie²⁸ est constamment mise en contraste avec ses parents. Elle est la seule à protester contre leurs démenagements incessants. Elle est la seule à se rappeler le bonheur d'autan que les adultes prétendent n'avoir pas connu, tout comme ils déclarent ne pas entendre le Bruit qui pourtant les fait fuir. Lâches et volontairement aveugles, ils font comme s'ils ne savaient pas dans quel piège absurde ils sont pris²⁹.

L'atmosphère est plus légère chez Obaldia, mais Eudoxie, insolente et délurée comme la Zazie de Queneau, porte un nom valorisant (« bonne réputation, vertu ») dans un monde où tout paraît faussé par les préjugés, les modes et l'hypocrisie. Grâce à elle Urbain se délivre de son existence absurde et aliénée. Avec elle il redécouvre le véritable esprit d'enfance, sa liberté et son accord avec la nature : c'est en cela qu'il est un « satyre », au sens premier du mot, et non au sens péjoratif apparu par la suite. « Urbain », l'homme factice de la ville (*urbs*) redevient en somme un esprit de la nature, renoue avec l'authenticité originelle.

Quant à Alice, sa révolte est violente puisqu'elle en vient à étrangler sa mère, et elle est d'autant plus frappante qu'elle est restée muette. Dans son rêve qui précède le meurtre, sa mère pas assez aimante à son gré, lui apparaît « outrageusement et vulgairement maquillée », ce qui symbolise l'artifice et la fausseté.

On constate toujours chez ces héros une pureté refusant les compromis, au risque de la destruction, celle des autres ou la leur. Sans être des enfants, d'autres personnages, jeunes le plus souvent, incarnent pourtant à leur manière cet esprit de révolte contre un monde aberrant. C'est par exemple dans *Le Mal court*, la princesse Alarica, figure de la pureté et de l'innocence, dressée contre l'empire du Mal, mais sa révolte, telle celle de Maldoror, vise à tuer le Mal par le Mal. Son nom, formé sur Alaric, roi des Wisigoths, est évocateur de violence, mais d'une violence purificatrice.

28. Elle porte le nom de la reine de Palmyre, ce qui est lui donner une sorte de noblesse, alors que le Père reste anonyme et que la bonne, personnage burlesque, se nomme Cruche.

29. Cf. Camus : « tout le monde [vit] comme si personne “ne savait” » (*Le Mythe de Sisyphe*, in *Essais*, Gallimard, « Pléiade », 1965, p. 108).

Chez Obaldia, l'être pur et intransigeant, c'est Oscar, héros de...*Et à la fin était le bang* (1968). Tel l'Adam Pollo du *Procès-verbal* (1963) de Le Clézio, ce jeune homme fuit la société moderne, trouvant refuge au faite d'une colonne, comme les stylites de jadis. Sa colonne sera brisée et il sera tué par le bang des avions supersoniques. Obaldia en effet ne cesse de faire la satire du monde contemporain, de son ignorance des choses essentielles, de sa course à la catastrophe. Les propos des touristes venus visiter le phénomène sont affligeants et grotesques, expression de la bêtise, de la vulgarité et de l'inconscience. Le monde moderne est celui de la « distorsion entre le Verbe et le verbiage (au commencement était le Verbe)³⁰ ». Obaldia se moque de la facticité du langage mondain comme de celle du langage savant, qu'il parodie également dans *Genousie*. Il leur oppose le langage vrai du Poète, en la personne de Christian, ainsi que la spontanéité du désir et l'illumination de l'amour fou. La Genousie est le monde originel, dont rêve le Poète.

La figure assez romantique du Poète est en effet souvent mise en vedette, par exemple dans *Les Épiphanies*, « épopée frénétique de l'angoisse révoltée³¹ », selon Audiberti. Le Poète est à la fois le jeune homme en colère et le porte-parole de la vie et du merveilleux contre la malignité de Monsieur Diable, en qui s'incarnent l'absurdité de la guerre et les forces de mort. Il perpétue le souvenir d'un âge d'or et d'innocence, que l'auteur aime évoquer dans ses *Apoèmes*.

Chez Weingarten, « l'homme-chat » d'*Akara* est un être différent, incompris (comme le poète dans l'imagerie romantique). Il est conforme à la nature, persécuté et finalement mis à mort par le monde social (le Comte, le Juge, Milord, Milady), justement à cause de sa différence. La fausseté de ce monde est d'ailleurs mise en relief dans *Les Nourrices* (1960), satire bouffonne et caricaturale des milieux d'affaires.

Le merveilleux de l'utopie répond à l'absurde ou à l'horreur du monde réel. Il est la revendication d'une « vraie vie ». C'est la beauté, la fulgurance de l'amour fou dans *Genousie* comme dans *Les Épiphanies*. C'est, dans *Le Satyre de La Villette*, l'enfance retrouvée, c'est-à-dire un pays « où la rosée d'un visage efface la pourriture de ce monde de guignols, où les mots ne servent pas à tromper, à avilir, à tuer..., mais à exister, à... à s'envoler ! »³². On sait d'ailleurs qu'Obaldia écrivit ses premières *Innocentines* lorsqu'il était prisonnier en Silésie, dans un univers mis à feu et à sang par la guerre.

30. *Théâtre*, VI, Grasset, 1975, p. 14.

31. Audiberti, *Revue théâtrale*, n° 7, 1948, reproduit dans G. D. Farcy, *Les Théâtres d'Audiberti*, PUF, 1988, p. 292.

32. *Le Satyre de La Villette*, in *Théâtre*, I, op. cit., p. 191.

C'est d'une façon générale le rêve d'un monde idéal, d'un paradis perdu où, comme le désirent les surréalistes, les contraires seraient réconciliés. Ainsi que le dit un personnage d'Obaldia : « L'intelligentsia actuelle tend à démystifier notre temps ; à mon sens, il serait beaucoup plus fécond de le re-mythifier³³. » On pense à Breton qui appelle de ses vœux le surgissement d'un mythe nouveau.

L'action de *L'Été* (1966) de Weingarten se déroule dans un jardin, au cours de six jours et six nuits d'été. Aussi bien le lieu que la saison³⁴ évoquent un bonheur originel, celui de l'Éden. Les héros, deux enfants et deux chats à forme humaine, peuvent communiquer entre eux, comme dans les contes. C'est le point de vue des enfants qui apparaît, ignorants qu'ils sont de la mort et de l'amour. La mère est absente (« morte » disent les chats) mais Lorette continue à citer à son frère ses recommandations. Pour eux la mort n'est qu'un mot ou un jeu³⁵. Les drames de l'amour ne sont perçus également que sur le mode du jeu et à travers les enfants puisque les spectateurs ne voient jamais les deux amants qui finissent par se séparer. Ce jardin de l'enfance est celui de l'innocence³⁶.

De ces personnages au cœur d'enfant ou de poète, qui recréent autour d'eux une sorte d'Éden originel, le héros de Schéhadé, Monsieur Bob'le est une figure exemplaire. Il a su faire de Paola Scala un vrai paradis. L'arrivée de M. Bob'le a été, rappelle Arnold, « le début d'une existence simple et merveilleuse³⁷ », d'un état de grâce, car il donne l'exemple d'une sagesse que les hommes ne possèdent pas mais dont ils sentent le besoin. En un mot, par son intuition des choses simples et essentielles, il incarne l'esprit d'enfance et le rend à ceux qui l'ont perdu. M. Bob'le tient à la fois du poète, du sage et du saint.

Chez Audiberti, c'est le motif de l'envol qui traduit la fusion primitive de l'homme avec la nature et l'état d'innocence, avec la « hobereaute », la femme-fée. Ayant perdu ce pouvoir, elle le retrouve avant de mourir grâce à l'intensité de son amour pour Lotvy. De même chez Ionesco le héros du *Piéton de l'air* (1963) récupère d'anciens pouvoirs perdus (« Voler est un besoin indispensable à l'homme³⁸. »). Avec Bérenger, l'auteur invente un

33. *Genousie*, *op. cit.*, p. 15.

34. La pièce a pour épigraphe ces mots de Lewis Carroll, « les jours heureux de l'été ».

35. « Tout le monde dort. Tout le monde est mort. On est morts. Ils sont morts. Tu crois ? Peut-être qu'on n'est pas là ? » (*L'Été*, C. Bourgois, 1966, p. 49).

36. On songe aux thèmes de la pièce de Picasso, *Les Quatre Petites Filles* (1948), publiée en 1968.

37. Monsieur Bob'le, *op. cit.*, p. 17.

38. Ionesco, *Théâtre complet*, Gallimard, « Pléiade », 1991, p. 707.

personnage de naïf au cœur pur, une sorte de « poète », qui dans *Tueur sans gages* (1959) est heureux de retrouver dans la cité radieuse ces instants merveilleux de paix et d'harmonie jadis ressentis dans sa lointaine enfance. La lumière éblouissante, le silence, la sensation de légèreté et d'éternité, contrastent avec la grisaille, le vacarme de la ville, l'impression d'étouffement, d'enlisement dans le temps. La révolte de Bérenger contre le mal, ses efforts pour retrouver le Tueur sont à la mesure de sa nostalgie de l'Éden.

HUMOUR NOIR ET HUMEUR NOIRE

Ce théâtre poétique a souvent une dimension comique, mais ce comique est plutôt inquiétant. Il est « d'essence douloureuse », comme dit Obaldia à propos de... *Et à la fin était le bang* : il donne « matière à rire et à pleurer³⁹ ». On peut bien parler d'« humour noir », lequel est une « révolte supérieure de l'esprit », une réaction de défense du moi contre le monde et contre l'angoisse. Ainsi peut-on comprendre le comportement final d'Alarica, lorsqu'elle va au bout du mal, par révolte contre le mal. Dans *Genousie* ou dans *Alice*, le meurtre du mari gênant ou de la mère devient l'acte le plus naturel. L'humour noir peut aussi consister à pousser à l'extrême une situation, à en dérouler impitoyablement les conséquences (comme chez Kafka). Dans *Les Bâtisseurs d'empire*, tous les personnages sont éliminés un à un, même le Père dont l'égoïsme a sacrifié tous les autres avant lui.

Le noir, couleur de la révolte anarchiste, est cher à Breton mais n'est pas contraire à cet espoir de régénération qui est au cœur du surréalisme et qui met le mal lui-même sous le « signe ascendant ». Pour Breton, les noirs les plus profonds « sont aussi ceux qui permettent les plus éblouissantes réserves de lumières⁴⁰ ». Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale il réaffirme plus que jamais ce besoin d'espérance et refuse la vision absurdiste du monde : « Le rocher de Sisyphe ? Les surréalistes diffèrent de Camus en ce qu'ils croient qu'un jour ou l'autre il va se fendre⁴¹ ».

Le noir que cultive l'après-guerre est en général beaucoup plus sombre, même si certains comme Pichette, Obaldia ou Schéhadé semblent assez proches de l'esprit surréaliste. Obaldia d'ailleurs récuse l'absurde (« Rien n'est absurde [...] il y a seulement des choses mystérieuses, incompréhens-

39. *Théâtre*, t. 6, *op. cit.*, p. 14.

40. Breton, préface à *Melmoth* de Maturin, Pauvert, 1965, p. XX.

41. Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 248.

sibles⁴² »). M. Bob'le, au moment de sa mort, laisse entendre des paroles d'espoir. À sa façon aussi il nie l'absurde, lorsqu'il affirme que « la vie n'est pas sans fondement⁴³ ».

Pourtant même chez ces auteurs, le sens de la précarité du rêve, du dérisoire humain, l'angoisse du néant se font très nettement sentir. Le rêve y vire souvent au cauchemar. Les thèmes de la mort, de l'exil, de la chute donnent une tonalité tragique à *M. Bob'le*. Le départ de M. Bob'le ressemble déjà à la mort et il mourra au loin. L'attente des habitants de Paola Scala, vaine puisque jamais M. Bob'le ne reviendra, peut faire penser à celle de Vladimir et Estragon qui attendent sans fin Godot. Le « paradis » que pourrait être Paola Scala n'en est plus un depuis le départ de Bob'le, il représente le monde de la Chute, tourmenté par le regret de l'Éden. L'exil de M. Bob'le dans une île lointaine, où il travaille dur, est une autre image de la Chute. Dans *La Soirée des Proverbes* (1954), le héros, après la « nuit merveilleuse » meurt complètement désillusionné. Tous ses rêves s'effondrent face au néant. *Les Violettes* (1960) se termine tragiquement par une explosion destructrice (tout comme... *Et à la fin était le bang*). De même dans *Tueur sans gages*, autre fable de la Chute, Béranger n'aura plus qu'à se laisser égorger. Commentant *Qui est là ?*, Tardieu souligne que son texte est hanté par le tragique de l'Histoire : « après l'extermination des hommes, l'Homme pouvait-il encore être sauvé ?⁴⁴ »

Obaldia ne se fait pas d'illusion sur l'humanité : « C'est l'homme, et l'homme seul, qui fabrique de l'inhumain⁴⁵ ». Dans *Genousie* les ambiguïtés d'Irène introduisent des dissonances dans le rêve de Christian et rendent incertaines les suites de l'aventure. Le héros du *Cosmonaute agricole* retient de son voyage interplanétaire qu'il a vu partout triompher la bêtise et le mal. C'est bien aussi l'expérience du « piéton de l'air » de Ionesco, revenu sur terre totalement désabusé.

Une autre hantise, c'est celle du temps, de la mort, comme dans les pièces de Copi. Ce théâtre surréalisant est bien un théâtre de l'angoisse métaphysique, de la « cruauté », comme le souhaitait Artaud. *Les Bâtisseurs d'empire* sont un pur cauchemar. La Chute y prend une forme paradoxale puisque tout se dégrade à mesure que la famille monte d'étage en étage. À la fin, la « chute » se réalise concrètement, lorsque le Père va sauter par la fenêtre. Le schmürz indéfinissable peut symboliser l'énigme effrayante à

42. Obaldia, in *Le Monde*, 27-12-1969, cité par C. Weil in *L'Onirisme et l'insolite...*, op. cit., p. 209.

43. *Monsieur Bob'le*, op. cit., p. 119.

44. Tardieu, *Théâtre de chambre* (1955), Gallimard, 1966, p. 9.

45. *Le Satyre de La Villette*, in *Théâtre*, t. 1, op. cit., p. 107.

laquelle se heurte l'esprit ou encore une force négatrice de l'humain, ce que suggère l'invasion finale des *schmürz*, lorsque tous les personnages ont disparu. Le titre tourne en dérision par antiphrase la faiblesse de l'humanité. De même le théâtre d'Adamov penche toujours du côté du cauchemar et les obsessions de mutilation, de répression, sont des fantasmes de mort et de culpabilité, ne laissant guère de place au rêve d'innocence et à l'esprit d'enfance.

Chez Weingarten, comme dans les mauvais rêves, les invités d'*Akara* arrivent de dessous le plancher⁴⁶ et une grosse grenouille se cache sous le divan. L'habitant de l'œuf, odieux et grotesque, n'est sans doute qu'une projection du désarroi d'Alice (*Dans les jardins du Luxembourg*). Les chats de *L'Été* sont des personnages comiques mais inquiétants et cyniques, peut-être complices des forces invisibles qui tendent un « piège⁴⁷ » aux humains. « Le monde est noir. Le monde est froid⁴⁸ », dit l'un d'eux. On retrouve là le motif de la Chute puisque, ayant découvert l'amour et sa douleur, les deux héros ont perdu leur innocence enfantine. On y reconnaît aussi celui, kafkaïen ou beckettien, de l'absence (celles de la mère morte ou de l'amante enfuie). Or comme l'écrit un critique de l'époque, l'absence est « une valeur métaphysique fondamentale de la conscience contemporaine⁴⁹ », expression de l'absurde (absence de Dieu, de sens), comme le sont dans *Akara* ces jeux de cartes auxquels les personnages sont obligés de jouer sans en connaître les règles ni le nom.

Chez Audiberti l'absurde apparaît par exemple dans le règlement que le capitaine, dieu cruel, doit à tout prix faire appliquer dans *Quoat-Quoat*. Il en avertit ses victimes mais fait en sorte qu'elles l'enfreignent (de même les victimes du Tueur de Ionesco ont beau savoir, elles tombent dans le piège). Le titre de la pièce (déformation de Quetzatcoal) sonne comme « Quoi ? Quoi ? » (on songe au *Watt* de Beckett) face à l'énigme de l'existence. Le comportement de Clarisse, Ève tentatrice et séductrice qui mène le héros à sa perte, reste très ambigu, comme celui du protagoniste de *La Fête noire* : est-il la Bête, symbole du Mal, ou le héros qui la combat ? Chez Audiberti le monde est déchiré par la lutte perpétuelle du Bien et du Mal et le motif de la Chute est récurrent, comme le montre aussi *La Hobereaute*. Dans cette pièce l'innocente hobereaute est mariée au terrible baron Massacre, perdant ainsi ses pouvoirs passés. Mais la vision d'Audiberti

46. On songe aux *Poèmes de dessous le plancher* (1949) d'André Frénaud, empreints de dérision amère.

47. *L'Été*, *op. cit.*, p. 26.

48. *Ibid.*, p. 80.

49. R. Kanters, *Des écrivains et des hommes*, Julliard, 1952, p. 302.

procède plutôt du manichéisme que de l'idée surréaliste de la réconciliation des contraires. Pour ce théoricien de l'« abhumanisme », l'humanité est accablée par une sorte de « péché d'être né », comme, dans *Proust*, l'écrit Beckett, dont le théâtre, celui de la dérélition et du néant, reste étranger au « merveilleux ».

Le baroque d'Audiberti mêlant farce et tragédie, vulgarité et poésie, n'est pas sans faire penser à Ghelderode, qui écrit dans les années trente mais connaît le succès après la guerre, ou encore au théâtre « panique » d'Arrabal, soit deux auteurs chez qui l'outrance cruelle relève du cauchemar plus que du rêve. Chez Arrabal, comme chez Pichette, mais de façon plus pessimiste, l'aspiration lyrique à l'amour et à la révolution se heurte à un univers violent et apocalyptique (*Le Cimetière des voitures*, 1958) ; l'homme de la nature (« l'Architecte ») finit par se confondre avec le sinistre « Empereur d'Assyrie » qui prétend le « civiliser » (*L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, 1967).

Ainsi à une époque où le surréalisme subit une éclipse, notamment dans le domaine de la poésie, on voit se développer une dramaturgie usant d'une liberté toute surréaliste à l'égard du verbe et donnant à l'imaginaire le pas sur la réalité, dans un mélange détonant d'absurde et de merveilleux. On y voit souvent s'exprimer la nostalgie d'un monde originel, face aux horreurs du présent. Pourtant ce théâtre, où se mêlent l'humour et l'angoisse métaphysique, est la plupart du temps teinté d'une couleur « noire » qui n'est plus tout à fait celle des surréalistes mais qui relève du tragique, toujours repoussé par ces derniers. Au mythe de la Genèse vient se superposer celui de la Chute. Le sentiment de l'absurde, le sens de l'ambiguïté du réel, l'obsession du Mal et de la culpabilité donnent à ce théâtre un ton de désenchantement amer. L'humour noir s'assortit à l'humeur noire de ces lendemains d'Auschwitz et d'Hiroshima, pour produire « des œuvres sœurs de la bombe atomique qui appellent les cataclysmes, déchaînent les paniques, commandent les révoltes⁵⁰ », comme le demandait en 1948 le manifeste « surréaliste » canadien, *Refus global*.

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

50. Cité par Y. Gasquy-Resch, *Littérature du Québec*, EDICEF, 1994, p. 99.

L'EXPÉRIENCE DU DEHORS : LES FRONTIÈRES EXTÉRIEURES DU SURREALISME

Angelos TRIANTAFYLLOU

Tout est question de cadre. La fenêtre n'est surréaliste qu'en fonction de sa vue. On a beau délimiter son aire, le non-cadre ou le dehors sont les espaces propres au surréalisme. Car il est un « passage au dehors¹ », une sortie au sens révolutionnaire du terme. On est là et l'on constate effectivement la présence d'autres pensées qui se poussent pour entrer dans la photographie de groupe. Elles viennent du dehors, ou plutôt d'un dehors différent. Ce sont les règles. Elles étaient toujours au bord, sur les axes du cadre, elles le rétrécissent maintenant et nous donnent l'impression d'apporter le dehors avec elles. Mais c'est du contraire qu'il s'agit. Elles sont, étaient toujours le dedans même. Elles intériorisent le dehors, nous le rendent familier, explicable.

Le surréalisme n'a pas de dehors, car il est le dehors. C'est dans ce sens qu'il n'est pas, qu'il n'a pas une philosophie, car la philosophie est le regard, le colmatage du dedans sur le dehors. Les conflits entre les philosophies et le surréalisme sont de ce type : ce dernier pousse vers le bord, vers l'inconnu, vers l'incertain nos certitudes, qu'elles s'appellent Hegel ou Freud, alchimie ou Marx. Une telle philosophie du surréalisme n'existe pas, Alquié l'a bien vu. Mais il n'a pas manqué d'ajouter : « le surréalisme peut conduire à une telle philosophie », d'autant plus qu'il n'est pas « absolument certain que les surréalistes soient ceux qui interprètent le mieux cette expérience² ». D'un tour de magie, le dedans se transforme en dehors, le connu en interprète de l'inconnu. Mais ce n'est pas tout.

Le dehors et le surréalisme comme tel sont ouverts à tout usage. Ils sont la matière première. Chercher du surréalisme en dehors des surréalistes, voilà une idée originale, due également au philosophe cartésien. Personne ne se doute aujourd'hui que des concepts, entre autres, tels que l'image dialectique, le surrationalisme, ou même le bricolage sont des

1. Michel Foucault, *La Pensée du dehors*, Fata Morgana, 1986, p. 12.

2. *Entretiens sur le surréalisme*, Colloque de Cerisy-la-Salle, sous la dir. de Ferdinand Alquié, éd. Mouton, Paris/La Haye, 1966, p. 13-60.

éclats à la suite d'une *collision* de leurs penseurs avec le surréalisme. Au moment de cette collision, les espaces se mirent à danser, et la seule certitude resta la ligne sinueuse de la philosophie surréaliste, entre les plis de laquelle se départagent les entrées et les sorties de la voie droite.

1. Sous « le ciel d'été peint dans les arcades qui dominent la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale, à Paris³ » a vu le jour, il faut bien le croire, l'image dialectique, à quelques pas des premiers passages parisiens. Ses parents étaient les revues et les œuvres surréalistes que Benjamin lit à son arrivée à Paris. Ce qu'il en retint peut être résumé en trois termes : rêve, image, révolution. Le rêve transcrivait ses images rituellement, se rationalisait, devenait outil de connaissance de la société⁴. L'image, grâce au *Paysan de Paris*⁵, était prête à devenir concept, à s'y substituer même, étant plus concrète et plus dialectique que le réel, la seule connexion optique qui « vous force de réviser tout l'univers ». Par un montage singulier les trois entités se retrouvèrent dans le concept original de l'image dialectique.

Il suffit de la rencontre saccadée, passagère, instable, non rationnelle, d'une image du passé et d'une autre du présent, à travers la verbalisation, la re-citation et la re-lecture de leur relation, pour obtenir des compréhensions infinies autant qu'authentiques. Pour ce faire, l'historien doit se mettre à la place de l'analyste des rêves et interpréter en se réveillant la transcription des images rêvées, par un travail de remémoration, par un « renversement éminemment élaboré qui transforme le monde de celui qui rêve en monde de veille », tout en conservant la « rapidité du rêve dans l'esprit » éveillé. L'image dialectique est une approche historique de la réalité quotidienne, « une tentative de fixer l'image de l'histoire dans ses cristallisations les plus humbles de l'existence, dans ses déchets pour ainsi dire », fondée sur l'hypothèse d'une âme collective qui sait traduire l'expérience du passé à travers l'expérience présente⁶.

L'image dialectique se forme dans l'esprit de Benjamin au lendemain de la lecture d'Aragon⁷. Le projet d'un livre à la fois sur les passages de Paris

3. Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIXe siècle*, 1982, éd. établie par R. Tiedemann, tr. par Jean Lacoste, Cerf 1986, p. 881, § h°5. Désormais PC.

4. Cf. W. Benjamin, *Sens unique*, (1923-1924), 1928, 1972, tr. par J. Lacoste, Maurice Nadeau, 1988.

5. Aragon, *Le Paysan de* 1926, Gallimard, Folio, 1976, p. 80-84, 231-248.

6. Cf., PC, p. 474, 479-481, 491 et 881 - §§ N1,9 N2a, 3 N3,1 N3a,3 N4, 1 N9,7 h°,4.

7. Cf. la lettre de Benjamin à G. Scholem, du 1^{er} août 1928, in W. Benjamin, *Correspondance*, 1970, éd. établie et annotée par G. Scholem et Th. W. Adorno, tr. par Guy Petitdemange, Aubier Montaigne, 1979, t.1. Cf. aussi les objections de J. Leenhardt (« Le passage comme forme d'expérience : Benjamin face à Aragon », in W. Benjamin et études réunies et

et sur l'image dialectique est né, comme une illustration du surréalisme. Mais en même temps, la réflexion sur le surréalisme et l'article qui lui sera consacré en 1929 deviendront à la fois une sorte de prolégomènes et de refoulement, de voile protecteur du projet, un « écran opaque entre les projets ». La dette envers le surréalisme oblige Benjamin à poursuivre ce projet dans le plus grand secret et finalement de ne jamais achever cette œuvre. Elle l'oblige aussi à approfondir sa pensée.

Dans une lettre à Gershom Scholem du 30 novembre 1928⁸, Benjamin avoue les origines et les perspectives de son projet :

Afin d'arracher ce travail à un voisinage trop ostensible avec le mouvement surréaliste qui, si compréhensible et si fondé soit-il, pourrait me devenir fatal, j'ai dû l'élargir toujours davantage dans ma pensée et le rendre si universel dans son dispositif le plus caractéristique et infime, que du simple point de vue du temps il va recueillir l'héritage surréaliste avec toute l'omnipotence d'un prince Fortunbras de la philosophie. Autrement dit : j'ajourne immensément la période de rédaction quitte à retrouver ici un calendrier aussi pathétique que pour le travail sur le Trauerspiel (Les origines du drame baroque allemand).

Graduellement l'idée de départ s'éloigne de ses origines surréalistes sur différents niveaux. On a longuement insisté sur le rôle de l'éveil chez Benjamin, rôle directement tiré de l'œuvre de Proust. Benjamin lui-même a voulu délimiter son travail par rapport à Aragon. « Tandis que Aragon [dit-il] persiste à rester dans le domaine du rêve, il importe ici de trouver la constellation du réveil. Tandis qu'un élément impressionniste – la mythologie – demeure chez Aragon [...] il s'agit ici de dissoudre la « mythologie » dans l'espace de l'histoire.⁹ » Ce rôle du réveil a été sans doute renforcé sous l'emprise de la critique de son ami Adorno¹⁰. Par le réveil, Benjamin tente de rétablir le caractère politique de l'image, sans se libérer pour autant du fantôme d'une conscience collective plus jungienne que marxiste, sans montrer, comme le désirerait Adorno, l'aliénation de la conscience individuelle, mais tout en mettant en relief à sa manière que l'image dialectique de notre ère n'est autre que la marchandise. De la mar-

présentées par H. Wisman, Cerf, 1986, p. 193) concernant l'assimilation du projet de Benjamin à « une note en marge de la description du "Passage de l'opéra" dans le *Paysan de Paris* ». Cf. aussi PC, p. 113, § C2a, 9.

8. *Correspondance, op. cit.*, t.1, p. 439. et t.2, p 14-15, 19.

9. PC, p. 474, § N1,9.

10. Lettre du 5.06.1935, in Th. W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, 1970, éd. établie par R. Tiedeman, tr. par C. David, éd. Allia, 1999, p. 103-114.

chandise, il retient l'aspect éphémère – la mode – à la fois figé sur la photographie – tel le mannequin de cire dans le Musée Grévin reproduit dans *Nadja*¹¹ – et en train de disparaître, – telles

*les premières constructions en fer, les premiers bâtiments industriels, les toutes premières photos, les objets qui commencent à disparaître, les pianos de salon, les vêtements d'il y a cinq ans, les lieux de réunion mondaine quand ils commencent à passer de mode.*¹²

La découverte de cette dimension du temps perdu, Benjamin l'attribue sans ambiguïté aux surréalistes. « Le rapport de ces choses à la révolution, voilà ce que ces auteurs ont mieux compris que personne » ajoute-t-il, ébloui par « nihilisme révolutionnaire » de leurs décors.

L'image dialectique est un concept inachevé, à l'image de la vie et de l'œuvre de son auteur. Philosophique dans sa conception, elle l'est beaucoup moins dans sa réalisation car, selon Adorno¹³, elle ne pourrait pas respecter la distinction kantienne entre l'expérience et sa théorisation. Dans ce sens, elle est un concept né de la remarquable approche philosophique du surréalisme, de sa « mise en valeur philosophique » et son « dépassement » dialectique (Benjamin emploie le terme hégélien *d'aufhebung*¹⁴), elle est née, comme l'explique Adorno, de la conviction que « la philosophie ne devait pas seulement rejoindre le surréalisme mais devenir surréaliste ».

2. Considéré sans doute comme un jeu d'artifice, un jeu d'esprit sur le rationalisme et son dépassement, le *surrationalisme* abrite sous ce terme extravagant une tentative de conciliation du positivisme et de la pensée dialectique, une juxtaposition du rationalisme et de l'irrationnel, du sérieux et du ludique dans une pensée complexe et expérimentale. Né d'une lecture des *Grains et issues* de Tzara¹⁵, le surrationalisme se veut une « nouvelle doctrine de substantialisation¹⁶ ». Cela dit, Bachelard n'attendait pas Tzara

11. *PC*, p. 94, § B3,4.

12. « Le surréalisme », 1929, *Œuvres*, t.2, tr. par M. de Gandillac, Folio/Essais, Gallimard, 2000, p. 119.

13. Sur Walter Benjamin, op. cit., p. 20, 41, 69.

14. *Correspondance*, t.2, op. cit., p. 183, lettre du 9 août 1935.

15. T. Tzara, *Grains et issues*, 1935, *Œuvres*, t.3, texte établi, présenté et annoté par H. Béhar, Flammarion, 1979, p. 9-145. Sur le rêve expérimental, voir notamment p. 102, 128.

16. Gaston Bachelard, « Le Surrationalisme », article commandé et paru dans le premier et unique numéro de la revue *Inquisitions*, n° 1, juin 1936, éd. Sociales internationales, p. 1-6, organe du mort-né « Groupe d'études pour la phénoménologie humaine », formé autour de Caillois, Monnerot, Aragon, Tzara, Crevel, Calas (repris dans *L'Engagement*

pour proposer sa révolution épistémologique, son *rationalisme ouvert*. Deux ans plus tôt, le *Nouvel esprit scientifique*¹⁷ le définissait comme étant « un état de surprise effective devant les suggestions de la pensée théorique ». Ce rationalisme ouvert revendiquait concrètement une « sorte de nouveauté métaphysique essentielle », une « métaphysique inductive » fondée sur l'exemple et la pensée esthétique, et ouvrant la voie à une épistémologie non-cartésienne. Dans une lettre de mars 1936 à Caillois, concernant l'article sur « Le Surrationalisme », Bachelard dissipait toute ombre qui pourrait nuire au caractère sérieux de sa théorie et à son appartenance au système philosophique du rationalisme.

La première règle de cette pensée ouverte est de désapprendre, de transformer la raison fermée en surlogique, pensée mouvante et fluide, tournée vers l'avenir, tourmentée par le doute, fragmentée dans son propre mouvement, pensée turbulente et agressive.

Le rationalisme fermé a longtemps présenté la réalité comme une évolution historique linéaire et causale, comme une tradition. La valeur de ses résultats est « dérisoire » (Tzara). Le surrationalisme propose une méthode fondée sur l'erreur, l'écart, l'imprudence, et notamment le rève expérimental pour organiser une raison polymorphe et sérielle. Un pont vient d'être jeté entre le penser « dirigé (logique, productif) » et le « penser non dirigé (associatif, improductif) refoulé » (Tzara) des sociétés primitives. C'est ainsi que Bachelard arrive à proposer un rapport d'« équivalence » aussi bien que d'indépendance entre le surrationalisme et le surréalisme.

Quand ce surrationalisme [dit-il] aura trouvé sa doctrine, il pourra être mis en rapport avec le surréalisme, car la sensibilité et la raison seront rendues, l'une et l'autre, ensemble, à leur fluidité.

Cette affirmation convainc Breton¹⁸ de l'actualité et de la vigueur du surréalisme, du fait que celui-ci est le pendant historique de la géométrie

rationaliste, PUF 1972) ; réédition du CNRS par les soins d'Henri Béhar, 1990, accompagné d'un dossier comprenant, entre autre, la correspondance de Bachelard avec la revue, dont la lettre du 19 mars 1936 adressée à Caillois, p. 156.

17. *Le Nouvel Esprit scientifique*, 1934, PUF, 1983, p. 179, 60, 10-11.

18. On n'insistera pas ici sur la réaction de Breton ; je signale simplement son important article dans les *Cahiers d'art* sur l'exposition surréaliste de 1936, intitulé « Crise de l'objet », repris dans le *Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1966, p. 275-280. Pendant deux ans, Breton multiplia les références à l'épistémologie de Bachelard : « Limites non frontières du surréalisme », *La clé des Champs*, J.-J. Pauvert, 1967, p. 18, et « Conférences de Mexico », *Œuvres Complètes (O.C.)*, t.2, éd. établie par M. Bonnet et alii, 1992., p. 1274. Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, (O.C., t.2, p. 846) consacra le terme de surrationalisme. Dans ses *Entretiens*, Gallimard, 1951, p. 303, Breton affirmera solennellement que la philo-

non-euclidienne, de la mécanique non-newtonienne, de la physique non-maxwellienne, de l'épistémologie non-aristotélicienne. Quant à Bachelard, il est conscient du fait que le déséquilibre, le « trouble permanent » (Tzara) entre les deux pensées, risque d'être fatal pour la pensée rationaliste lors d'une « révolution totale » (Tzara). Mais il reste une solution :

Grâce à la force d'expansion que tient en réserve le germe du penser non-dirigé, un mouvement similaire à celui qui s'était déjà produit, sur la base des perfectionnements acquis et des connaissances inhibées, consécutivement aux transformations de la société, est susceptible d'avoir lieu dans l'avenir. (Tzara)

Anticipant cette nécessité et à ce risque, le surrationalisme tente de créer un pendant à l'évolution de la pensée « imaginative » aussi bien qu'à celle de la société. Prenant comme modèle de cette recherche le rêve expérimental, Bachelard espère

reconstruire le mode de penser engendreur, non pas seulement tel qu'il a déjà existé, mais surtout, en conformité avec sa loi du devenir [...]. La participation inhérente du penser dirigé à l'élaboration de ses propres conditions futures est peut-être en mesure de nous laisser entrevoir sa destinée probable. (Tzara)

Ni le réel ouvert à toute interprétation, ni le système clos à toute interprétation ne peuvent animer l'esprit scientifique. Seul un système rêveur ou un rêve systématique peut tracer l'issue. Car, comme le disait Tzara, « le rêve est la concentration extrême de ce trouble désigné comme penser fantaisiste, imaginaire, rêverie diurne ». Quand quatre ans plus tard, Bachelard tentera d'approfondir l'ébauche de 1936, il ajoutera un terme concurrent, celui de la *Philosophie du non*¹⁹. La première tâche qu'il s'attribue alors est de présenter la pensée scientifique, rationaliste ou intuitive telle qu'elle est au moment de sa formation, comme différentielle : en partie rationalisée, fixée ; en partie encore douteuse, expérimentale, somme d'expérience brute ; en plein conflit ludique et révolutionnaire, avant d'acquiescer la monotonie d'une tradition irréfutable, avant d'être figée dans les principes abstraits du réalisme et de l'idéalisme. Le surrationalisme dialectique

sophie bachelardienne était la seule à avoir franchi le pont entre science et art. Breton semble avoir consulté, outre l'article sur le surrationalisme, *Le nouvel esprit scientifique* – dont il copie, entre autre, la page 11 insistant « sur la valeur dilemmatique des nouvelles doctrines » – et la *Philosophie du non*.

19. La philosophie du non, essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique, 1940, PUF, 1966, p. 14-19, 38-40, 110, 135-139.

consiste donc en un tri entre le rêve de tous les jours et le rêve expérimental, entre la banalité et l'exception, entre le stratagème et le poème mathématique. Pour aboutir à une théorie globale qui reprendrait tous les mouvements partiels de la pensée vers l'objet, on emploiera une dialectique de conciliation et non plus de contradiction. Mais pour y arriver, rien n'est plus difficile :

Le philosophe qui veut apprendre le surrationalisme ne doit pas s'installer d'un seul mouvement dans le surrationalisme. Il doit expérimenter les ouvertures du rationalisme les unes après les autres. Il doit chercher un à un les axiomes à dialectiser.

Car le réel n'existe plus en repos, il est mobile, dynamique, surobject.

« Si, dans une expérience, on ne joue pas sa raison, cette expérience ne vaut pas la peine d'être tentée », conclut l'article de 1936. De manière analogue les surréalistes n'ont pas hésité à mettre en jeu leur raison pour entrer, sans craindre la folie, dans un

lieu mental d'où l'on ne peut plus entreprendre que pour soi-même une périlleuse mais, pensons-nous, une suprême reconnaissance [ayant] pour fin l'anéantissement de l'être en un brillant, intérieur et aveugle, qui ne soit pas plus l'âme de la glace que celle du feu.

Le surréalisme avant Bachelard n'a cessé de déclarer pouvoir, par ses méthodes propres, arracher la pensée à un servage toujours plus dur, la remettre sur la voie de la compréhension totale, la rendre à sa pureté originelle.

3. Lors de leur traversée vers l'Amérique, en 1941, André Breton²⁰ et Claude Lévi-Strauss échangèrent des réflexions écrites portant, entre autre, sur l'impossibilité de distinguer pertinemment la pensée spontanée de la pensée réflexive. Pour le poète, la question ne se posait même pas, quand il s'agissait par exemple de catégoriser les textes de Rimbaud. Pour l'ethnologue, alors sous le charme du *Manifeste du surréalisme*, la pensée spontanée pouvait, dans certaines conditions, devenir véritablement réflexive sans devenir rationaliste. Tout dépendait de l'usage fait du donné brut, du réel immédiat. Cette discussion pourrait rester strictement historique si, vingt ans plus tard, Lévi-Strauss n'avait pas un concept qui répondait à cet état intermédiaire de la pensée : « je parle du bricolage ».

20. Cf. C. Lévi-Strauss, *Regarder Écouter Lire*, Plon, 1993, p. 141-146 et A. Breton, *O.C.*, t.3, édition établie par M. Bonnet et E.-A. Hubert, Gallimard, 2000, p. 118-120 et 1 200.

Le bricolage²¹ vient combler la lacune entre l'image et le concept. La pensée du bricolage, assimilée à la pensée mythique, consiste à donner un sens au monde par une attitude ludique, par l'utilisation d'un « langage » hétéroclite et limité, constitué par des objets ou des événements à l'état brut et en particulier en état de ruines, de décomposition, et dont on détourne l'usage. L'organisation de cette pensée se fait sans projet préétabli, puisque le projet avance au fur et à mesure des objets utilisés, il ne correspond quasiment jamais à la structure finale et il est par définition inachevé. Les éléments du projet se lient entre eux par analogie, rapprochement et mutation réciproques, selon les lois du hasard objectif, en d'autres termes selon une incongruité frappante. Il s'agit d'une pensée qui prévaut – comme le dit Paul Ricœur²² – le lien syntaxique, l'assemblage, l'arrangement, au lien sémantique, au contenu. Dans son « exposé » sur la pensée spontanée qu'il avait donné à Breton, Lévi-Strauss expliquait que « cette réflexion s'exerce selon les normes qui lui sont propres » et qui sont « impénétrables à l'analyse rationnelle », normes qui s'expriment indirectement « par le choix, l'élection, l'exclusion, l'ordonnement » des éléments. Cette pensée arrive au sens, à la généralisation théorique, et même à la prise de conscience d'elle-même, par une élaboration « irrationnelle », en transformant les idées en images et les images en signes. Mais ces nouveaux signes sont instables, toujours prêts à redevenir objets.

Inséré au sein d'une analyse sur la pensée primitive, le concept de bricolage n'a pas eu la chance d'être considéré – la polémique de Ricœur à part – comme ce qu'il était, à savoir une structure mentale particulière, dépassant de loin les limites du travail de l'ethnologue. Il est intéressant de signaler que Lévi-Strauss est arrivé à cette conceptualisation de son expérience grâce, en grande partie, à son rapport, principalement non textuel, avec le surréalisme. Questionné par Didier Éribon²³ pour savoir si « la fréquentation des surréalistes » a pu marquer son travail d'ethnologue, Lévi-Strauss répondra à deux niveaux. Du point de vue du contenu, il retient les objets, les œuvres d'art, les pensées recueillis au marché aux puces ou dans l'irrationnel surréaliste. Mais il ajoute à un niveau structural :

21. *La pensée sauvage*, Plon 1962, p. 26-32.

22. Paul Ricœur, *Les conflits de l'interprétation*, 1969, Seuil, 1979, p. 43.

23. C. Lévi-Strauss et Didier Éribon, *De près et de loin*, Odile Jacob, 1988, p. 54.

C'est des surréalistes que j'ai appris à ne pas craindre les rapprochements abrupts et imprévus comme ceux auxquels Max Ernst s'est plu dans ses collages. L'influence est sensible dans La Pensée sauvage.

Le bricolage est la forme d'écriture choisie pour l'ouvrage qui l'a théorisé. Dans l'approfondissement de cette théorisation, le structuralisme de Lévi-Strauss²⁴ adopte la définition du collage surréaliste donnée par Max Ernst, préconisant, comme chacun le sait, « le rapprochement de deux ou plusieurs éléments [...] sur un plan [...] ». Le bricolage consiste ni plus ni moins à faire de la philosophie par collage de pensées « découpées comme autant d'images dans les vieux livres ». Cette possibilité, les surréalistes l'avaient envisagée, Breton le premier. Illustrant la technique du collage, le *Manifeste*²⁵ ajoute ceci :

Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. [...] On pourrait multiplier les exemples. Le théâtre, la philosophie, la science, la critique pourraient s'y retrouver.

Lévi-Strauss, qui proposait en 1941 ses différentes interprétations du *Manifeste* à son auteur, ne pourrait que s'y être « retrouvé ». Attiré par les collages surréalistes, il cherche leur structure inconsciente, le *hasard objectif*. La définition qu'il en donne dans *La Pensée sauvage*, – comme le décalage entre le projet réalisé et le projet initial – ne prend en considération que ses conséquences sur les papiers collés. L'image de la machine à coudre rencontrant un parapluie sur une table de dissection, reste pour lui le modèle polémique de la pensée de bricolage.

Je ne pose pas ici la question de savoir si les surréalistes étaient ou non des bricoleurs. En grande partie, sans aucun doute, le bricolage est un concept surréaliste. Nul doute par exemple que Breton n'ait été un grand bricoleur, ses poèmes-objets sont là pour l'attester. Ou encore que les textes bretoniens sont fabriqués autour de bribes de phrases, ou de mythes, ou de réflexions de philosophes, à la manière d'un objet bricolé. Jacqueline Chénieux-Gendron²⁶ avait raison de réinventer le terme de bricolage pour analyser la pensée diffuse dans le corpus bretonien. Cela dit, ce serait une erreur d'assimiler, dans l'ensemble, les surréalistes à des bricoleurs textuels. Il y a tant d'aspects de leur pensée qui n'entrent aucunement dans cette image. Breton dialogue, pour donner un exemple, non

24. C. Lévi-Strauss, « Une peinture méditative », *Le regard éloigné*, Plon, 1983, p. 328.

25. *Manifeste du surréalisme*, O.C. I, p. 344.

26. J. Chénieux-Gendron, « The poetics of bricolage : André Breton's theoretical fables », in *Reconceptions - Reading modern french poetry*, éd. R. King and B. McGurck, University of Nottingham, 1996 (voir notamment les pages 65-67).

seulement avec les objets concrets, comme le bricoleur, mais aussi avec l'Univers, avec majuscule, comme le philosophe, essayant de dépasser les « contraintes » posées par la vie réelle, par son matériau, de se surpasser aussi. Ses textes sont pleins de bribes d'événements, il est vrai, mais également ils sont pleins d'hypothèses et de thèses, vraies ou fausses, peu importe. Son matériau tout hétéroclite qu'il est, n'est pas limité, au contraire il s'étend aux sphères de connaissance les plus inattendues. Breton a aspiré à renouveler la pensée mythique, de la même manière qu'il a tenté de renouveler la psychanalyse, le marxisme, la dialectique, la linguistique : du point de vue d'un simulateur.

4. Derrière les concepts formés autour de noyaux de surréalisme, on trouve la trace indélébile de l'image, de son idée centrale. Mais cette image-là, sortie de l'aventure des conceptualisations, n'est plus une force d'objectivation du réel. Si elle est toujours une image de rêve et s'oppose à ce titre à la métaphore et à la distinction entre ses formes verbale et visuelle, elle a subi pour autant une aliénation profonde. Avec Benjamin, l'image devint la *structure historique de la forme du voir*²⁷. Avec Bachelard, elle pense l'être. Avec Lévi-Strauss, elle devient *signe*. Défigurée, elle accomplit toujours sa mission, minant la structure des concepts. Le bricolage, sa structure à elle, véhicule désormais la conceptualisation. La critique de l'histoire de Benjamin suit, selon Ernst Bloch²⁸ le modèle surréaliste : « montage de rêves désagrégés », « bazar philosophique », « expérimentation à partir des déchets ». L'épistémologie de Bachelard deviendra un long collage de citations, un univers fragmenté, inachevé. L'anthropologie de Lévi-Strauss fouille dans les décombres des civilisations pour découvrir le fondement réel de la pensée. L'image surréaliste conduit inéluctablement à une philosophie de la déconstruction.

Le surréalisme en général a subi le sort de son image. Le terme surréalisme s'emploie de manière éclectique sans sens précis. Benjamin considère comme surréaliste un personnage de Dostoïevski, Ernst Bloch considère Benjamin comme surréaliste et les romans de gare allemands aussi. Bachelard trouve du surréalisme dans toutes les époques, depuis Cyrano de Bergerac et Victor Hugo, jusqu'à Léo Malet. Le surréalisme n'est plus une école, mais un fantôme, un état d'esprit, un discours dissipé, un espace disloqué, ouvert²⁹.

27. C. Buci-Glucksmann, *La Raison baroque de Bandelaire à Benjamin*, Galilée, 1984, p. 78.

28. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps, Critique de la politique*, 1935 (textes de 1928-1932), tr. J. Lacoste, Payot, 1978, p. 342, 358.

29. Cf. M. Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme », *La Part du feu*, Gallimard, 1949.

Les philosophes ont cherché dans le surréalisme le dehors qui leur manquait. Certains, comme Jacques Lacan, Stéphane Lupasco, Ferdinand Alquié, Maurice Blanchot, Kostas Axelos ont préféré rester sur le bord. Leur amitié avec les surréalistes les a amenés à publier dans leurs revues, à reconsidérer leurs acquis concernant la paranoïa comme forme d'écriture pour les uns, l'affectivité comme forme de connaissance ou même d'existence pour les autres, le jeu comme lien entre le monde et l'homme pour les troisièmes, sans pour autant prendre jamais le risque d'introduire le fonctionnement surréaliste de la pensée et de l'écriture dans leur propre travail de conceptualisation.

En quoi diffèrent les penseurs ici étudiés ? Pour eux, il ne suffit pas de parler du dehors, il faut l'expérimenter en quelques sorte. « Mon entreprise consacrée à la mythologie s'est élaborée [dit Lévi-Strauss] au moyen de prélèvements au dehors », entendant par ce terme les mythes, dans un premier temps, les œuvres de Max Ernst dans un deuxième temps. Le surréalisme a offert à Bachelard le tremplin pour s'évader de l'univers académique, cet « univers pasteurisé » qu'un de ses étudiants lui avait reproché un jour de 1930. Et à Caillols, cinq ans plus tard, il avoue :

Les surréalistes nous libèrent des rythmes dogmatiques. Bien souvent à les lire je retrouve une agilité temporelle perdue dans les lourdeurs philosophiques.

Il essaiera même d'établir un rapport dialectique entre le dehors et le dedans³⁰ qui redeviendrait une simple opposition spatiale, libérée de l'agressivité des questions métaphysiques, lui permettant enfin d'entrer et de sortir, de fermer et d'ouvrir les frontières si mouvementées, si mouvantes et malgré tout si difficilement franchies de la pensée surréaliste.

UNIVERSITÉ DE VERSAILLES
SAINT-QUENTIN EN YVELINES

30. *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957, p. 191-192.

MILTOS SACHTOURIS EN MARGE DU SURREALISME

Ioanna PAPASPYRIDOU

Il n'a pas voulu représenter la Grèce au 53^e Salon du Livre de Francfort. Milto Sachtouris, âgé cette année de 83 ans, n'aurait pas trahi les habitudes de toute une vie d'ascète pour un voyage aussi lointain qui lui aurait permis, pourtant, de s'enorgueillir des traductions de son œuvre dans le monde entier.

Les critiques d'art et les journalistes – en nombre extrêmement restreint – qui ont pu pénétrer dans le sanctuaire du poète sont impressionnés par la présence, la stature, la voix de cet homme vivant cloîtré dans son petit appartement du quartier athénien modeste de Kypseli. Vassilis Kalamaras dit :

En entendant Milto Sachtouris vous parler, on a l'impression que tout ce qu'il a écrit imprègne son visage, ses gestes, les pauses de sa voix. On devient témoin d'une révélation et d'une mythologie personnelles.

SA VIE

Témoin de son siècle marqué par la guerre et les dictatures, cet homme a choisi, en effet, de vivre par et pour la poésie. Né en 1919 à Athènes¹, arrière-petit-fils du vice-amiral de la Révolution grecque Georgios Sachtouris, le poète a vécu pendant sa petite enfance en province (Nauplie, Thessalonique) à cause des nombreuses mutations de son père qui était juge. En 1924, sa famille s'est installée à Athènes, cette ville qui marquera sa poésie et d'où il ne partira jamais, pour se consacrer entièrement à l'écriture : « Je voulais me trouver à un seul endroit pour pouvoir réfléchir et être prêt à écrire. Être assis un crayon à la main². »

1. « La poésie est l'ultime besoin » (entretien avec Vassilis Kalamaras, *Elefthérotypia*, 24 juillet 1988), in *Ποιος είναι ο τρελός λαγός. Συνομιλίες. (Qui est le lapin fou. Entretiens)*, éditions Kastaniotis, Athènes, 2000, p. 22.

2. Le poète avait lui-même prétendu – par fierté – pendant des années entières, qu'il était né à Hydra en créant un mythe autour de sa personne.

3. « La poésie est un remède » (entretien avec Mikela Chartoulari, journal *Ta Néa*, 14 mai 1994), in *Qui est le lapin fou. Entretiens, op. cit.*, p. 82.

Ses parents le destinaient à la magistrature. Pour leur obéir, il a suivi, sans grande conviction, les cours à la Faculté de Droit jusqu'à la quatrième année. Sachtouris tombe malade : il est tuberculeux. C'est à ce moment-là qu'il a juré de se consacrer à la poésie, s'il échappait à la mort :

J'ai commencé à écrire des poèmes en 1941, au printemps. Pendant le terrible hiver de l'année 1942, alité, gravement malade, souffrant de la température de ma chambre – 5 degrés – et de celle de mon corps – 39 degrés – ces jours-là, j'ai juré silencieusement que, si par hasard je survivais (ce qui était fortement improbable, vu les circonstances), je consacrerai toute ma vie, sans compromis, à la poésie⁴.

À la mort de son père, homme autoritaire, il abandonne ses études en faisant un feu de joie de ses manuels de droit. Il ne pourrait jamais concilier écriture (il composait son premier recueil *Η Αησιμονημένη* – *La Femme oubliée*) et droit administratif. La poésie sera désormais sa seule profession.

DÉBUTS LITTÉRAIRES

Ses rencontres avec les poètes surréalistes grecs de la première génération ont joué un rôle important dans cette décision. Il a raconté lui-même comment, grâce à son amitié avec le frère du critique Andréas Karandonis, il a pu faire la connaissance de ce dernier ainsi que d'Elytis et d'Engonopoulos, idoles des jeunes poètes. L'état-major de ces écrivains révolutionnaires se trouvait au grenier d'un vieux café athénien de la rue Stadiou, le fameux Loumidis. Odysseus Elytis se rappelle :

Ceux qui sont devenus aujourd'hui célèbres et aussi les autres, ceux que les circonstances ont éloignés [de la poésie] avaient suivi les cours de cette « école », en début d'après-midi, entre onze heures et treize heures. Nanos Valaoritis...Miltos Sachtouris...Eléni Vakalo... D. Papaditsas...⁵

La fréquentation de cette élite intellectuelle a permis au poète de se cultiver et de multiplier ses lectures littéraires. La littérature étant un continuum, « a work in progress », il s'est imprégné de poésie grecque : il a lu l'œuvre de Solomos, Cavafy, Karyotakis et aussi celle de ses idoles du moment, Embirikos et Engonopoulos. Parlant français et allemand, il a également lu les chefs-d'œuvre de ces deux littératures dans leurs éditions

4. « La poésie fut pour moi un antidote et une consolation » (entretien avec Manos Taxis, 31 décembre 1986), revue *Tétarto*, n° 23, mars 1987.

5. Odysseus Elytis, *Ανοιχτά χαρτιά* (*Cartes sur table*), éditions Ikaros, Athènes, 1982, p. 300.

originales. Il sera surtout marqué par la littérature française (de Villon à Michaux) dont il s'avérera un profond connaisseur. Il se découvre des affinités électives avec Baudelaire, Rimbaud, Laforgue et les surréalistes. D'autres écrivains l'ont aussi influencé : Kafka (qu'il admire beaucoup), Rilke, les Russes : Tchekhov, Dostoïevski, Gogol et Boulgakov, enfin l'autrichien Trakl et avant tout Dylan Thomas.

Ses amis surréalistes l'ont encouragé également à écrire et à publier. Elytis, d'abord, qui désirait renouveler la matière de la revue littéraire *Τα Νέα Γράμματα* [*Lettres nouvelles*]. La rédaction en chef était constituée de personnalités importantes – le critique Andréas Karandonis et les écrivains Georges Séféris et Georges Katsimbalis – mais la revue avait besoin d'un coup de jeune. L'état-major comptera désormais parmi ses membres Nikos Engonopoulos et des poètes importants de la jeune génération dont Sachtouris. Ce dernier a donc publié pour la première fois des poèmes dans cette revue en 1944.

Sa relation avec Elytis, amicale sans doute, fut pourtant assez distante. Ils se rencontraient avec les autres poètes surréalistes d'abord au café Loumidis, puis au café Brazilian, mais rarement seuls. C'est surtout son amitié avec Engonopoulos qui a marqué sa vie et sa trajectoire poétique : « il m'a servi de guide précieux et d'ami », avoue-t-il⁶. Sachtouris n'a pas oublié, en effet, que c'est Engonopoulos qui l'a sacré poète :

Quand je lui ai lu pour la première fois des poèmes de mon recueil La Femme oubliée [...] il est devenu tout rouge et m'a dit : « Monsieur Sachtouris, vous êtes poète. » Il s'est levé, est allé à sa bibliothèque, en a sorti un Bolívar qui venait d'être publié – c'était en 1944 – et me l'a dédié : « À monsieur Miltiadis Sachtouris... qui est – le mot est écrit en majuscules – “poète” ! » J'étais fou de joie...⁷

Sachtouris doit donc beaucoup à la « génération des années trente » : sous l'influence du surréalisme français, elle a bouleversé les règles traditionnelles de l'art, a tourné le dos au discours logique en affirmant une composition fondée sur les associations libres et en créant, ainsi, un champ poétique accessible à tout écrivain.

Les jeunes écrivains (ceux qui sont nés entre 1918 et 1928, qui ont élaboré leur œuvre entre 1945 et 1960 et qui ont applaudi à l'avènement du

6. Voir I. Dallas, *Εισαγωγή στην ποιητική του Μίλτου Σαχτούρη* (*Introduction à la poésie de Miltos Sachtouris*), éditions Kiména, Athènes, 1979, p. 31.

7. « Vivre avec un poète, ce n'est pas facile », entretien avec Thanassis Lalas (journal *To Vima*, 5 février 1995), in *Qui est le lapin fou. Entretiens*, op. cit., p. 115.

surréalisme en Grèce⁸) découvraient donc que tout le travail était fait, qu'ils arrivaient sur scène trop tard : la révolution était accomplie par les poètes de la génération précédente. Cette impression de gratuité de leur poésie s'accompagnait d'un sentiment très fort de déception. La fin de la guerre coïncidait avec la fin des idéologies. On était vainqueur, mais trahi par les grandes puissances, souffrant de l'interventionnisme des étrangers. Les jeunes poètes grecs qui avaient cru refaire le monde éprouvaient le poids d'une réalité de plus en plus cruelle : guerre civile, règne fleuve de la droite, installation d'un gouvernement provisoire du centre suivi par le coup d'État « royal » de 1965, coup d'État des colonels donnant lieu à sept années de dictature.

L'INFLUENCE DU SURRÉALISME

Quelle est alors la part du surréalisme dans les écrits de ces poètes – dont le nombre serait, si l'on en croit Mario Vitti, de 133 – dans la poésie de Sachtouris en particulier ? Pourrait-on déceler les influences dans cette œuvre souvent qualifiée de difficilement classable ? En quoi le surréalisme subsiste-t-il chez Sachtouris qui aspire à exprimer surtout sa génération, celle de l'angoisse, de la défaite et de la déception ? « [Le surréalisme] fut le lot commun de tous les poètes modernes du monde. Cet immense espace de liberté ne pourrait pas, d'ailleurs, ne pas être la proie de tous les talents vivants⁹ », admet-il lui-même en précisant toutefois : « J'ai beaucoup appris du surréalisme, mais j'ai ma propre poésie¹⁰. »

En effet, Sachtouris assimile le surréalisme d'une manière peu orthodoxe, ce qui le différencie des autres surréalistes de sa génération (Hector Kaknavatos ou Nanos Valaoritis). Il profite des traits caractéristiques extérieurs de ce mouvement pour créer son propre système personnel. Le surréalisme grec ne le concerne pas : le paysage méditerranéen et la Mer Égée le laissent indifférent. Sa poésie se déroule dans un « no man's land » où les frontières et les toponymes importent peu. En réfutant la poésie d'Elytis, Sachtouris déclare : « Notre époque est si cruelle que la mer et le paysage méditerranéen ne suffisent pas¹¹ ».

8. Voir la classification proposée par Mario Vitti, *Histoire de la littérature grecque moderne*, Paris, éditions Hatier, « Confluences », 1989.

9. « Il y a beaucoup de gens qui vivent seuls », entretien avec Andonis Fostieris et Thanassis Niarchos, revue *I Lexi (H Λέξη)*, n° 4, mai 1981 in *Qui est le lapin fou*, *op. cit.*, p. 14.

10. « Il n'y a pas de bonne poésie sans douleur », entretien avec Eléni Zioga, journal *I Thessalia tou Volou (H Θεσσαλία του Βόλου)*, 8 avril 1990, *op. cit.*, p. 36.

11. « Il n'y a pas de poésie de circonstance... », entretien avec Olga Sella, journal *I Kathimerini (H Καθημερινή)*, 20 février 2000, *in op. cit.*, p. 146.

La poésie de la ville

Contrairement à Elytis donc, Sachtouris choisit la ville pour y situer les aventures de ses personnages ; c'est là que se joue son propre destin. Or, cette ville, qualifiée même d'« indécente¹² » ne le guide plus vers la révélation du merveilleux quotidien des surréalistes. C'est l'envers du décor que l'on découvre :

*Athènes avant la guerre
Athènes ville suraccentuée
Athènes catatonique
ton doigt d'or à l'oreille...¹³*

On assiste à la création d'un environnement urbain monstrueux qui trahit l'angoisse existentielle du narrateur. Les personnages qui peuplent cet univers lui confèrent une note de réalisme : des voleurs, des menuisiers, des marins, des popes, des facteurs, des saltimbanques, donc des héros de notre vie quotidienne, mais aussi des amputés et des déshérités qui rendent la poésie de Sachtouris très « directe » et qui lui ont valu le titre de « poète de l'horreur ».

Peinture et poésie

On retrouve dans cet univers particulier le décor absurde de la poésie d'Engonopoulos, les associations libres de Dorros, l'imagination d'Elytis, l'influence – importante mais sporadique – d'Embirikos. On y découvre surtout l'influence de la peinture surréaliste.

*Je te montrais un oiseau
tu disais – C'est une fleur
Je te montrais une fleur
non, tu disais – C'est un oiseau¹⁴*

Admirateur fervent de Picasso, de Braque, et des tableaux métaphysiques de Chirico, Sachtouris crée des images bigarrées. Le résultat est insolite : il est alors question de têtes pareilles à des « lunes dures épileptiques¹⁵ », de « papillons-chiens¹⁶ », d'une colombe qui hurle « tel un

12. Voir « La ville indécente », *Εκτοπλάσματα (Ectoplasmes) in Ποιήματα (1980-1998) (Poèmes)*, éd. Kédros, Athènes, 2001, p. 48.

13. « Symptômes », *Χρωμοτραύματα (Blessures de couleur)*, in *op. cit.*, p. 20.

14. « Le peintre et poète anglais Dante Gabriel Rossetti écrit avec ma main un poème », in *Poèmes, op. cit., Χρωμοτραύματα (Blessures de couleurs)*, p. 16.

15. « Le jardin », in *Le Spectre ou la joie sur l'autre route* (traduit par Michel Volkovitch). Voir *Surréalistes grecs*, éd. Cahiers pour un temps, Centre Georges Pompidou (Fondation Basile et Elise Goulandris), Paris, 1991, p. 179.

16. *Op. cit.*

chien¹⁷ » ou de « morts qui se reposent... un balai ensanglanté à la main¹⁸ ».

Les couleurs (le noir, le rouge et le blanc, de préférence) sont traitées de façon subjective. On est frappé par l'éclairage stroboscopique, ainsi que par l'irrationnel dans le découpage des séquences :

PARABOLE
(la nuit métaphysique ou la neige)
Le corbeau noir
revient de son voyage
avec son manteau noir
ses souliers noirs
son noir bâton
il fait tomber la neige qui le couvrait
une étoile est entrée dans son œil droit
l'étoile jette un resplendissement terrible
la larme de l'autre grandit dans le resplendissement¹⁹.

On se croirait en présence d'un enfant terrifié qui se bat avec ses couleurs en détrempe. Car la poésie de Sachtouris pourrait être peinte (il griffonne lui-même de petits dessins qui accompagnent très souvent ses poèmes). Poésie et peinture sont étroitement liées dans son univers comme pour la plupart des surréalistes. Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, qu'il partage sa vie, depuis ces trente dernières années, avec le peintre Gianna Persaki, une femme exceptionnelle qui l'assiste, par sa présence discrète, dans son œuvre. C'est même elle qui a créé la maquette pour le frontispice de son recueil *Ectoplasmes*.

Les associations libres et le rêve

L'influence des associations libres surréalistes se fait également sentir lorsqu'il met ensemble sur scène, dans ce monde cauchemardesque, des êtres humains, des animaux et des machines. Dans le poème « La visite ou les Néo-zélandais », on se trouve, par exemple, en présence d'un lion qui ouvre la porte au visiteur :

Un lion a ouvert la porte.
– Qu'est-ce que vous voulez ? m'a-t-il demandé. Derrière lui est apparu
ce qu'on aurait pu appeler un squelette humain, s'il n'avait pas une tête

17. « La colombe » (traduite par Georges Zografakis), in Georges Thémélis, *Chant de la Grèce* (anthologie de la poésie grecque contemporaine), éditions Caractères, Paris, s.d., p. 164.

18. *Op. cit.*, « Samedi » (traduit par Georges Zografakis), p. 163.

19. *Op. cit.*, p. 164.

*et des morceaux de peau qui pendaient de ses os nus.
– C'est lui qui m'a rendu comme ça ! a hurlé la créature étrange, en
montrant le lion...²⁰*

Dans l'univers de Sachtouris, il n'y a donc pas de catégories logiques, rationnelles. De nouvelles relations imaginaires sont ainsi créées, alors que des mots contradictoires se rencontrent dans le même contexte. On se retrouve dans un univers de rêve, de mauvais rêve, même. Selon Nanos Valaoritis :

*Cet univers concentrationnaire de l'imagination évoque une
« métaphysique » de mauvais rêve qui nous est dictée par un démon su-
périeur, porteur d'images intenses, originales, fraîches même, un
« Enchanteur pourrissant », comme le nomme Apollinaire²¹.*

Apparenté à Engonopoulos, dont les fantasmes ont la même qualité d'« absurde » et sont dominés par le sens de l'horrible, Sachtouris défie la raison officielle qui désire effacer les traces de l'horrible et entraîne le lecteur sur la voie d'un questionnement angoissant. Il s'agit de décrire le mal pour pouvoir l'exorciser. Il précise :

*Mes poèmes ne sont pas pessimistes. Au contraire, ils sont comme les
exorcismes. Ils exorcisent le mal. Ils ressemblent à des masques africains.
Des masques d'animaux et d'ancêtres pour exorciser la mort²².*

La folie

Le poète n'hésite pas à parler de « folie », se rapprochant ainsi du surréalisme européen qui l'avait réintroduite dans le domaine de la création. Il emploie ce terme pour qualifier les particularités de son caractère, ses bizarreries ; c'est la « folie » qui le distingue des autres poètes, des autres en général : car il vit isolé, refusant d'être un esthète reconnu, éloigné des chapelles littéraires, se moquant de la gloire, indifférent au confort matériel²³.

Les personnages de ses poèmes sont souvent des fous, comme la « femme oubliée » ou le « lapin fou » qui désigne Sachtouris lui-même : « Le jour se levait le lapin fou / la nuit commençait... ».

20. *Poèmes (1980-1998)*, op. cit., *Καταβύθιση (Submersion)*, p. 58.

21. *Surréalistes grecs*, op. cit., « Introduction », p. 19.

22. Cité par Michel Grodent, *Le Bandit, le prophète et le mécréant. La Poésie et la chanson dans l'histoire de la Grèce moderne*, Hatier, « Confluences », Paris, 1989, p. 297.

23. Le poète vit d'une pension modeste accordée par le Ministère de la Culture.

Son idole, Dylan Thomas, est « un roi, un saint et un fou », car le poète est un être qui vit au-delà des conventions, souvent enfermé dans sa tour d'ivoire. Il avoue :

*PLUS PROCHE
J'ai vécu près des vivants
j'ai aimé les vivants
mais mon cœur était plus proche
des rudes malades aux larges ailes
des fous superbes sans entraves
et d'autres merveilleusement morts²⁴*

La poésie de l'inconscient et l'expression

Le réel étant faussement rassurant pour ce poète au surréalisme « noir », c'est l'inconscient qui est à l'origine de ses vers : « Depuis la mort de ma mère, [...] mon regard est devenu plus pénétrant et mon ouïe plus aiguë²⁵ », avoue-t-il en précisant « ma poésie sort d'un inconscient agité²⁶ ». En citant Arthur Rimbaud qui a écrit « Le Bateau ivre » sans avoir vu la mer, Sachtouris prétend que « l'inspiration du vrai poète se situe dans un inconscient abyssal...²⁷ ». Sa poésie sera donc, depuis son premier jusqu'à son tout dernier recueil, une sorte de journal inconscient de sa vie. Elle se situe avant la raison et les relations conventionnelles.

Cette plongée dans l'inconscient lui permet de sortir la langue de ses limites. En effet, chez les surréalistes grecs de la première génération, le signifié était très important et déterminait le signifiant. Au contraire, les poètes de la deuxième génération redonnent au discours poétique son autonomie. Désormais, c'est le signifiant qui engendre le signifié ; la parole crée son propre univers et permet au poète de reconstituer le miroir brisé du monde qui l'entoure.

Sachtouris n'est pas un équilibriste (comme Embirikos ou Engonopoulos), mais un plongeur. Abandonnant l'automatisme gratuit de l'écriture et l'excentricité de l'expression, il recherche le symbolisme de la langue, l'information essentielle transmise à travers l'écriture. En effet, le sujet elliptique et le refus de toute éloquence sont les traits dominants de la poésie de Sachtouris. Ainsi, dans le poème suivant, on plonge directement dans un univers cauchemardesque :

24. « Le Vase » (traduit par Michel Volkovitch) in *Surréalistes grecs, op. cit.*, p. 179.

25. *Qui est le lapin fou, op. cit.*, p. 50-51.

26. *Op. cit.*

27. « Je m'adresse à mon sort difficile », entretien avec Andonis Fostieris et Thanassis Niarchos, revue *I Lexi*, n° 123-124, septembre-décembre 1994 in *Qui est le lapin fou*, p. 86.

SAMEDI

*Les morts à deux pas de nous
se calment
ou bien attendent calmement
sur les marches
un balai sanglant à la main
mais les vivants
ont de ces têtes monstrueuses
pleines de pétrole
et leurs mains maculées
de gras
dans des cartons noirs taillent des barques
et elles partent
une à une
sans soleil
vers le ciel noir²⁸*

Le poète et la poésie

Mais ce qui rapproche le plus Sachtouris du premier surréalisme, c'est sa conception de la poésie et du poète. La poésie est loin d'être un divertissement : « C'est la vie tout entière, une lutte sanglante²⁹. » La situation du poète est absurde par elle-même ; il vit dans un monde régi par le rationalisme et absorbé par les soucis matériels :

LA TÊTE DU POÈTE

*J'ai coupé ma tête
je l'ai mise dans une assiette
et je suis allé chez mon médecin.
– Elle n'a rien, me dit-il,
elle est simplement incandescente
jette-la dans le fleuve et nous verrons.
Je l'ai jetée dans le fleuve avec les grenouilles
c'est alors qu'elle fit un grand tapage
elle a commencé à chanter des chansons bizarres
à grincer terriblement et à hurler
je l'ai prise et l'ai de nouveau portée sur mon cou*

28. *Face au mur*, in *Surréalistes grecs*, op. cit., p. 177.

29. « La poésie est un remède », entretien avec Mikela Chartoulari, journal *Ta Nea*, 14 mai 1994 in *Qui est le lapin fon*, p. 72.

*je rôdais éperdu à travers les rues
avec une tête de poète verte bécxagonométrique³⁰.*

Ce « voyant³¹ », cet être exceptionnel doué d'une sensibilité à fleur de peau est condamné à la solitude, splendide mais pourtant difficile à supporter. C'est le prix qu'il doit payer s'il accepte sa condition de poète :

*J'ai vu le Poète tout seul
et autour de lui briller
le vide³²*

Miltos Sachtouris veut assumer son destin : il n'a pas fléchi devant les mauvais tours du sort (maladie, mort des êtres chers, pauvreté), ni devant l'exclusion sociale et intellectuelle ; l'attitude négative des critiques ne l'a jamais découragé. En effet, il a dû attendre jusqu'en 1960 ; cette année-là, Nora Anagnostaki lui consacre un article élogieux dans la revue littéraire *Kritiki* [Critique] :

Miltos Sachtouris a créé son propre univers avec ses fondements, sa structure architecturale, son unité de style et de contenu. Un univers qui lui appartient exclusivement. On peut le reconnaître pas seulement à n'importe quel poème, mais aussi à n'importe quel vers³³.

La consécration est donc venue assez tard pour ce créateur original situé en marge du surréalisme. Lu et traduit actuellement beaucoup plus qu'aucun autre poète de sa génération, Miltos Sachtouris est considéré comme *le poète* de son pays par excellence :

en ces temps démythifiés, [...] morcelés, déguisés, infernaux, c'est peut-être le poète le plus représentatif pas seulement en Grèce mais aussi en Europe³⁴.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

RECUEILS

- Η μουσική των νησιών μου [*La musique de mes îles*], Athènes, édition privée, 1941.

30. Cité par Georges Thémélis, *Chant de la Grèce, op. cit.*, p. 166.

31. Voir le poème « Un temps viendrait où... » in *Poèmes (1980-1998)*, *op. cit.*, p. 28.

32. « La Souris » in *Chant de la Grèce, op. cit.*, p. 165.

33. Voir *Kritiki*, n° 10 (7 août 1960).

34. Propos du critique littéraire Tassos Lignadis. Voir l'entretien intitulé « J'ai commencé à écrire pendant l'Occupation », *I Lexi*, n° 123-124, septembre-octobre 1994 in. *Qui est le lapin fou*, p. 98.

- *Η Αησιμονημένη* [*La Femme oubliée*], Athènes, édition Ikaros, 1945, 48 p.
- *Παραλογαίς* [*Absurdités*], Athènes, édition privée, 1948, 80 p.
- *Με το πρόσωπο στον τοίχο* [*Face au mur*], Athènes, édition privée, 1952, 54 p.
- *Όταν σας μιλώ* [*Quand je vous parle*], 1956, 1^{er} prix « Nouveaux poètes européens » décerné par la RAI (radiotélévision italienne). Athènes, éditions Mimnérpos, 1985, 30 p.
- *Τα φάσματα ή η χαρά στον άλλο δρόμο* [*Les spectres ou la joie dans l'autre rue*], Athènes, édition privée, 1958, 15 p.
- *Ο περίπατος* [*La promenade*], avec un frontispice d'Alékos Fassianos, Athènes, édition privée, 1960, 48 p.
- *Τα στίγματα* [*Les stigmates*] (2^e Prix National de Poésie), Athènes, 1962, 48 p.
- *Σφραγίδα ή η όγδοη σελήνη* [*Le Sceau ou la huitième lune*], Athènes, édition privée, 1964, 48 p.
- *Το σκεύος* [*Le plat*], Athènes, éditions Kiména, 1971, 48 p.
- *Ποιήματα* [*Poèmes*] (1946-1971), 1^{er} volume rassemblant ses *Œuvres complètes*, Athènes, éditions Kédros, 1977, 276 p.
- *Εκτοπλάσματα* [*Ectoplasmes*] (1^{er} Prix National de Poésie), Athènes, éditions Stigmi, 1986, éditions Kédros, 1989, 40 p.
- *Καταβύθιση* [*Submersion*], Athènes, éditions Kédros, 1990, 32 p.
- *Ποιήματα* [*Poèmes*] (1941-1972), 2^e volume des *Œuvres complètes*, Athènes, éditions Kédros, 1991.
- *Έκτοτε* [*Depuis*], Athènes, éditions Kédros, 1996, 32 p.
- *Φωνή από την άλλη ακρογιαλιά* [*Voix de l'autre bord*], Athènes, éditions Ermis, 1997, 134 p.
- *Ανάποδα γυρίσαν τα ρολόγια* [*Compte à rebours*], Athènes, éditions Kédros, 1998, 32 p.
- *Ποιήματα* [*Poèmes*] (1980-1998), Athènes, éditions Kédros, 2001, 118 p.

ENTRETIENS (en grec)

Qui est le lapin fon, Athènes, éditions Kastaniotis, 2000 (on y trouve tous les entretiens publiés dans les revues littéraires et les journaux de 1981 à 2000).

TRADUCTIONS EN FRANÇAIS

- *Poèmes* (traduits par Michel Volkovitch), Paris, Les Cahiers du Confluent, 1985, 31 p.

- *Cinq poèmes de Miltos Sachtouris* (traduits par Socrate Zervos, illustrés par Alecos Fassianos), éd. Fata Morgana et Mimnermos, 1988.
- *Poèmes 1 (1945-1960)* (traduits par Michel Volkovitch), Paris, Desmos, Cahiers Grecs, 1995, 48 p.
- *Poèmes 2 (1960-1986)* (traduits par Michel Volkovitch), Paris, Desmos, Cahiers Grecs, 1995, 48 p.
- *Face au mur* (50 poèmes traduits par Jacques Bouchard), Athènes/Montpellier, Institut Français d'Athènes et Fata Morgana, 1990 (frontispice d'Alecos Fassianos), 118 p.

ÉTUDES CRITIQUES

(en grec)

- Giannis Dallas, *Introduction à la poétique de Miltos Sachtouris*, Athènes, éditions Kiména, 1979.
- Vangélis Hatzivassiliou, *Miltos Sachtouris, le détour du surréalisme*, Athènes, éditions Hestia, 1992.

(en français)

- Jacques Bouchard, « Miltos Sachtouris ascète de la poésie », in *Surréalistes grecs*, Paris, Cahiers pour un temps (Centre Georges Pompidou), 1991, pp. 173-176 (suivi de poèmes traduits).
- Michel Grodent, *Le bandit, le prophète et le mécréant. La poésie et la chanson dans l'histoire de la Grèce moderne*, Paris, Hatier, 1989. (Voir les pages 275-307 consacrées à la poésie de l'après-guerre).
- Mario Vitti, *Histoire de la littérature grecque moderne*, Paris, Hatier, 1989. (Voir les pages 376-378 consacrées au surréalisme).

ATHÈNES

KENNETH WHITE ET ANDRÉ BRETON DE L'UTOPIE SURRÉALISTE À L'ATOPIE GÉOPOÉTIQUE

Laurent MARGANTIN

On peut difficilement considérer le surréalisme sur le plan seulement littéraire. Engagé dans les luttes sociales de son temps, mais aussi dans la révolution psychanalytique, associant recherches dans le domaine pictural et investigations d'ordre plus philosophique, son grand projet a été la transformation de l'homme, et cela à travers le bouleversement des habitudes sociales et culturelles, en développant de nouvelles expériences de vie. Au cœur de cet effort, il y a certes l'écriture poétique, mais celle-ci prend une nouvelle dimension qui dépasse de loin le seul champ de la littérature. Tout l'homme y est engagé, tout l'homme dans son rapport avec lui-même (rêves, réflexions, désirs), mais aussi avec les autres et avec le monde. Pour le dire sommairement : le surréalisme fut extrêmement novateur en ce qu'il vit dans la poésie le moyen de développer une nouvelle expérience du monde, et c'est passer à côté de lui que de le réduire à une école littéraire au sens étroit du terme. À bien des égards, c'est cette dimension supralittéraire et que l'on pourrait qualifier d'anarchique qui le rapproche du romantisme allemand et de ses expérimentations interdisciplinaires (ce qui explique l'intérêt de Breton et d'autres surréalistes pour celui-ci).

Rien d'étonnant alors que de jeunes auteurs, réagissant plusieurs décennies plus tard aux mêmes maux du siècle, aient pu se reconnaître dans les mots d'ordre et les visées du surréalisme. Pendant que d'autres s'adonnaient à l'écriture automatique en y voyant avant tout un jeu, quelques-uns saisissaient l'esprit même du surréalisme et en percevaient toute l'originalité, au-delà de certaines de ses pratiques et de quelques-unes de ses erreurs. Parmi ceux-là, il y a Kenneth White, qui, dès son temps d'études à Glasgow, a rencontré le corpus des textes surréalistes, et qui est venu en France, pour une bonne part, à la suite de cette découverte. Le

1. Nous avons abordé ce point à propos de Roger Caillois, surréaliste un temps et pour lequel la lecture des romantiques allemands fut déterminante. Voir notre article « Approche de la pensée lyrique de Roger Caillois », *Littérature*, n° 120, p. 74-88.

poète-penseur, futur auteur de récits, de livres de poèmes et d'essais, fondateur de l'Institut international de géopoétique, se reconnut aussitôt dans l'activisme surréaliste, et dans sa volonté de rupture avec la société et avec les valeurs existentielles et artistiques de celle-ci. C'est surtout la figure et les œuvres d'André Breton qui, dès le début, eurent un effet magnétique sur l'esprit du jeune homme : au cœur de ce rayonnement, il y avait la présence d'une interrogation incessante sur la possibilité d'un nouvel ordre social, alliée à une pratique poétique nouvelle, l'utopie surréaliste combinant individualisme et révolte sociale. Comment concilier développement individuel et changements collectifs : cette question était évidemment au cœur de ce qui fut caricaturé ensuite comme la « pensée 68 », et Breton donnait la plupart des réponses, dont celle-ci, qui n'est pas sans rappeler certains des slogans contestataires des années soixante :

*Lâchez tout.
Lâchez dada.
Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.
Lâchez vos espérances et vos craintes.
Semez vos enfants au coin d'un bois.
Lâchez la proie pour l'ombre.
Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir.
Partez sur les routes².*

I. PLACE BLANCHE

Ce « Lâchez tout » commande véritablement les livres d'errance parisienne que sont *Nadja* ou *Le paysan de Paris*, et Kenneth White fit assez vite de ces livres des vade-mecum indispensables à sa propre découverte de Paris. Il raconte ainsi qu'avant de partir séjourner dans le sud de la France, il pratiqua une forme de « dérive » fortement inspirée par les œuvres surréalistes : préparant une thèse sur Éluard qui l'a « ennuyé assez rapidement », il se mit à chercher une « autre poétique ». « Ça prenait les allures d'une dérive surréaliste dans Paris : boulevard Magenta, place Blanche, le canal de l'Ourcq... (je mentionne quelques endroits qui m'attiraient) ³ ». C'est pendant cette période qu'il commence à écrire *Les limbes incandescents*, dont les premières pages sont de facture surréaliste. Les « Notes d'un homme de rien » commencent en effet ainsi :

2. *Les pas perdus*, Gallimard, 1969, p. 105.

3. *Le poète cosmographe*, entretiens, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987, p. 9.

Je vis un pénitencier de grandes dimensions prendre forme à l'horizon. Alors Edgar Allan Poe ouvrit une fenêtre au dernier étage et entonna la Star Spangled Banner, ce qui fit s'assembler les étoiles et s'aligner le rouge, le bleu et le blanc du ciel, sur quoi Rip Van Winkle jaillit d'une cheminée avec un oreiller en guise de parachute⁴.

White parcourt Paris en tout sens, mais évoque à plusieurs reprises la place Blanche, où l'on sait qu'habita André Breton, comme il le raconte d'ailleurs lui-même dans *Les pas perdus* : « J'habite depuis deux mois place Blanche. L'hiver est des plus doux et, à la terrasse de ce café voué au commerce des stupéfiants, les femmes font des apparitions courtes et charmantes⁵. » En lisant *Les limbes incandescents* (un de ses premiers ouvrages, écrit pendant les années d'études parisiennes), on sent tout ce que White doit au surréalisme : les récits de rêves sont nombreux, et certaines pages évoquent une atmosphère irréaliste : « Nuit, et Balzar le rouge souffle dans le froid une chaleur illusoire, un néon à semblance de feu, et moi dans mon iceberg personnel je flotte à perte de vue par les friches brutes de mon imagination⁶. » Ces dernières lignes sont extraites du chapitre « Errances hyperboréennes⁷ », et curieusement, dans *Les pas perdus*, on retrouve, place Blanche exactement, la nuit boréale : « Les nuits n'existent guère plus que dans les régions hyperboréennes de la légende ».

Peut-être est-ce cette proximité géographique et quasi fantasmagorique qui permit la rencontre entre Kenneth White et André Breton quelques années plus tard. En 1964, la revue *Les Lettres nouvelles* publie un extrait du manuscrit des *Limbes incandescents*, alors que paraît en même temps *En toute candeur*, le premier livre de White publié en français. Celui-ci envoie un exemplaire à Breton, qui lui répond et lui écrit dans sa lettre l'avoir déjà lu dans la revue de Maurice Nadeau :

Jeu d'été soir, attablé comme de coutume au fond de ce café des Halles à l'enseigne de La promenade de Vénus, j'avais, la revue en main, longuement insisté sur le haut accent de nouveauté qui me frappait dans cet « À la lisière du monde ». Nadeau avait montré grand discernement

4. *Les limbes incandescents*, Denoël, 1976. Dans un entretien inédit que nous a accordé Kenneth White celui-ci déclare : « ... à partir de 1959, à je me promenais souvent avec un livre de Breton en poche : *Nadja*, *L'Amour fou*, *Les Pas perdus*, *Arcane 17*. J'ai fait de l'écriture automatique aussi, y voyant une méthode de libération. Les premières pages des *Limbes incandescents* sont assez surréalistes – après, on entre dans un autre territoire ».

5. *Op. cit.*, p. 103. Le groupe surréaliste se réunissait aussi place Blanche.

6. *Les limbes incandescents*, *op. cit.*, p. 57.

7. En référence à la phrase de Nietzsche dans *Ecce homo* : « Nous sommes des Hyperboréens ».

et même clairvoyance en donnant ce texte en tête du numéro. [...] Il ne manque pas de banc dans le monde où nous ayons chance de nous trouver côte à côte et de nous entendre presque sans parler, comme une fois pour toutes ils ont pris la pose à l'ouest⁸.

Dans cette même lettre, Breton propose au jeune auteur de collaborer à la revue qu'il dirige, La Brèche, ce que fera celui-ci la même année avec un autre extrait des *Limbes incandescents*. Dès ce premier courrier, on sent qu'un lien assez fort s'est créé entre les deux hommes, et qu'un respect mutuel domine entre eux (loin de l'idée qu'on peut se faire des rapports d'un maître à un élève, et loin aussi de la représentation caricaturale et fautive du « Pape du surréalisme »). Après avoir insisté sur le « haut accent de nouveauté » de son écriture, Breton, esprit aux aguets plus qu'autorité, revient sur le livre de White : « Il demande à être goûté très patiemment – ce que j'avais éprouvé pour la poésie de Trakl, en tout dernier lieu ».

Malgré ce premier échange si chaleureux et si ouvert, la rencontre n'eut pas lieu – Breton mourut un an plus tard. Mais pendant plusieurs années, White avait approfondi sa connaissance du surréalisme, et l'avait expérimenté à sa manière, physiquement et intellectuellement, par le corps et par l'écriture. Quant à l'auteur d'*Arcane 17*, sans doute avait-il perçu dans les premiers écrits publiés du jeune Écossais une énergie singulière et une écriture forte, à la fois proche du surréalisme – par son approche des lieux et des êtres, par sa liberté de ton et de style –, tout en étant portée vers une nouvelle expérience du monde.

II. « L'OMBRE FRÉNÉTIQUE DE CHARLES FOURIER⁹ »

Il y a une très belle page d'*Ajourns* où Breton évoque le commencement de la seconde guerre mondiale. L'écrivain raconte qu'il est posté à une fenêtre qui donne sur la cour intérieure du fort de Nogent, d'où il observe l'euphorie se manifestant chez les hommes qui, quelques instants avant l'annonce de la déclaration de guerre, s'ennuyaient.

Devant le spectacle d'une si totale inconséquence [écrit-il] le médecin avec qui j'étais accoué là, homme pourtant assez dur, se prit à pleurer. L'euphorie des autres, au premier abord confondante, il ne suffit pas cependant de la déplorer, il faut encore en découvrir les causes et, pour ma

8. Cité dans la présentation des *Limbes incandescents*. Merci à Kenneth White de nous avoir communiqué une copie de cette lettre du 10 janvier 1965.

9. L'expression est dans *Arcane 17*, Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 50.

*part, je n'hésite pas à les trouver dans la platitude et les contraintes de la vie sociale du temps de paix*¹⁰.

Cette vie sociale provoque un sentiment d'insatisfaction chez l'homme moderne qui le pousse à voir dans la guerre un moyen de sortir de son ennui et à reconnaître en elle une « aventure ». Vingt ans plus tôt, le surréalisme, né du refus des ravages militaires de la première guerre mondiale, s'était affirmé comme un discours utopique qui encourageait chacun à accéder à une vie heureuse sans recourir aux forces de la violence, résolument opposé en cela au fascisme qui faisait de la guerre « l'hygiène mentale suprême¹¹ ». Le groupe surréaliste disloqué après la seconde guerre mondiale, Breton devint la figure de proue d'une pensée utopique qui affirmait hautement que la vie était « à repassionner », en ne négligeant aucun des besoins humains : « Et que partout l'imagination, si honteusement canalisée, aille son cours ! Puissent des fêtes, où il soit donné à chacun de prendre une part active, être assez largement conçues pour épuiser périodiquement toute la puissance phosphorique contenue dans l'homme¹². »

À la recherche des conditions d'un développement personnel de chaque individu dans une nouvelle société, Breton découvre l'œuvre de Charles Fourier lors d'un voyage dans l'ouest des États-Unis qui l'amène notamment à étudier la culture hopie¹³. Et c'est pendant ce voyage qu'il écrit l'*Ode à Charles Fourier*, poème publié en 1947.

Que ce soit justement cette œuvre qu'il ait décidé de traduire Kenneth White dans les années soixante n'est pas un hasard. Ce choix témoigne d'une fidélité au poète surréaliste et au surréalisme en général. Dans un entretien, White déclare par exemple : « Quoi qu'on en dise, et malgré ses erreurs et ses faiblesses, le Surréalisme a, pendant un moment, cassé le monde littéraire comme on casse un atome pour libérer de l'énergie. Il a bouleversé les habitudes, fait taire le ronron et les bavardages. C'était une grande effervescence et le début de la grande dérive.¹⁴ » Comme le signale

10. *Ajours, in Arcane 17, op. cit.* p. 147.

11. *Ibid.*, p. 145.

12. *Ibid.*, p. 150.

13. « C'est à New York que j'ai pu me procurer ses œuvres complètes dans l'édition de 1846 et seulement alors que j'ai découvert en lui « le grand poète de la vie harmonienne » pour reprendre votre expression à laquelle je m'associe pleinement. Les cinq volumes m'ont accompagné presque seuls au cours d'un assez long voyage que j'ai fait durant l'été 1945 dans l'Ouest des États-Unis et qui m'a mené d'abord à Reno (Nevada) ». Lettre du 21 janvier 1958 à Jean Gaulmier.

14. *Le Poète cosmographe, op. cit.*, p. 23.

cette dernière phrase, le surréalisme ne fut pas simplement une rupture, mais le début d'autre chose, d'un nouveau mouvement culturel, totalement inédit dans ses modes d'action et dans ses objectifs, allant bien au-delà de la littérature. Il engageait une politique et une stratégie sociale, et dans ce contexte de rébellion la figure de Fourier était le symbole d'un « socialisme utopique » qui conciliait activisme militant et écriture poétique, théorie et pratique de vie.

Comme Breton, White était revenu de la croyance en un bouleversement social que provoqueraient des partis structurés et des syndicats. En Écosse, son père, employé des chemins de fer, avait été engagé politiquement, et il avait pu constater les limites de cet engagement. « C'est vers 1963 [écrit-il] que j'ai commencé à me dégager de tout cela. C'est vers cette époque que je parviens réellement à couper tous mes liens avec la vie sociale écossaise et que je découvre notamment l'œuvre de Fourier.¹⁵ » White découvrit le surréalisme en même temps que l'œuvre de Fourier, ce qui peut expliquer qu'il ait pu se sentir particulièrement attiré par le travail de Breton, sans doute le plus « idéologue » des surréalistes, résolument attaché à la pensée utopique dont un des sommets fut, au dix-neuvième siècle, le fouriérisme :

Splendide dix-neuvième siècle, en deçà duquel il faut remonter d'un bond au quatorzième pour fuser dans le même ciel redoutable en peau de chat-tigre ! Le refus de la vie donnée, que ce soit socialement ou moralement, y aiguille l'homme sur une série de solutions nouvelles du problème de sa nature et de sa fin. Une fermentation extraordinaire, que nous ne connaissons plus...¹⁶

Cette « fermentation extraordinaire », ou ce qu'il appelle lui-même une « atmosphère stimulante », White la retrouva dans le surréalisme, et avant tout chez Breton, qui est allé le plus loin sur les pistes ouvertes par lui-même et quelques autres trente années plus tôt. Isolé, exilé, c'est dans la découverte de ce qu'on pourrait appeler « l'utopie harmonique » qu'il a tenté d'ouvrir de nouveaux territoires à la poésie, alors limitée à des exercices de style et incapable de tracer de nouvelles perspectives à la société dans son ensemble.

La traduction de l'*Ode à Charles Fourier* réalisée par Kenneth White parut à Londres en 1968, précédée d'une introduction intitulée « Un dernier

15. *Ibid.*, p. 88.

16. « Le merveilleux contre le mystère », 1936, cité par Kenneth White dans « Un dernier regard sur l'utopie », *Une stratégie paradoxale*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 103.

regard sur l'utopie¹⁷ ». En cette époque de révoltes étudiantes et de remises en cause des institutions étatiques un peu partout dans le monde, la lecture et la traduction de ce texte par un auteur encore peu connu du public, mais qui avait déjà publié quelques ouvrages en Angleterre et en France, marquèrent un tournant dans le propre parcours du traducteur, qui n'est pas sans symboliser celui de toute une génération d'intellectuels et d'écrivains. Dans l'introduction au poème, c'est la notion d'utopie moderne qui y est présentée, avant d'être, comme on le verra, questionnée.

« Fourier tranchant sur la grisaille des idées et des aspirations d'aujourd'hui ta lumière », lit-on dans l'Ode de Breton. Si, du point de vue du surréalisme, la pensée et l'œuvre de Fourier sont exemplaires, c'est par leur qualité autant critique que *projective*. L'époque – son goût immodéré du profit et du travail – est dénoncée, au nom d'un idéal qui dépasse la société sans classes de Marx, au nom du principe de plaisir. C'est ce que Breton appelle le « futur édénique », et qui doit advenir suite à une révolte radicale face au délabrement social causé par la seconde guerre mondiale. Fourier est le meilleur représentant de ce dix-neuvième siècle rebelle, et il nous donne les clés de l'avenir, comme on peut le lire dans *Arcane 17* :

À travers leurs outrances et tout ce qui procède chez eux de la grisaille imaginative, on ne peut refuser d'accorder aux écrivains réformateurs de la première moitié du dix-neuvième siècle, au même degré qu'aux artistes primitifs, le bénéfice de l'extrême fraîcheur. Cette fraîcheur, nous en sommes particulièrement avides aujourd'hui. Dans le domaine social comme ailleurs, on peut espérer que de la confusion idéologique sans précédent qui marquera la fin de cette guerre surgiront un assez grand nombre de propositions radicales formulées hors des cadres et qui, bravant le grief d'ingénuité aussi bien que celui d'anticipation gratuite et sans conséquence, feront, devant la carence provisoire du langage et de l'esprit, parler haut le langage du cœur et des sens.¹⁸

Breton projette une nouvelle époque qui sera marquée par le refus de toutes les valeurs guerrières contemporaines et par l'avènement des valeurs surréalistes et fouriéristes au centre desquelles se trouve l'amour (« l'amour qui prend tout le pouvoir¹⁹ »). Cette époque peut être qualifiée d'« âge d'or », et Breton retrouve là l'idéal du romantisme allemand, pour lequel l'Éden ne se trouvait pas dans le passé, mais dans un futur eschato-

17. Kenneth White traduit également des poèmes de Breton qui parurent chez Jonathan Cape à Londres sous le titre *Selected Poems*, en 1969.

18. *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 53.

19. *Ibid.*, p. 30, souligné par Breton.

logique à réaliser. Ainsi, on trouve ces quelques mots sous la plume de Friedrich Schlegel : « L'image trompeuse d'un âge d'or passé est l'un des plus grands obstacles à l'approche de l'âge d'or qui doit venir. [...] Si l'âge d'or ne doit pas durer éternellement, il vaut mieux qu'il ne commence pas : il n'est bon qu'à inspirer des élégies sur sa perte. ²⁰ »

Cet âge d'or en avant de l'époque présente est donc un rêve commun à Fourier et à Breton. Il s'inscrit dans l'histoire de la culture européenne, et le surréalisme ne rompt pas avec celle-ci, mais la prolonge plutôt. Il semble que dans un premier temps Kenneth White, lisant *Arcane 17*, se soit reconnu dans cette histoire qui va de la Renaissance au vingtième siècle, dans cette histoire de l'utopie. Il se retrouve surtout dans un éloge de la vie et du bonheur sur Terre (« fouriérisme et surréalisme proclament la possibilité d'une culture dans laquelle le bonheur est quelque chose de plus qu'une valeur : le sol même, le climat même de la vie »²¹), et définit la poésie moderne comme un « édénisme ». À la fin de son introduction à *Ode à Charles Fourier*, il en vient même à rapprocher le socialisme utopique du fantôme du communisme qui, dicit Marx, hante l'Europe. « Dans cette perspective [écrit-il] Marx, le Christ et Nietzsche, pour ne mentionner que ces trois-là (et trois des plus incompatibles en apparence – bien que tous trois se rencontrent en Fourier) sont, fondamentalement, un seul.²² » Ainsi, une bonne partie de l'histoire de la modernité se résume, aussi bien sur le plan politique que culturel, à une quête sans fin d'un bonheur terrestre, quête qui semble culminer au vingtième siècle. Le surréalisme est la révolte ultime grâce à laquelle la société rêvée par Fourier, tout entière fondée sur l'assouvissement des passions, va pouvoir se développer. « Ce temps peut être imminent.²³ »

III. AU-DELÀ DE L'UTOPIE

Avec Breton, nous sommes encore sur le terrain de la pensée utopique européenne. Or White, après une période de découverte et d'approfondissement de cette pensée, après une phase surréaliste, va finalement rompre avec celle-ci, lentement, progressivement, et travailler à l'apparition d'un nouveau terrain, celui de la pensée *géopoétique*. Il ne s'agit

20. Cité par Olivier Schefer, « Novalis et l'utopie romantique de l'âge d'or », *Dictionnaire de l'utopie et des utopistes* (sous la direction de Michèle Riot-Sarcey), Bordas-Larousse, 2002, p. 159.

21. *Une stratégie paradoxale*, *op. cit.*, p. 115

22. *Ibid.*, p. 119

23. *Ibid.*, p. 118.

pas pour nous ici de présenter cette pensée²⁴, mais de voir dans quelle mesure elle tente d'aller au-delà de l'utopie pour entrer dans ce que White appelle l'*atopie*. L'utopie, en refusant le réel tel qu'il est, finit par reprendre un schéma moderne qui est celui du Progrès, et que White appelle quant à lui « l'autoroute de l'Histoire ». Désireux de dépasser le réel, l'édéniste finit par ne plus voir la réalité qui l'entoure et par vivre seulement pour un avenir qui n'advient jamais. Or une des tâches les plus urgentes de notre temps est au contraire d'apprendre – selon l'expression de Hölderlin – à « habiter poétiquement la terre ». C'est tout le programme de la géopoétique.

Qu'entend White par « atopie » ? Il ne s'agit pas d'un lieu au-delà du réel existant, mais de ce que les romantiques allemands appelaient quant à eux « potentialisation » du donné. « La négation (dans non-lieu, par exemple), écrit White, n'est pas pour moi une absence, une privation, c'est une intensification. C'est comme le blanc. L'atopie est la surintensification d'une topologie bien solide. [...] L'atopique est le *potentiel* du topique.²⁵ » Breton, après guerre, avait certainement reconnu cette possibilité d'une pensée poétique ouverte au réel et en révélant la beauté, pensée ignorée par la société moderne. Il avait notamment parlé du « haut accent de nouveauté » qui l'avait frappé dans la prose whitienne. Un fond celtique rassemble les deux poètes, ce que n'a pas manqué de reconnaître Kenneth White en lisant le texte « Braise au trépied de Keridwen ». Il y note des expressions comme « poésie de haut vol » à propos de certains auteurs de la culture celtique, quelques passages pour lui significatifs où il est question d'une « lumière venant de loin », de « l'accession aux plus hauts papiers que fragilement balance au-dessus d'elle la condition humaine », d'« un foyer de sens provisoirement isolé dans un foyer plus vaste qui attend d'être nommé », et surtout ce passage où Breton semble ouvrir la voie à la géopoétique, car il y est question de « cette poésie où *Je* est déjà intensément un autre puisqu'il assume toutes les exigences, y compris celle de l'inanimé et n'accepte de se concevoir que comme leur conscience globale²⁶ ». Kenneth White raconte qu'il possède dans son atelier un gros morceau de corail bleu auquel il pense depuis longtemps comme au « rêve brisé d'André Breton ». Cette anecdote nous permet d'illustrer le rapport de la géopoétique au surréalisme et en particulier à l'œuvre de son princi-

24. Voir à ce sujet notre article « Kenneth White et la géopoétique » dans *Parages*, n° 5, hiver 2001.

25. *Le Poète cosmographe*, *op. cit.*, p. 71-72.

26. Le texte de Breton, « Braise au trépied de Keridwen », est la préface (p. 7 à 12) de *Les Grands Bardes gallois* (traduction et présentation de Jean Markale), Falaize, 1956.

pal inspirateur²⁷. C'est surtout une certaine *aura* que White reconnaît dans le surréalisme, aura entourant les objets ou les êtres rencontrés et évoqués et qui donne une dimension poétique nouvelle à l'existence. Cette aura entraîne l'esprit du lecteur dans une sensation des choses plus forte et plus dense, lui faisant quitter la perception quotidienne du monde. C'est cette captation de l'esprit par des images chargées poétiquement qui intéresse White, même si le travail sur les images doit avoir pour lui une dimension qui dépasse la fantasmagorie et le lyrisme facile pour entrer de plain-pied dans l'espace réel. Breton a certainement eu le pressentiment de cette nouvelle expérience imaginaire. On s'en rend compte à travers certains titres de ses livres ou de ses poèmes comme « Point du jour », « Clair de terre », « L'air de l'eau », qui pour la plupart évoquent une expérience d'éveil à travers la simplicité de quelques images, à travers l'expérience d'une aura naturelle et encore ignorée²⁸.

Cependant, Kenneth White relève les limites des images surréalistes. Même si l'on peut parler ici et là d'un « surréalisme naturel », on reste parfois déçu par certaines figures de style, comme dans *Arcane 17*, où Breton, après avoir évoqué l'île Bonaventure et « un des plus grands sanctuaires d'oiseaux de mer qui soient au monde », retombe dans certaines images à la charge poétique quasi inexistante comme « écume de neige » ou « avoine blanche²⁹ ». Ici, les images alourdissent l'écriture qui doit se défaire d'un style trop littéraire et trop marqué poétiquement pour entrer dans un espace plus chargé en énergies, et où une certaine sobriété stylistique – adéquate aux formes élémentaires de certains paysages – est requise. Il faut donc pousser le surréalisme vers un autre paysage culturel, tout en s'en inspirant, ce qu'avait fait le surréalisme à partir d'œuvres antérieures, comme celles d'Apollinaire ou de Rimbaud.

Kenneth White fait partie de ces quelques auteurs qui, sans avoir été membre du groupe surréaliste, ont fréquenté les œuvres de la plupart des grands écrivains de ce mouvement, et en particulier celle d'André Breton, qui a joué un rôle important dans son propre développement. Proche en

27. Cf. Georges Amar, « Du surréalisme à la géopoétique », *Cahiers de géopoétique*, n° 3, automne 1992, p. 9-31.

28. Nous songeons en particulier à un poème de *L'air de l'eau* qui nous paraît rassembler les qualités de la perception surréaliste et d'une sensation géopoétique, comme ce poème commençant par : « On me dit que là-bas les plages sont noires / De la lave allée à la mer / Et se déroulent au pied d'un immense pic fumant de neige ». In *Clair de terre*, Gallimard, 1996, p. 179.

29 A propos de ce passage White déclare dans l'entretien qu'il nous a accordé : « Je vois dans tout ce texte une géopoétique d'efforçant de se dégager mais prise dans une confusion surréalisante – sans l'aura dont j'ai parlé ».

cela de Julien Gracq, il est parti de l'écriture surréaliste pour élaborer peu à peu une esthétique propre, plus ouverte au réel, moins tournée vers les images psychiques, esthétique qu'il a qualifiée de « géopoétique ». De nombreux liens sont perceptibles entre le surréalisme de Breton et cette esthétique. Ils permettent de nous rendre compte que le surréalisme fut, au cœur du vingtième siècle, un immense foyer d'énergie qui ouvrit la voie à de nouveaux mouvements de pensée, à de nouveaux modes d'être, et que la fertilité de celui-ci est loin d'être épuisée.

TÜBINGEN

VARIÉTÉ

LES « SEPT MANIFESTES DADA » : UNE CÉLÉBRATION

Marie-Hélène LUEBBERS

L'ensemble du mouvement dada et les *Sept Manifestes* de Tzara sont une célébration¹. Que celle-ci ait été longtemps obscurcie par les gestes destructeurs à travers lesquels elle opère tient de la nature de ce qui est célébré, que nous découvrirons à travers un ensemble de notions contenues dans un terme clé, « la vie² ». Nous rapportons ces notions et le terme de vie qui obsède le mouvement dada en son entier comme les *Manifestes*, à la pensée présocratique. Ceci n'est pas étonnant si l'on considère la parenté reconnue entre Tzara et Nietzsche³, qui confessait lui-même sa parenté avec Héraclite. Mais nous voyons cette « vie » sous deux aspects de la vision du monde présocratique, l'un philosophique, l'autre mythique. Il s'agit de la *phusis*, telle qu'Héraclite nous en parle, et de Dionysos, tel que Nietzsche nous le présente. Ces deux aspects témoignent d'un mode de pensée qui privilégie le dynamisme, et qui accepte ou même se fonde sur ce que notre pensée logique appellerait contradiction. D'autre part, ils ont une même histoire et un même rapport à l'occultation. La vie dada se célèbre sous forme de *phusis* et de Dionysos.

La *phusis* conçoit l'être non comme déjà donné et donc stable, ainsi que le fait la pensée post-socratique, mais en constante émergence, en constante « venue au paraître », selon la terminologie de Heidegger⁴. Cette constante suppose le voilement dont elle émerge, et se produit dans un combat continu contre celui-ci. La *phusis* « nomme ce combat que doit livrer l'émergence pour, à chaque instant, émerger, malgré le retrait dont elle provient et qui la guette⁵ ». Penser la *phusis*, c'est aussi penser le voile-

1. C'est le mot qu'utilise Mark Pegrum, in *Challenging Modernity, Dada between Modern and Postmodern*, New-York, Berghahn Books, 2000.

2. Henri Béhar signale l'importance de cette notion à plusieurs reprises dans le chapitre II de *Littératures*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988.

3. Par exemple par Laura Rice-Sayre, « The Fabula Rasa of Dada », *Dada/Surrealism 8*, 1978, pp. 5-23.

4. Dans la traduction de Marlène Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Vrin, 1986, p. 36.

5. Marlène Zarader, *ibid.* p 43.

ment comme clause de l'émergence. Par contre, la pensée logique contre laquelle s'élève Tzara ne perçoit plus le combat ni le voilement. Nous retrouvons des traits et une évolution semblables dans l'opposition de Dionysos et d'Apollon.

Nietzsche présente le couple Apollon/Dionysos comme deux tendances de l'esprit grec qui ont trouvé leur expression conjuguée dans la tragédie grecque⁶. Dionysos figure l'élan vital, l'énergie, « un excédent de forces⁷ », la transformation perpétuelle, la dissolution de l'individuel. Surtout, il est l'affirmation de la vie jusque dans la mort⁸. Apollon est le dieu de l'art plastique, du beau, de la maîtrise. Son rôle dans la tragédie grecque est de représenter et d'ordonner sur la scène ce que ressent et chante le chœur dionysien. Dionysos n'apparaît ainsi jamais sur la scène tragique qu'à travers l'expression apollinienne. Cependant, il est évoqué à travers cette expression qui lui donne une forme lisible et supportable. Or la domination de la raison venue avec Socrate a peu à peu éliminé de la tragédie l'élément dionysien pour privilégier, avec l'élément apollinien, tout ce qui tient du regard, de la conscience, du contrôle. Selon Derrida, notre tradition philosophique – celle qui « reconduit de Husserl à Platon » – a oublié « la force », « l'intensité », au profit d'une attention exclusive à « la forme », « la structure », « la signification », la « géométrie⁹ » : là aussi, le mouvement producteur a été oublié au profit de ce qui est déjà produit. Une vision statique et unilatérale du monde a remplacé la vision dynamique et synthétique¹⁰.

Dans la multiplicité de leurs discours – critique et destructeur, lyrique, auto-parodique, performatif – les *Manifestes* travaillent contre l'oubli de la dimension dynamique de l'être. Ils ridiculisent la pensée logique en fustigeant le principe de non-contradiction, le « formel », le « système », la « géométrie », la signification. Ils célèbrent « la force », « l'intensité »,

6. Friedrich Nietzsche, *L'Origine de la tragédie*, trad. par Jean Manold et Jacques Morland, Mercure de France, 1947.

7. Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, trad. par Henri Albert, Denoël/Gonthier, 1970, p. 131.

8. C'est ce que dit en substance le paragraphe 5 de « Ce que je dois aux anciens », *Le Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, p. 134.

9. Jacques Derrida, « Force et signification », *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967, pp.45-49.

10. On peut rapprocher le couple Dionysos/Apollon du couple Dunamis/Energieia, ou potentialité/mise en œuvre, tel que Heidegger le présente dans *Aristoteles, Metaphysik* 1-3, vol. 33, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1981. La potentialité doit pour apparaître se traduire en une mise en œuvre d'elle-même qui cependant la trahit en tant que pure potentialité.

« l'énergie », dans ces termes exacts et à travers des images d'élan jaillissant et de débordements. Enfin leur discours auto-parodique tient compte du mode particulier dans lequel se produit ce qui est célébré – en effaçant ce qui vient d'être proféré, faisant ainsi place au voilement dans le surgissement même. Si l'être, selon la lecture heideggerienne des *Fragments* d'Héraclite, met en lumière son émergence en dérobant du même coup son voilement, Dionysos ou la force ne se montrent pas non plus tels qu'en eux-mêmes, mais en partie trahis par leur transcription dans une forme. Ainsi que l'écrit Derrida, Dionysos « a rapport à son dehors, à la forme visible, à la structure, comme à sa mort. C'est ainsi qu'il [s'] apparaît¹¹ ». Célébrer Dionysos, la force ou la phusis – nous unissons ces trois termes comme porteurs d'un certain mode de pensée – demande en même temps à essayer d'empêcher le retour de la pensée statique qui les oublie, d'empêcher donc tout établissement qui trahirait le dynamisme de l'émergence et qui ferait oublier l'élan de Dionysos. Les *Manifestes* se doivent ainsi de détruire non seulement tous les systèmes mais aussi ce qu'ils pourraient eux-mêmes établir. C'est ce qu'ils font, dans un geste performatif qui en détruisant un certain mode de pensée en fait naître un autre, permettant ainsi le surgissement d'un monde dans l'anéantissement de ce qui entravait ou entraverait ce surgissement. Le manifeste intitulé *Monsieur AA l'antiphilosophie nous envoie ce manifeste*¹² va nous fournir un premier exemple :

*Vivent les croque-morts de la combinaison !
 Tout acte est un coup de revolver cérébral – le geste insignifiant ou le mouvement décisif sont des attaques (j'ouvre l'éventail des knock-out pour la distillation de l'air qui nous sépare) – et avec les mots déposés sur le papier, j'entre, solennellement, envers moi-même.
 Dans la chevelure des notions je plante mes 60 doigts et secoue brutalement la draperie, les dents, les verrous des articulations.
 Je ferme, j'ouvre, je crache. Attention ! C'est le moment ici de vous dire que j'ai menti. S'il y a un système dans le manque de système – celui de mes proportions – je ne l'applique jamais.
 C'est-à-dire je mens. Je mens en l'appliquant, je mens en ne l'appliquant pas, je mens en écrivant que je mens car je ne mens pas – car j'ai reçu le miroir de mon père – choisi parmi les avantages du baccarat – de ville en ville – car moi-même n'a jamais été moi-même. (p. 375)*

11. Derrida, *ibid.*, pp. 47-48.

12. Tristan Tzara, « Sept Manifestes dada », *Œuvres Complètes* tome I, Flammarion, 1975, pp. 357-390. Toutes les citations de Tzara se référeront à cette édition.

C'est en attaquant la logique que Tzara nous donne l'exemple d'un geste destructeur, pratiqué dans le texte même par un langage performatif. Tzara oppose ici « la vie » (« vivent ») et avec elle son occurrence non verbale (acte, geste, mouvement, attaque, knock-out) au système, représenté par un mécanisme (la combinaison, les verrous et les articulations, les dents qui permettent aux rouages de fonctionner), et comparé à un cadavre : il n'en reste qu'une chevelure, des dents, des articulations, un linceul. Ce système est celui qui domine notre pensée, nos « notions », c'est la draperie dont, selon Nietzsche, nous avons habillé l'être et que nous confondons maintenant avec lui¹³. C'est la « philosophie » contre laquelle se dresse Monsieur AA, c'est la logique, comme la reprise du paradoxe du menteur va le montrer. Tzara se propose donc, au nom de « la vie », d'enterrer définitivement un système qui est déjà mort. Les déictiques « ce », « c'est le moment ici », le « je » et l'adresse directe au lecteur indiquent que l'attaque se produit dans le texte. Elle consiste à démontrer la facticité du système logique, basé sur le système de non-contradiction, en révélant deux paradoxes. Le premier présente une situation vécue, celle de l'énonciateur qui attaque. En effet, celui-ci est obligé pour penser et pour écrire son manifeste d'utiliser les structures qu'il veut défaire. D'autre part, acte, coup de revolver, geste, mouvement, knock-out, secouer, fermer, ouvrir, cracher, tout ceci forme une suite de gestes dirigés vers un but précis, et par-là commence déjà à faire système. L'attaquant se trouve en contradiction avec ses buts. Il semble qu'il ne puisse échapper aux structures logiques et que celles-ci aient donc raison contre lui. Mais le deuxième paradoxe employé, celui du menteur, annule la crédibilité de ces structures. Il montre en effet comment le système logique produit la contradiction sur l'impossibilité de laquelle il se base. Il suffit de dire « je mens », et dans cette prétention particulière à la vérité il devient impossible de dire où est la vérité et où est le mensonge. Le système logique est impuissant à réduire une contradiction qui règne partout, qui est au cœur de notre expérience. En disant sa situation paradoxale fondamentale, de même qu'en montrant comment le système logique se détruit par ses propres propositions, portant en lui le principe de sa mort, Tzara secoue « la draperie, les dents, les verrous des articulations ». Ce coup porté au cœur du système l'ébranle et fait tomber une à une les certitudes qui en procèdent.

D'abord le principe d'identité. Si le « je » peut à la fois mentir et ne pas mentir quand il dit « je mens », il se révèle non-identique à lui-même. Une

13. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. par Henri Albert, Mercure de France, 1921, livre II, fragment 58, pp. 102-103.

série d'assertions et d'images soutiennent la déconstruction de l'identité : le « je » est rapporté au miroir, symbole du dédoublement, et le miroir qui réfléchit le « je » est celui du père, de l'origine qui transmet nom et valeurs. Le « je » se multipliant, l'image du cristal s'impose et amorce une dissolution générale ; « de ville en ville », c'est-à-dire d'une ville à l'autre en dépit de la répétition du mot « ville », qui ne coïncide pas plus avec lui-même que le « je ». Tzara ayant asséné ces coups fatals au système logique, un autre monde se lève, où le langage s'épanouit en toute liberté dans une suite d'images qui surgissent chacune pour elle-même, dans un rapport de juxtaposition et non plus de conséquence :

car moi-même n'a jamais été moi-même – car le saxophone porte comme rose l'assassinat du chauffeur viscéral – il est en cuivre sexuel et feuilles de courses. Ainsi tambourinait le maïs, l'alarme et la pellagre là où poussent les allumettes. (p. 375)

Détruire un monde a permis d'en découvrir un autre. La destruction fait partie de la phusis en tant que retournement qui découvre. Elle manifeste le combat entre voilement et émergence, et en ces *Manifestes* le combat, sous forme de l'alternance des discours laudateurs et destructeurs, se manifeste sans cesse. Dans le passage ci-dessus, la structure logique d'argumentation est ironiquement conservée : « car », « ainsi ». Mais elle n'est qu'un rouage tournant à vide, dont la raison d'être est anéantie par l'évidence sensible de la pluralité d'occurrences qu'elle introduit. C'est une orgie des sens qui célèbre l'enterrement de la combinaison dans un déchaînement musical. L'éclat sonore et lumineux suggéré par les mots « saxophone » et « cuivre », l'intensité du « rose » de la « rose », la violence contenue dans les mots « assassinat », « viscéral », « sexuel », le son des cuivres, de l'alarme, du tambour, assaillent le lecteur, chaque image s'imposant justement parce qu'elle surgit sans introduction, surprenante et singulière. Ayant assassiné le chauffeur viscéral, Tzara a remplacé le mode logique par celui de l'occurrence. Maintenant le saxophone peut fleurir, le maïs jouer du tambour. Le monde est délivré de ce qui le paralysait et nous empêchait d'en voir le principe dynamique. La suite du texte donne la dimension temporelle de ce principe :

*Extermination. Oui, naturellement.
Mais n'existe pas. Moi : mélange cuisine théâtre. Vivent les brancardiers aux convocations d'extases !
Le mensonge est extase – ce qui dépasse la durée d'une seconde – il n'y a rien qui ne le dépasse. Les idiots couvent le siècle – ils recommencent quelques siècles après – les idiots restent dans le cercle pendant dix ans –*

les idiots se balancent au cadran d'un an – moi (idiot) j'y reste cinq minutes. (pp. 375-376)

L'extase dont parle ici Tzara semble anticiper l'extase temporelle heideggerienne. S'attaquant à « l'extase » ou durée en même temps qu'il se moque de tout établissement, Tzara nous présente un idéal, la non-extase, qu'il assimile à la vérité et qui correspond à la venue, à la présence de la phusis, dans un « instant » qui n'est pas durée. Cet idéal se rapproche du « maintenant » aristotélicien tel que Heidegger le présente¹⁴, qui serait le moment de la force pure, non encore trahie dans la différence, n'ayant pas encore menti. Conscient de l'inaccessibilité de cet idéal, Tzara essaie pourtant de l'approcher le plus possible – ses déclamations durent cinq minutes seulement. Cette attitude à la fois désabusée et persistante caractérise la tentative des *Manifestes* de donner voix à ce qui fut oublié après Socrate. Tzara sait ne pouvoir échapper au « système » ni à « l'extase ». Ceci provoque son discours parodique, mais aussi la pratique et la recommandation d'un geste liminal, qui va exprimer la force sans laisser le système récupérer cette expression :

*Mettez la plaque photographique du visage dans le bain acide.
Les commotions qui l'ont sensibilisée deviendront visibles et vous surprendront.
Foutez-vous vous-même un coup de poing dans la figure et tombez mort.
(p. 376)*

Il ne s'agit pas simplement de suicide dans une situation impossible, comme on l'a trop dit. Il s'agit d'accomplir un acte, une occurrence, une expression de la force et de la phusis, qui ne se survive pas – qui se rapproche le plus possible de la non-extase. L'acte consiste à tuer la « figure », seule solution pour révéler les « commotions », mot qui pointe vers la force et le mouvement originaire de la phusis. Avec le « visage » – ce qui est vu – il faut mettre tout l'appareil de représentation dans le bain acide. Et il faut « tomber mort », pour ne pas répéter le même acte. Nous retrouvons la double face de l'acte destructeur : c'est un geste de défense contre le système, mais aussi un acte qui exprime la phusis. Ici comme souvent dans le mouvement dada, c'est un acte dionysien d'autoconsommation, qui retourne ce qui est fixé dans une forme à la dissolution, par l'intermédiaire d'un bain acide.

14. Pour une exposition de l'extase temporelle et du « maintenant », lire Heidegger, *Être et temps*, deuxième partie, et J.-F. Lyotard, *Le Différend*, Éditions de Minuit, 1983, pp. 111-116.

Les autres passages des *Manifestes* que nous allons lire confirment la célébration de la « force » ou Dionysos et du dynamisme de la phusis dans son occurrence ponctuelle. La célébration, toujours accompagnée d'un effacement de la structure, recommande et souvent accomplit un acte qui retourne au principe d'émergence. Elle inclut toujours le mot « vie », ou un dérivé, ou des images symbolisant la vie. Ainsi l'une des déclarations du manifeste *Proclamation sans prétention* :

Nous cherchons la force droite pure sobre unique nous ne cherchons RIEN nous affirmons la VITALITÉ de chaque instant. (p. 369)

Ce manifeste consiste en aphorismes, déclarations ponctuelles elles-mêmes fragmentées par des variations typographiques privilégiant certains mots, souvent des mots-clés des *Manifestes*. Les mots imprimés en gros frappent le lecteur et lui offrent l'expérience de variations dans l'intensité. Ce manifeste pratique donc l'émergence ponctuelle et l'attaque dans le discours, et fait percevoir les modalités de la force. La phrase choisie se fait remarquer immédiatement par les majuscules du mot RIEN, les plus visibles de la page. Notons la réunion des termes « force », « unique », « vitalité », « instant ». Les termes « force », « rien », et « vitalité » sont rendus équivalents par leur permutation comme complément direct de trois verbes dont chacun est l'étape d'un sens qui se constitue. Cette progression a un sens. Dada (le « nous ») prétend d'abord appréhender la force « pure », non traduite dans la forme. Puis, l'impossibilité de ce projet s'avoue : « nous ne cherchons RIEN ». La pure force ne peut être un objet. Cette correction en entraîne une autre : chercher, c'est rester dans la pratique philosophique de la saisie. Tzara ne prétend donc plus chercher mais affirme. L'affirmation est le mode du « il y a », de la venue à la présence. Elle est aussi la réponse de Dionysos à tous les aspects de la vie¹⁵. C'est donc encore la force qui est affirmée dans son surgissement, sa « vitalité ». Tzara a dû se dégager du système de pensée dominant, qui comprend la saisie et oppose l'affirmation à la négation ; puis il est passé à l'acte en « affirmant » au nom de la phusis.

Dans le discours sur l'art du *Manifeste de 1918*, toujours en même temps discours sur la vie, Tzara s'élève contre la « géométrie », les critères formels employés par les cubistes et les futuristes, l'idéal de beauté, tous assimilés à la mort. Il leur oppose le critère de nouveauté, l'intensité, des images de jaillissement. Surtout, le tableau ou le texte doivent être

15. Nietzsche, *L'Origine de la tragédie*, op. cit., p. 228.

l'occasion pour la force ou la phusis de se dire, par un acte neuf, qui ne se répète ni ne se prolonge. Voici deux exemples de ces actes artistiques :

Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée. (p. 362)

Un tableau est l'art de faire se rencontrer deux lignes géométriquement constatées parallèles, sur une toile, devant nos yeux, dans la réalité d'un monde transposé suivant de nouvelles conditions et possibilités. Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'œuvre, il appartient dans ses innombrables variations au spectateur. Pour son créateur il est sans cause et sans théorie. Ordre = désordre ; moi = non-moi ; affirmation = négation : rayonnement suprême d'un art absolu. Absolu en pureté de chaos cosmique et ordonné, éternel dans la globule seconde sans durée, sans respiration, sans lumière, sans contrôle. (p. 362)

Le « choc des parallèles » (p. 368) ou l'explosion de la page sont des occurrences qui ruinent la géométrie ou la cohérence du discours. Le monde qui naît dans l'œuvre est celui de la résolution des oppositions duelles – figurées par la rencontre des deux parallèles. Il est « sans cause », premier, il émerge simplement. La jointure du chaos et de l'ordre cosmique – le combat comme loi de la phusis – se produit dans un « maintenant » atemporel. Nous sommes dans la face cachée du point, dans la pure capacité non encore réalisée, dans la nuit d'avant « le matin ensoleillé où parlent les images¹⁶ ». La gestation de l'œuvre continuera avec l'appréhension du spectateur, dans une perpétuelle renaissance, les objets créés par l'artiste dada peuvent « être tournés de tous côtés par le vent limpide de la sensation momentanée¹⁷ ».

L'œuvre ne se fige pas dans une signification, elle reste ouverte à sa propre aventure. On peut donc dire que l'occurrence à la fois se produit et reste à produire en elle. Le passage suivant des *Lampisteries* le confirme :

La géométrie est sèche, vieille. J'ai vu jaillir une ligne autrement. Une ligne jaillie tue les théories ; il ne nous reste que le besoin de chercher l'aventure dans la vie des lignes. Œuvre personnelle, celle qui fuit l'absolu. Et vit. S'évade. De la sève muette. (p. 408)

La ligne jaillissante dit l'émergence en « tuant » les théories dont la géométrie presque aussi morte que la combinaison dans *Monsieur AA l'antiphilosophie nous envoie ce manifeste*. Sans signification, elle est toute sève,

16. Derrida, « Force et signification », *op. cit.*, p. 47.

17. T. Tzara, *Manifeste de 1918*, O. C., t. I, p. 362.

toute vie, et s'offre à une lecture de bonne aventure. Nous la retrouvons plus loin :

Mon cher Picabia : « Vivre » sans prétention, danser sur les dents de fer, télégraphiquement, ou se taire sur la ligne équinoxiale, savoir qu'à chaque instant – perpetua mobilia – c'est aujourd'hui. (p. 408)

Elle est devenue équinoxiale, ligne de rencontre et de partage entre le retrait et l'éclosion. Ainsi que le conseillait Cratyle au sujet du mouvement perpétuel¹⁸, ce n'est qu'en y dansant, ou en s'y taisant, qu'on peut rester sur ce point d'émergence, sans passer de l'autre côté, dans le monde phrasé, la structure, le « mensonge » de l'extase.

Les *Manifestes* réussissent à rendre leur discours muet dans leurs moments parodiques, quand ils se contredisent :

*DADA propose 2 solutions :
PLUS DE REGARDS !
PLUS DE PAROLES !
...Car moi, caméléon changement infiltration aux attitudes commodes – opinions multicolores pour toute occasion dimensions et prix – je fais le contraire de ce que je propose aux autres. (p. 374)*

Faisant le contraire de ce qu'il propose, Tzara promeut le règne de la contradiction, et empêche un sens définitif de s'établir. Se moquant de lui-même, il empêche le système, toujours sérieux, de le récupérer. Ainsi acquiesce-t-il au principe de la phusis, qui n'oppose pas création et destruction puisqu'elles sont deux faces de l'émergence :

Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu. (p. 363)

Nous citerons enfin les dernières lignes du *Manifeste de 1918*. Dada y est explicitement assimilé à « la vie ». Il fut également assimilé, dans tout le paragraphe précédent, à l'anéantissement de la logique et de tous les systèmes y compris la structure temporelle, en même temps qu'à l'occurrence jaillissante (« spontanéité », « saut », « trajectoire d'un disque jeté ») et aux divers modes de l'intensité (« craintive », « timide », « ardente »,

18. Reprenant l'idée du mouvement perpétuel à Héraclite, Cratyle conclut qu'on ne peut rien dire de vrai, l'objet du discours échappant toujours à l'énonciation qui veut le fixer. Il ne reste qu'à « bouger le doigt », faire un geste lui-même mouvant.

« vigoureuse », « décidée », « enthousiaste »). Les dernières lignes expriment l'assentiment dionysiaque absolu à la vie :

*Liberté : DADA DADA DADA, burlement des douleurs crispées,
entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques,
des inconséquences : LA VIE. (p. 367)*

Bien sûr, si la notion de « vie » contient la pensée de la phusis et celle de Dionysos, elle désigne aussi, dans toutes ses inconséquences et ses contradictions, cette vie dont on parle communément, que nous sommes en train de vivre. C'est cette vie-là, dans ses occurrences de chaque instant, que Tzara et les dadas veulent délivrer de la vision sclérosée de l'être, et rendre au mouvement, à la complétude, à la potentialité qui avaient la parole dans la pensée présocratique. La difficulté de l'entreprise s'exprime dans la manière nouée dont se dit ici la célébration, un nœud douloureux causé par la pression millénaire du système logique. De cette gorge nouée ne peut sortir qu'un hurlement, seul moyen d'une force sans vocabulaire de se libérer et d'apparaître dans un système qui ne se prête pas à sa lecture.

*CAL STATE UNIVERSITY
FULLERTON USA*

LES SOMMEILS SURRÉALISTES UN POINT DE VUE NEUROPHYSIOLOGIQUE

Dominique MABIN

La lecture d'un ouvrage d'une discipline qui vous est étrangère révèle des surprises. Ainsi, le neurophysiologiste du XXI^e siècle, en quête de connaissances élémentaires sur le surréalisme, est intrigué quand il rencontre les termes de « sommeils hypnotiques ». Son étonnement grandit quand il apprend ce que recouvre cette expérience du premier quart du siècle précédent. Tout en admettant que chaque domaine de la pensée peut s'octroyer un vocabulaire qui lui est propre, il ressent, dans un esprit interdisciplinaire, le besoin de donner son point de vue au regard des connaissances de sa spécialité. Cette disposition d'esprit le conduit à rappeler les conceptions actuelles du sommeil et de ses troubles, à tenter d'analyser les sommeils surréalistes, et à préciser en quoi ils peuvent être assimilés, ou non, à cet état privilégié de notre expérience quotidienne.

I. CONCEPTIONS ACTUELLES DU SOMMEIL ET DE SES TROUBLES

La question ressassée de savoir pourquoi nous dormons (sous-entendu : quelle est l'utilité du sommeil) demeure sans réponse certaine. La seule certitude est que dormir, pour l'être humain, est un impératif auquel il ne peut échapper. Cet état particulier ne peut être dissocié d'un autre état qui est la veille. Le sommeil s'inscrit en effet dans le continuum temporel du rythme veille-sommeil. Ces deux états alternent régulièrement en 24 heures et sont liés entre eux, puisque la quantité de sommeil profond va dépendre de la durée de la veille qui le précède. En outre, leur alternance s'intègre dans une organisation circadienne qui régit de nombreuses fonctions physiologiques, dont la température.

A. Les cycles du sommeil et les rêves

La découverte de l'activité électrique du cerveau de l'homme par Hans Berger en 1924, et la première publication de ses expériences en 1929¹, ont ouvert de nouvelles perspectives pour l'étude du sommeil. En effet, dès

1. H. Berger, « Ueber des Elektrenkephalogram des Menschen », *Arch. Psychiat.*, 1929, 87 : 527-570.

1935, il est apparu, à la suite des enregistrements du sommeil, qu'un changement progressif de cette activité du cerveau se produisait pendant la transition de la veille au sommeil. Par la suite d'autres recherches ont montré que le sommeil n'était pas un état uniforme comme on le pensait jusqu'alors, mais qu'il était constitué par la survenue périodique de deux états distincts et opposés par leurs propriétés physiologiques, le sommeil orthodoxe ou sommeil lent, et le sommeil paradoxal [Aserinsky et Kleitman (1953)², Dement et Kleitman (1957)³, Jouvett (1962)⁴]. La polygraphie est une technique de laboratoire qui permet de visualiser simultanément l'activité électroencéphalographique, les mouvements des globes oculaires, l'activité électrique des muscles du menton, mais aussi l'électrocardiogramme, les mouvements respiratoires et les flux aériens, la saturation en oxygène du sang, la température du corps, et l'activité des muscles des jambes. On y associe un contrôle magnétoscopique. Nous n'insisterons pas sur d'autres techniques plus complexes.

Une classification des états de veille et de sommeil a ainsi été établie (Rechtschaffen et Kales, 1968)⁵. Dans la veille calme, l'activité alpha (8-12 Hz) prédomine sur les régions postérieures du cerveau du sujet enregistré les yeux fermés. Le sommeil lent (SL) est subdivisé en 4 stades. Le stade I, ou endormissement, parfois associé à la veille pour certains auteurs, a une durée de quelques minutes. Il correspond à la transition entre l'état de veille et le sommeil, et il se traduit par un ralentissement de l'activité électroencéphalographique (EEG), l'apparition d'ondes cérébrales plus lentes, de mouvements oculaires lents, une diminution du tonus musculaire, de rares contractions musculaires (myoclonies), une activité respiratoire plus régulière. Des images et des sensations mentales de chute ou de flottement sont souvent associées aux myoclonies. Des phénomènes hypnagogiques (visions de demi-sommeil) qui sont des hallucinations le plus souvent visuelles, mais aussi tactiles, auditives ou vestibulaires, peuvent survenir, qui s'imposent au sujet, plus spectateur qu'acteur, se différenciant ainsi du rêve, mais elles ne laisseront pas de souvenirs car le

2. E. Aserinsky, N. Kleitman, « Regularly occurring periods of eye motility and concomitant phenomena during sleep », *Science*, 1953, 118 : 273-274.

3. W.C. Dement, N. Kleitman, « Cyclic variations in EEG during sleep and their relation to eye movements, body motility and dreaming », *Electroencephalogr. Clin. Neurophysiol.*, 1957, 9 : 673-690.

4. M. Jouvett, « Recherches sur les structures nerveuses et les mécanismes responsables des différentes phases du sommeil physiologique », *Arch. Ital. Biol.*, 1962, 100 : 125-206.

5. A. Rechtschaffen, A. Kales (eds), *A manual of standardized terminology techniques and scoring systems for sleep of human subjects*, Los Angeles, USA, Brain Information Service/Brain Research Institute, UCLA, 1968.

sommeil qui se poursuit les efface. Si on réveille le sujet à ce moment, il rapporte généralement une activité mentale riche. Trois autres stades – II, III et IV – vont suivre, définissant la profondeur du sommeil en fonction de l'activité EEG et des autres paramètres. Les stades I et II constituent le sommeil léger (SL), les stades III et IV le sommeil lent profond (SLP) caractérisé par l'abondance en ondes lentes, par une respiration régulière et profonde et par l'absence pratiquement totale de mouvements. C'est au cours de ces stades III et IV de la première partie de la nuit que le sommeil est le plus profond et qu'il est difficile de réveiller le dormeur. Si celui-ci est réveillé en stade IV, il peut présenter durant un certain temps un état de confusion avec une altération des fonctions cognitives, surtout si le réveil a été brusque. Durant ce stade, l'activité mentale rapportée est peu importante, mais elle n'est pas nulle, comme on l'a cru après la découverte du sommeil paradoxal (SP), non émotionnelle, souvent en relation avec des événements de la journée.

Le SP est caractérisé par la survenue simultanée d'une part, d'un tracé EEG qui rappelle celui du stade I avec des ondes en « dents de scie » caractéristiques, des bouffées de rythmes alpha, des activités de la bande thêta peu amples (plus lentes que le rythme alpha), et d'autre part, de mouvements oculaires rapides, dans toutes les directions, isolés ou en bouffées, et d'une suppression de l'activité musculaire tonique, mis à part de brefs sursauts intermittents des muscles du visage et des extrémités. Ce stade est dit paradoxal car il correspond à un état d'activation du système nerveux central qui contraste avec une inhibition comportementale donnant l'impression d'une personne profondément endormie. Le cerveau est très actif, ce qui se traduit par une augmentation de la consommation de glucose et d'oxygène supérieure à celle de la veille, et beaucoup plus importante que dans le SL, alors que le corps est paralysé. En outre, la respiration devient plus rapide et irrégulière, la pression artérielle baisse avec de brusques accès hypertensifs, la régulation de la température est moins efficace. Un sujet réveillé au cours de ce stade est bien présent, et il rapporte dans un grand nombre de cas (60 à 80 %) un récit de rêve, ce qui est moins souvent le cas dans un réveil en SL. Les récits en SP sont plus longs, contiennent plus souvent d'émotions et de personnages que ceux émanant du SLP (Cavallero *et al.*, 1992)⁶.

L'analyse des différents stades du sommeil au cours de la nuit se fait à l'aide d'un hypnogramme qui met en évidence que le sommeil est un pro-

6. C. Cavallero, P. Cicogna, V. Natale, M. Occhionero, A. Zito. « Slow wave sleep dreaming » *Sleep*, 1992, 15 : 562-566.

cessus cyclique, et, qu'à l'intérieur des cycles successifs, les différents stades ont une répartition séquentielle différente les uns des autres. En début de nuit, on passe du stade I aux stades II, III et IV. On reste pendant un certain temps en stade IV, puis surviennent quelques mouvements du corps avec un allègement du sommeil qui retourne au stade II avec survenue de la première phase de SP. Le SP survient périodiquement durant la nuit en s'intercalant entre les phases de SL, définissant des cycles. Un cycle est ainsi constitué d'une phase de SL et d'une phase de SP. La périodicité des épisodes de SP est spécifique de chaque espèce et stable. Chez l'homme, le premier épisode de SP survient 50 minutes ou plus après le début du sommeil ; les suivants toutes les 90 minutes en moyenne. Une nuit normale est organisée en 4 à 6 cycles de 60 à 100 minutes. La composition des cycles dépend de leur placement à l'intérieur du sommeil. Ainsi, le SLP III et IV prédomine dans les 2 ou 3 premiers cycles, alors qu'ensuite le stade II et le SP dominant. La durée du SP (et la quantité de mouvements oculaires) est de quelques minutes dans le premier cycle et atteint 20 à 40 minutes dans les derniers cycles. En revanche, le stade IV est abondant en début de nuit. Globalement le SP représente 20 à 25 % du sommeil de nuit, le SL 75 % et les éveils moins de 5 %.

B. Les parasomnies

Les manifestations décrites au cours des « sommeils » surréalistes incitent à rappeler certains événements parfois observés au cours du sommeil, appelés parasomnies. Nous ne citerons que ceux qui pourraient être en rapport avec cette étude. Ces parasomnies constituent un groupe hétérogène de troubles. On peut les classer en fonction de leur survenue dans le sommeil.

La somniloquie, ou le fait de parler pendant le sommeil, est l'émission de mots ou d'autres sons ayant une signification, sans que le sujet en ait conscience. Elle revêt des degrés divers allant de mots isolés jusqu'au discours avec des phrases cohérentes. La voix est monotone en général, mais un ton expressif peut se voir dans les épisodes qui surviennent dans le SP. Les épisodes qui se produisent en SL sont souvent liés à des événements réels récents ; ceux en SP sont plus élaborés, avec un contenu de peur, de souffrance physique ou morale révélant des conflits internes. Certains sujets réagissent aux questions de l'observateur en lui répondant pendant ces épisodes, bien qu'ils continuent de dormir. La durée des épisodes est habituellement de quelques secondes, mais certains peuvent aller jusqu'à plusieurs heures. Si le dormeur est réveillé après l'épisode de somniloquie, il n'a pas de souvenirs de rêve. En revanche au cours du SP, les paroles

émises semblent adaptées au rêve raconté. L'enregistrement EEG montre que 2/3 des épisodes surviennent en SL léger (stades I et II) et 7 % en SP.

Le somnambulisme est l'un des troubles du sommeil le plus fréquent chez l'enfant ; plus de 50 % des cas se produisent dans la première enfance. Il se poursuit dans quelques cas à l'âge adulte. Les épisodes peuvent durer de quelques secondes à plusieurs minutes. Ils débutent habituellement dans les premières heures de la nuit durant les stades III et IV du SLP pendant une réaction d'éveil, en général avant le premier épisode de SP. Durant ces épisodes, le sujet inspecte la chambre, a peu ou pas de réactions quand il est appelé. Le comportement varie de stéréotypies gestuelles à des séquences plus complexes pendant lesquelles le dormeur se lève, marche, ouvre la porte, la fenêtre, change d'habits, peut sortir de la maison, manger. Le visage est sans expression, avec des yeux vitreux qui regardent la chambre fixement. Il inspecte partiellement la chambre, mais il peut perdre l'équilibre, se heurter, chuter dans les escaliers ou se défenestrer. Il est difficile de l'éveiller. Quand il l'est, il n'a pas de souvenirs de rêve. Il ne gardera aucun souvenir de l'épisode au réveil. L'enfant n'a pas d'anomalies psychiatriques particulières. Les adultes ont fréquemment des problèmes émotionnels.

Les terreurs nocturnes se produisent dans l'enfance, mais elles peuvent se rencontrer à tout âge. Les enfants atteints de somnambulisme ont tendance à présenter des terreurs nocturnes plus souvent que ceux qui ne sont pas somnambules. Au cours d'un épisode, l'enfant s'agite soudain dans son lit, ou s'assoit ou se met debout, pleure et donne l'impression d'être terrorisé. Il est désorienté, ne reconnaît pas les personnes de son entourage. Il dit qu'il y a des animaux ou des étrangers dans la chambre. Il s'éveille difficilement, décrivant une scène effrayante ou rien du tout, avec confusion. Cet épisode s'accompagne d'intenses décharges végétatives : sueurs, respiration et cœur rapides. Les épisodes prolongés de 30 à 45 minutes sont moins fréquents. L'EEG montre que ces terreurs surviennent dans 70 % des cas dans le premier stade IV de la nuit. Pendant l'épisode il y a un rapide passage à une activité alpha, indiquant une réaction d'éveil. Quand l'enfant est éveillé par un observateur durant l'épisode, il décrit une scène relativement peu élaborée, tout à fait vivante, qui semble s'être produite juste avant ou pendant l'épisode. Le lendemain matin, l'enfant ne garde aucun souvenir de l'événement. Ces épisodes persistent chez 36 % des adolescents. Chez l'adulte, on observe souvent des traits psychopathologiques de type obsessionnel, ou phobique, ou dépressif.

Le cauchemar est une expérience de rêve chargée d'anxiété ou de peur. De même que les autres rêves, il survient principalement pendant les pha-

ses les plus longues du SP, c'est-à-dire en fin de nuit. On se souvient généralement des faits qui ont entraîné l'éveil. Cette expérience de rêve est très intense, avec des thèmes de menace pour l'existence, la sécurité, des sentiments d'épouvante, d'humiliation. La fréquence des cauchemars augmente en période de stress. Une somniloquie ou une vocalisation accompagne parfois ces épisodes. Dès qu'il est réveillé par un cauchemar, le sujet est immédiatement vigilant et orienté : il peut raconter son rêve. L'anxiété diminue bientôt et le sujet peut se calmer et se rendormir. Le rappel du rêve est élaboré et identique à un récit. Il faut donc différencier les cauchemars des terreurs nocturnes.

Citons des troubles du comportement qui peuvent parfois apparaître au cours du SP chez des adultes, hommes pour la plupart. Ce sont des troubles moteurs souvent violents et dangereux pour eux-mêmes ou pour leur compagne. La paralysie (atonie musculaire) qui prévient la mise à exécution des rêves au cours du SP a disparu. Le somnambulisme peut lui aussi être exceptionnellement à l'origine de violence vis-à-vis d'autrui. Il en est de même pour la confusion de l'éveil qui peut traduire le comportement d'Elpénor⁷. L'épilepsie quant à elle, souvent invoquée, est exceptionnellement à l'origine de violences au cours du sommeil, contrairement aux idées reçues.

II. LES SOMMEILS SURRÉALISTES

A. Le contexte

Il faut rappeler le contexte dans lequel se situe la période des sommeils. À la suite de Breton et Soupault qui publièrent en 1919 les *Champs magnétiques*⁸, les surréalistes ont mis leur espoir dans l'écriture automatique, technique qui consiste à donner libre cours à la pensée sans exercer de contrôle sur son contenu, en écrivant de plus en plus vite, au point d'atteindre un véritable état d'ivresse productive. Ils espéraient ainsi exprimer leur inconscient (même si le terme ne recouvrait pas exactement ce que Freud exprimait dans ses premiers écrits découverts depuis peu), c'est-à-dire la naissance de l'écriture, et plus particulièrement de la poésie. Ce mode de production ne concerne pas seulement l'écriture mais aussi la

7. Le comportement d'Elpénor, un compagnon d'Ulysse, donna son nom au syndrome qui caractérise la confusion de l'éveil. Elpénor, qui avait trop bu de vin la veille, était monté en haut de la maison pour chercher le frais, et s'était endormi. Le matin, réveillé en sursaut par le bruit et le tumulte que faisaient ses compagnons, il se leva, et comme il était encore à moitié endormi, au lieu de prendre l'escalier, il marcha tout droit devant lui, tomba du toit et se brisa le cou (*L'Odyssée*, chant X). Jean Giraudoux en fit une parodie burlesque très éloignée de la légende.

8. A. Breton, P. Soupault, *Les Champs magnétiques*, Au Sans Pareil, 1920.

peinture, avec Ernst et Masson, et la parole. Il fallait pour Breton connaître l'expérience du demi-sommeil, au cours duquel des images, des phrases surviennent brusquement sans signification nette, qui disparaissent immédiatement, que l'on ne peut transcrire si l'on revient à l'état de veille, tant elles vont vite. L'écriture automatique était donc une situation très proche de cet état onirique. L'important consistait à le recréer à volonté, et à transcrire au même moment l'expérience vécue et naissante en provenance de ce qui est supposé être l'inconscient.

C'est alors que se produisit un événement rapporté par Breton dans « Entrée des médiums⁹ ». Crevel lui fit part « d'un commencement d'initiation *spirite* dont il était redevable à une dame D. ». Selon cette personne, Crevel aurait une prédisposition médiumnique remarquable. Elle lui apprit les conditions pour produire ces phénomènes, bien connus des adeptes de l'occultisme, Victor Hugo entre autres : l'obscurité, le silence, la « chaîne » des mains autour de la table. Crevel parvenait ainsi à s'endormir rapidement et à proférer des discours plus ou moins cohérents interrompus par les passes du réveil. Breton signifie clairement que ses amis et lui-même ont tenu dès le départ à refuser d'admettre l'existence d'une communication entre les vivants et les morts (*Les Pas perdus*¹⁰). C'est ainsi que débuta la période des sommeils.

B. Les récits de sommeils

Les récits de sommeil sont connus du lecteur. Nous n'en ferons qu'un bref rappel. La première expérience eut lieu le lundi 25 septembre, à neuf heures du soir¹¹. Breton et sa femme, Desnos, Morise et Crevel étaient présents. Breton rapporte que Crevel entre dans un sommeil hypnotique et « prononce une sorte de plaidoyer ou de réquisitoire » dont il n'a pas été pris note. À son « réveil », Crevel prétend qu'il ne garde aucun souvenir de son récit. Nouvelle expérience où Crevel est exclu. Au bout d'un quart d'heure, Desnos laisse tomber sa tête sur son bras et se met à gratter convulsivement sur la table. Puis il se réveille de lui-même, persuadé que rien ne s'était passé. Crevel analyse le fait de gratter la table comme un désir d'écrire. Le surlendemain, nouvelle expérience au cours de laquelle on place un crayon dans la main de Desnos avec une feuille de papier sur la table. Les acteurs de ces sommeils sont essentiellement Crevel et Desnos et parfois Péret. Ils écrivent, ils parlent, racontant des histoires, parfois avec volubilité, ou répondant d'une façon plus ou moins précise ou

9. A. Breton, « Entrée des médiums », *Littérature*, n° 6, pp. 1-16, 12 novembre 1922.

10. A. Breton, *Les Pas perdus*, nouvelle édition revue et corrigée, Gallimard, Coll. L'Imaginaire, 1969, pp. 116-124.

11. *Littérature*, n° 6, p. 3.

mystérieuse aux questions posées par l'entourage, ils dessinent. Outre le numéro 6 de *Littérature*, nous disposons des lettres de Simone Breton adressées à son amie Denise Lévy, future Madame Naville¹². Le propos est parfois construit sur l'opposition du blanc et du noir, comme dans le sommeil de Crevel du samedi 7 octobre : « La négresse aux bas blancs aime tellement les paradoxes !¹³ » Ou bien les termes sont provocateurs et grossiers, comme le rapporte Jacques Baron à propos du même Crevel : « Je suis ici dans la maison d'une brave dame et les braves gens m'emmerdent¹⁴ ». Desnos écrit des vers en alexandrins¹⁵, parle anglais. Benjamin Péret peut s'écrier : « Tonnerre de Dieu, Tonnerre de Dieu ! Mais je suis une fleur¹⁶ ». Breton rapporte qu'au cours d'une séance Crevel semblait avoir décidé une dizaine de personnes endormies à se pendre aux portemanteaux¹⁷. Une autre fois, Limbour, feignant de dormir, se mit à aboyer et se précipita sur la soupe du chien de Simone qu'il mangea, et qu'il trouva à son goût ; mais il savait que c'était du riz au lait¹⁸. Un soir, Desnos endormi chercha à frapper Éluard d'un couteau et à le tuer¹⁹. L'une des productions les plus étonnantes concerna Desnos, qui prétendit être en relation télépathique avec Duchamp, alors en Amérique, et qui, à la manière de ce dernier sous le nom de *Rose Sélavy*, fit des calembours et des contrepèteries du genre : « Nul ne connaîtrait la magie des boules sans la bougie des mâles²⁰ ». Tels sont quelques exemples de sommeils nécessaires à la discussion.

III. LES SOMMEILS SURRÉALISTES ÉTAIENT-ILS DES SOMMEILS AU SENS ACTUEL ?

A. Peuvent-ils être rattachés à des troubles du sommeil ou à des parasomnies ?

Les récits rapportés par certains témoins montrent qu'ils avaient la conviction qu'il s'agissait de vrais sommeils. En toute objectivité, il im-

12. Citations de Marguerite Bonnet in *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988.

13. *Op. cit.*, pp. 6-7.

14. J. Baron, *L'an I du surréalisme, suivi de l'an dernier*, Denoël, 1969, p. 70.

15. *Op. cit.*, p. 8-10. J.-C. Gateau fait remarquer qu'« une des retombées imprévues des sommeils fut la réhabilitation de l'alexandrin rimé, puisque Desnos endormi en produisait couramment par dizaines ». (J.-C. Gateau, *Paul Éluard ou le frère voyant*, 1895-1952, Robert Laffont, 1988, p. 104).

16. Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 266.

17. A. Breton. *Entretiens radiophoniques, Œuvres Complètes III*, La Pléiade, 1999, p. 483.

18. In J. Baron, *op. cit.*, p. 71.

19. *Op. cit.*, p. 483.

20. *Littérature*, n° 7, 1^{er} décembre 1922, pp. 14-22.

porte de savoir si certains acteurs n'étaient pas porteurs d'un trouble du sommeil ou de la vigilance, ou d'une parasomnie.

La facilité et la rapidité avec lesquelles Crevel et Desnos s'endormaient se rencontrent dans la narcolepsie, maladie assez fréquente, durant laquelle les patients présentent des accès irrépessibles de sommeil diurne, favorisés par le repos ou la monotonie d'une situation, avec des endormissements directement en SP, et/ou en SL durant la journée. Le nombre d'endormissements diurnes témoigne de l'importance du retentissement dans la vie quotidienne. Ces accès de sommeil s'associent souvent à des atteintes de cataplexie, qui est un brusque relâchement du tonus musculaire sous l'influence d'une émotion, il peut être partiel ou global, d'où les chutes. Accessoirement, on rencontre des hallucinations hypnagogiques souvent terrifiantes, et la paralysie du sommeil, ou incapacité de mobiliser les membres et la tête durant quelques dizaines de secondes à quelques minutes. Nos dormeurs surréalistes n'avaient pas de tels troubles handicapants, répétés et spectaculaires, dont l'incapacité motrice aurait interdit l'écriture et la marche. Certains étaient cependant capables de s'endormir brusquement dans le brouhaha d'un café, comme s'ils avaient une importante dette de sommeil, tels Crevel et Desnos²¹.

S'agissait-il alors d'un somnambulisme ou d'une terreur nocturne, souvent associés ? Ce comportement qui survient au cours du SLP est peu fréquent chez l'adulte. Durant l'épisode de déambulation inconsciente, non stéréotypée, le sujet a un visage inexpressif, le regard fixe, il ne réagit pas aux efforts de son entourage pour influencer sa conduite ou pour communiquer avec lui, il ne peut être éveillé qu'avec beaucoup de difficultés. Des faits médico-légaux ont été rapportés, notamment des homicides, au cours de cet état, mais ils sont rares, ils doivent être discutés. Les sujets ont souvent vécu dans les jours précédents des stress, des privations de sommeil, des modifications de leur environnement normal du sommeil.

Certaines drogues ont récemment été accusées de favoriser des confusions, aux conséquences médico-légales, au cours du sommeil (terreurs nocturnes, rêves, cauchemars). Il en est de même de l'alcoolisation aiguë. L'acte survient dans la deuxième partie de la nuit, et, contrairement aux états de violence connus au cours du somnambulisme, le sujet conserve un souvenir précis de son rêve. La poursuite d'Éluard par Desnos armé d'un couteau ne peut entrer dans ce cadre, étant donné la finalité très claire de l'acte et le prolongement de l'action jusque dans le jardin. S'agissait-il alors d'un acte de violence survenu au cours d'un réveil sou-

21. L. Aragon, « Une vague de rêves », *Commerce*, automne 1924.

dain et inopiné ? Non, puisque le dormeur était toujours en sommeil, du moins en apparence. Ou s'agissait-il de violence à l'issue d'un rêve ? Mais dans ce cas, il s'agit d'un rêve très anxiogène qui s'accompagne d'une grande peur, d'où les tentatives de défense ou d'évasion pour échapper aux dangers qui conduisent alors à l'action médico-légale qui horrifie l'auteur au réveil. En outre, ces cauchemars surviennent lors du SP au cours duquel le tonus musculaire est aboli, donc l'activité motrice est paralysée, sauf dans certains cas, chez des personnes âgées ou chez des porteurs d'une pathologie neurologique dégénérative. Ce n'était donc pas le cas des surréalistes. Quant à une crise d'épilepsie souvent invoquée, mais exceptionnelle, elle peut être à l'origine d'actes de violence par sa confusion résiduelle. Le début est en général très brutal ; les déambulations vives, l'expression stéréotypée pour un malade donné, avec des marmonnements inintelligibles. Le contact ne se rétablit qu'à la fin de l'épisode. Ce n'était pas non plus l'aspect présenté par nos « dormeurs ».

L'activité graphique ne correspond à aucune parasomnie connue. Chez les surréalistes, le contenu en était tantôt pauvre, incompréhensible, et les dessins peu ou pas significatifs, tantôt très appliqués avec des lettres de grandeur croissante et régulière. Desnos avait une rage d'écrire et cassait les crayons. Quant à la somniloquie, elle fut la manifestation la plus représentative de ces sommeils. L'entourage participait souvent à son expression. Elle était entretenue ou induite par une personne qui dialoguait avec le dormeur. Le contenu avait trait à des événements récents, notamment biographiques, concernant le dormeur ou la personne qui lui parlait, et qu'il reconnaissait en faisant allusion à ses goûts. Les réponses pouvaient être sybillines ou cohérentes, parfois brèves, parfois longues, avec des variations de la tonalité de la voix, des éclats, de la terreur, ou de type extatique et doux. Les propos et les allusions pouvaient être violents, malicieux, hostiles, de la part de certains « dormeurs ». Ceci ne s'observe jamais dans la somniloquie d'un vrai sommeil qui ne produit pas de quatrains sur commande et encore moins des séries de jeux de mots ou de contrepèteries.

Une dernière remarque concerne la position du dormeur qui n'est pas celle d'un homme endormi. Ainsi, dans les photos de Man Ray représentant Desnos dans *Nadja*²², ce dernier a les yeux ouverts, le bras droit fléchi avec la main ouverte, appuyée contre la joue. Cette attitude ne se rencontre pas normalement, car un dormeur a les yeux fermés, et son tonus

22. A. Breton. *Nadja*, Gallimard, 1928.

musculaire très diminué ou aboli ne lui permet pas de maintenir une telle attitude.

L'analyse des événements du sommeil ne permet donc pas de rattacher les sommeils surréalistes à des aspects connus et habituels du sommeil et de ses troubles, ni de parasomnies. Il s'agirait donc d'une autre chose, méconnue jusqu'alors, mais qui a pu naître et s'épanouir dans le contexte surréaliste dans lequel vivaient ces auteurs.

B. S'agissait-il de « sommeils hypnotiques » ?

Le rapprochement de ces deux termes constitue à la fois un pléonasme (*hypnos* signifie sommeil), et une imposture, car l'hypnose n'est pas un sommeil, elle n'en a que l'apparence. L'utilisation, involontaire ou non, de ce faux sens, explique sans doute le malentendu qui persiste aujourd'hui à propos des « sommeils surréalistes ». Rappelons-en les traits essentiels. C'est Braid, qui, en 1843²³, introduisit le mot « hypnotique », sous-entendant que ce phénomène avait un rapport avec le sommeil. Il n'en est rien. Ce n'est ni un sommeil, ni un rêve ; l'électroencéphalogramme peut le démontrer car il enregistre un tracé de veille. On le décrit comme un état modifié de la conscience, un « quatrième état », non objectivable, dont on ne connaît pas les mécanismes, ni à quoi il correspond. Il constitue la « transe » hypnotique qui comporte une dissociation de l'activité mentale, qui serait à la fois consciente et inconsciente, et la catalepsie, au cours de laquelle le sujet se laisse aller à ses propres mouvements, libéré de la volonté. Le corps est dans un état de léthargie, de détente profonde, qui lui permet d'adopter des postures bizarres et même de marcher. Cet état de *veille* favorise l'expression de l'inconscient jusqu'à une véritable catharsis. Il facilite l'évocation des souvenirs, les émotions, l'imagerie mentale, et il est propice aux suggestions de l'hypnotiseur. Il est cependant impossible de savoir si un sujet est hypnotisé ou non, car il peut en simuler les apparences pour répondre aux souhaits, aux exigences, ou pour plaire à l'hypnotiseur. Il s'agit alors d'une hétéro-hypnose. Mais certains sujets, à l'aide de méthodes d'entraînement, peuvent provoquer cet état, c'est l'auto-hypnose, qui généralement n'aboutit pas à la profondeur obtenue avec l'aide d'un tuteur hypnotiseur. Au cours de la transe, on peut suggérer au sujet une écriture automatique, ou des dessins hypnotiques, dont la signification devra être éclairée par la suite. L'hypnotisé est très réceptif aux suggestions de l'hypnotiseur et se prête aux représentations fantasmatiques ou aux modifications des perceptions somesthésiques ou motrices induites par l'hypnotiseur. Il peut ainsi revivre des événements traumati-

23. G. Salem, E. Bonvin, *Soigner par l'hypnose*, Masson, 2^e éd., 2001.

ques anciens, ou des situations conflictuelles récentes, et en exprimer vivement le caractère émotif. Cette situation de régression est d'ailleurs propre aux situations psychothérapeutiques. L'auto-hypnose est à la base des techniques actuelles de relaxation, très inspirées du yoga et même de l'ésotérisme.

Les surréalistes étaient-ils hypnotisés ? Mise à part la révélation de la prédisposition médiumnique de Crevel par une adepte du spiritisme qui l'initia à la reproduction de ces phénomènes, les autres dormeurs ne reçurent aucune formation. Rappelons le refus de Breton et de ses amis d'admettre une telle relation avec les morts. Quant à l'hypnose elle-même, aucun membre ne s'y aventura. Or l'apparence des sommeils rappelait certains traits de l'auto-hypnose. Cependant l'analyse du déroulement des séances, dont certaines ont été rappelées, ne permet pas de souscrire à cette hypothèse. L'auto-hypnose n'est pas capable de produire une telle création littéraire même chez des auteurs doués, ni des scènes aussi surprenantes, comiques ou violentes. La profondeur de la transe est généralement plus superficielle que dans l'hétéro-hypnose. Cette dernière obtenue sous la direction d'un hypnotiseur ne peut pas aboutir à de tels excès. Dans l'hypnose, le sujet peut « se réveiller » quand il le veut, soit spontanément, soit à la demande de l'hypnotiseur. L'ambiguïté de cette technique est son appropriation de termes utilisés dans le sommeil proprement dit. Ainsi parle-t-on selon la profondeur de la transe d'un équivalent du sommeil paradoxal et même d'un état somnambulique qui, nous l'avons vu, sont des situations bien spécifiques du sommeil qui ne peuvent être assimilées à l'hypnose. L'ambiance très particulière des séances qui se déroulaient dans la pénombre permettait aux acteurs d'exprimer librement et sans interdit leurs pulsions, les conflits de leur inconscient, et leurs inquiétudes. C'était le cas de Crevel et Desnos, marqués l'un par le suicide et la maladie tuberculeuse, qui fut pour une part à l'origine de son suicide, et l'autre par un conflit grave avec sa mère, et au-delà avec les femmes, et par la mort.

Si l'hypnose ne peut pas non plus être retenue dans les « sommeils surréalistes », il faut envisager une dernière hypothèse sur cet état particulier qui n'avait que l'apparence de l'hypnose. Que recouvraient alors les sommeils surréalistes ?

C. S'agissait-il d'une supercherie ?

La réponse à cette question peut provenir d'une part du rappel d'événements spectaculaires survenus au cours des séances de sommeil et, d'autre part, des récits de témoins et du point de vue de chercheurs actuels.

Certains épisodes sont restés célèbres par leur côté théâtral, comique et parfois inquiétant. Quand on demande à Benjamin Péret ce qu'il voit, il répond : « De l'eau », et il se jette à plat ventre sur la table en faisant des mouvements de brasse. Limbour, rapporte Alexandrian²⁴, endormi, pleure, donne des coups, griffe, mord, et veut avaler les sous qu'il a dans sa poche ; Crevel qui prédisait des malheurs à ses amis, et qui voulut entraîner d'autres dormeurs à se pendre aux portemanteaux ; ou qui tenait des propos dithyrambiques et cruels contre les femmes, allant jusqu'à insulter une amie de Picabia qui avait donné refuge ce soir-là aux dormeurs ; elle-même une fois endormie fit des déclamations élogieuses sur les personnes présentes ! Desnos et Crevel initiaient des séances collectives de somnambulisme ; Desnos tenait un rôle de prophète et exprimait avec violence des propos révolutionnaires ; ses dessins évoquaient la mort de certains membres du groupe *Littérature*. Il enfermait à clef les acteurs d'un vaudeville monté au cours de son sommeil et refusait d'ouvrir, car toujours endormi, jusqu'à ce que Picabia commence à démonter la serrure. Un autre jour, rapporte Dominique Desanti²⁵, Breton n'arriva plus à réveiller Desnos. Simone affolée appelle un médecin que Desnos insultera : « M'éveiller ? De quel droit ? Que pouvez-vous comprendre à la poésie ? » Les exemples sont nombreux qui démontrent le côté extravagant de ces séances qui sont incompatibles avec les conceptions actuelles du sommeil, ni même de l'hypnose.

On dispose par ailleurs d'un certain nombre de récits de témoins ou d'acteurs des sommeils surréalistes. Ainsi, Jacques Baron écrit : « Crevel m'avoua un peu plus tard que ces séances de sommeil le fatiguaient énormément et qu'il simula plusieurs fois, surtout quand l'intérêt commença à s'émousser. » À propos du rôle médiumnique de Desnos, J. Baron ajoute :

[...] je reproche à Desnos de s'être présenté comme un double de Marcel Duchamp, de s'être dit inspiré par cet homme lointain... D'autres ont dit qu'il simulait, qu'il préparait d'avance [...] Il me semble que tout cela n'était pas sérieux au sens rigoureux du terme comme on voudrait un peu trop nous le faire entendre dans les nombreuses études et thèses qui paraissent aujourd'hui [nous sommes en 1969]. Ce n'était pas de la rigolade, mais ce n'était pas sérieux.²⁶

G. Ribemont-Dessaignes note, à propos de l'écriture automatique et des sommeils de Desnos :

24. S. Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974, p. 123.

25. D. Desanti, *Robert Desnos, le roman d'une vie*, Mercure de France, 1999, p. 123.

26. *Op. cit.*, pp. 73-75.

*Desnos avoua plus tard qu'il avait triché. Qu'importe ! La tricherie n'est pas un argument contre la poésie [...]. Desnos feignait le sommeil ? Il parlait en vers ? Le mystère est ailleurs, et ce n'est pas le Sur-réalisme qui l'a jamais éclairci ou l'éclaircira.*²⁷

Dominique Desanti, dans le récit de conversations avec Desnos et Gala Dalí, écrit que Gala était persuadée que *Rose Sélay* avait été composée, au moins en partie. Et qu'à propos de l'agressivité de Desnos envers Paul Éluard :

La fameuse scène où, soi-disant inconscient, il le menace d'un couteau ? Mais il était jaloux du lien entre Éluard et Breton ! Alors, quand le contrôle céda, cette jalousie envahissait tout, car jamais, avec toutes les télépathies et toutes les inventions du monde, il n'aurait pu effacer du cœur d'André [Breton] ses premiers compagnons, Aragon, Éluard, Soupault [...] Le sommeil hypnotique de Desnos ? J'ai eu beau parler de charlatanisme, en fait j'étais troublée.

Éluard, quant à lui, était persuadé que Desnos simulait ses sommeils²⁸. C'est aussi le point de vue de B. Cendrars²⁹.

La position de Man Ray est étrange. Comme le rapporte Dominique Desanti :

Man Ray, à l'heure des souvenirs [...] fera le portrait des séances de Robert [...]. « Il y a eu des gens pour dire que c'était de la simulation. Quelle simulation ? Les séances auraient été miraculeuses même si elles avaient été préparées et apprises par cœur³⁰ ».

Qu'en est-il alors de la naissance de la poésie ?

André Breton demeure circonspect face à la liaison télépathique de Desnos avec Duchamp, qu'il n'explique pas, et ne cherche d'ailleurs pas à élucider. N'a-t-il pas eu un doute sur la véritable origine de cette riche production automatique de ses amis Crevel et Desnos ? Quant aux autres témoins : André Masson était narquois, comme Vitrac et Max Morise. À propos d'Aragon, Henri Béhar souligne :

27. G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, R. Julliard, Coll. 10/18, 1958, pp. 167-168.

28. *Op. cit.*, p. 117.

29. « Les deux ou trois fois où j'ai essayé de l'interroger sur ce don funeste dont on a voulu l'accabler, il [Desnos] se contentait de cligner de l'œil et de sourire drôlement comme un qui en sait trop long ! C'est pourquoi je n'ai jamais cru au médium Desnos. » (*Blaise Cendrars vous parle*, Denoël, 1952).

30. *Ibid.*, p. 124.

Plus subtilement, Aragon écarte le débat en considérant que, simulé ou non, le discours écrit ou oral, émane d'une pensée. La question des origines ne se pose pas : seul compte le résultat.

Est-ce le point de vue de Béhar, car il précise, sans doute non innocemment, à propos de Picabia, qu'il fera dans un roman *Caravansérail*, une description parodique des séances auxquelles il avait pris part, déclarant « qu'il n'était pas dupe de la mystification³¹ ». Concernant Aragon qui ne s'endormait jamais, Germaine Everling rapporte toutefois, qu'au cours d'un « sommeil », Vitrac l'interrogea : « Qu'est-ce que l'expressionnisme ? – C'est la neuvième connerie inventée par Freud. – Qu'est-ce que Freud ? C'est le marchand en gros des sexes de paraffine³². » Il n'est pas utile d'épiloguer...

Plus surprenante encore est l'anecdote rapportée par Alexandrian qui se passa quelques jours avant le premier sommeil de Desnos chez Breton. Desnos avait mis au défi de l'endormir un magnétiseur de music-hall, Bénévot, et lui avait infligé un échec devant le public. Quand on sait la facilité avec laquelle Desnos s'endormait partout, l'échec du magnétiseur en dit long sur les soi-disant sommeils auto-hypnotiques du poète !

Sarane Alexandrian rejoint et dépasse les propos de Man Ray, et en partie d'Aragon, avec une surprenante argumentation.

Évidemment, écrit-il, l'étude de la période des sommeils ne va pas sans qu'on y soupçonne de la simulation. On est tenté de croire que Crevel, Desnos et Péret, furent trois simulateurs qui se prirent à leur propre jeu, et devinrent, pour étonner leur entourage, les acteurs de brillantes improvisations faites sciemment. Une telle hypothèse, je le dis tout net, ne saurait être péjorative. Ces expériences n'auraient pas un moindre intérêt si elles étaient simulées. Les surréalistes, qui tentèrent quelques années plus tard des essais de simulation de maladie mentale, n'ont pas à être jugés selon un critère qu'ils ont eux-mêmes dénoncé. [...]. Crevel, Desnos et Péret présentèrent à des degrés d'intensité différents, des cas d'auto-hypnose ; mais ils n'y parvenaient qu'en jouant par avance les effets qu'ils désiraient obtenir.

Après un large rappel sur l'auto-hypnose et les surréalistes, Alexandrian conclut :

Le génie poétique, dans son temps d'incubation comme dans son travail d'expression, implique la simulation partielle d'un phénomène de pa-

31. H. Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 139.

32. Germaine Everling, *L'Anneau de Saturne*, Arthème Fayard, 1971.

*romanesque et la manifestation de l'auto-hypnose : telle est la loi que l'on peut déduire de la période des Sommeils*³³.

La position d'Alexandrian est ambiguë, car personne ne fait de procès à ces surréalistes sur leur façon d'écrire. Nous avons vu ce qu'il fallait penser de l'hypnose. La seule question est de savoir si la démarche créative prise par les amis de Breton correspondait aux vœux de ce dernier. Si l'on suit l'argumentation d'Alexandrian, la réponse est négative, car tout en restant surréaliste et le défenseur de ces dormeurs, Alexandrian reconnaît qu'ils peuvent simuler. Il faut donc admettre la supercherie, ce que nous pensons. Pour M.-C. Dumas,

*on voit mal les raisons qui auraient poussé Desnos à perpétuer pendant des mois une mystification dont les satisfactions avaient dû s'épuiser assez vite. Qu'il ait délibérément triché dans un certain nombre de cas [...], n'implique pas qu'il ait systématiquement triché en toute occasion*³⁴.

Rappelons que certains poètes ont écrit et ont dessiné (tel Michaux) sous l'influence d'hallucinogènes. D'autres ont choisi l'alcool, l'absinthe, ou ont connu les méfaits de la syphilis. Enfin d'autres poètes ont été épargnés par la maladie et par certains sortilèges. Leur inspiration poétique était-elle moins bonne ? Pourquoi cette clémence accordée au comportement des « dormeurs surréalistes » par rapport aux romanciers ? La question de la création littéraire reste entière.

CONCLUSION

S'il est permis à un béotien en littérature de sourire, car élevé dans une pensée rationnelle dont les œillères interdisent la fiction, il n'en demeure pas moins que la période dite des sommeils représente un moment important dans la constitution du groupe surréaliste, et qu'à ce titre l'histoire littéraire doit conserver les termes de « sommeils surréalistes », d'autant que la question de la naissance de l'écriture et du langage, chère à André Breton, reste toujours actuelle, car non résolue. En effet, cette étape était liée à l'exaltation de la création bien plus qu'à une soi-disante hypnose,

33. *Op. cit.*, p. 119-122.

34. M.-C. Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, 1980, p. 45-52. La position équivoque de Marie-Claire Dumas dans sa défense de Desnos rejoint celle d'Aragon, d'Alexandrian et de Man Ray, en affirmant « que la simulation et l'authenticité [...] restent, du point de vue psychologique, étrangement solidaires [...]. Cette volonté [d'accéder à l'état second] ne saurait mieux se manifester qu'en ayant d'abord recours à la simulation ». Ces arguties sont intenables et ne convainquent pas.

quel qu'ait été le comportement des acteurs. Comme l'écrit Marguerite Bonnet :

[l'expérience des sommeils hypnotiques] a renouvelé la certitude que la disparition des contrôles rationnels, supprimant leurs médiations dissolvantes, permet le surgissement d'une force qui porte, en même temps que la vérité de l'être dans sa totalité spirituelle et charnelle, la poésie dont cette vérité est à la fois la source et la substance³⁵.

Cette expérience des sommeils, avec son expression graphique, parlée et agie, prolonge celle de l'écriture automatique des *Champs magnétiques* avec ses associations libres, comme celles découvertes par Freud, qui permettent d'accéder à l'inconscient en écartant la censure, et rejoint l'intérêt des surréalistes pour les vraies manifestations du sommeil que sont les rêves et les autres activités mentales du dormeur. Cependant, pourquoi la période dite des sommeils a-t-elle été aussi brève, ne durant que quelques mois ? On invoque le désintérêt de certains acteurs, Crevel et Péret. Breton aurait été impressionné par certaines violences, verbales et autres, et par l'état dans lequel se mettait Desnos. Craignant pour l'équilibre mental de ce dernier, il aurait arrêté l'expérience. En fait, ce ne sont pas ces séances qui rendaient malades Desnos et Crevel, car ils l'étaient. Il y avait aussi la rivalité entre Crevel et Desnos. En fait, à part Desnos, les sommeils n'avaient plus d'adeptes. S'ils étaient un moyen de création, d'accès à la naissance de la poésie en donnant libre cours au subconscient, ou à l'inconscient, pourquoi alors s'en priver ? Pour Alexandrian, « Benjamin Péret s'effaça [parce que] sa faculté de suggestibilité s'émoussait » ; et Crevel « n'eut plus l'état d'esprit qui le rendait apte aux expériences précédentes. Le charme était rompu³⁶. » On peut s'interroger de savoir pourquoi ? Dans cette aventure, André Breton eut un rôle prééminent de « grand hypnotiseur », et même de « magicien » d'un psychodrame³⁷. Sa présence et sa passion pour cette nouvelle prospection de l'inconscient avec des dormeurs aussi prolifiques que Desnos qui écrit, dessine, parle, prophétise, influencèrent ses amis qui lui étaient effective-

35. *Op. cit.*, p. 267.

36. *Op. cit.*, p. 125.

37. Breton, à la recherche de procédés en vue de la création littéraire, a toujours été séduit par les sciences occultes, l'ésotérisme, la divination, même s'il s'en défendait et prenait ses distances. Conscient ou non du rôle de « magnétiseur » au sens mesmérrien du terme, qu'il exerçait sur certains membres du groupe, il pratiquait les « passes », sans qu'on sache d'ailleurs en quoi elles consistaient. P. Janet, S. Freud et leurs successeurs ont bien montré l'importance et la complexité de l'influence psychologique réciproque d'un individu sur l'autre.

ment très attachés et qui avaient fait un « transfert » sur lui. La séduction exercée sur ses adeptes et le désir de ceux-ci de répondre à son attente expliquent ce grand moment du mouvement surréaliste, mais aussi ses faiblesses, car les acteurs n'ont pas hésité à détourner l'intérêt de l'époque pour l'hypnose pour adopter un comportement qui s'apparente à une supercherie. Breton a-t-il été dupe ? ou acceptait-il de l'être, enthousiasmé par ce laboratoire de la création poétique ? Pourquoi dans les *Entretiens* radiophoniques parle-t-il de « sommeils », les guillemets ont leur importance quand on sait que « Breton a procédé à de nombreuses corrections sur épreuves », comme l'écrit Marguerite Bonnet³⁸. A-t-il ignoré la relation très particulière qu'il exerçait sur Crevel et surtout sur Desnos, à la recherche peut-être d'un père, alors qu'il fit remarquer à Alexandrian, à juste titre semble-t-il, qu'Hélène Smith, prodigieuse hystérique mystificatrice, était amoureuse de Flournoy³⁹. Il est certain que ce qui s'apparente à une supercherie ne serait plus possible avec nos connaissances actuelles sur le sommeil. Il y avait un mélange de situations sous les termes de « sommeil » et de « somnambulisme » qui relevaient de phénomènes très différents, mais à l'époque incontrôlables électro-physiologiquement. En définitive, ce qui

38. André Breton, *Œuvres complètes*, III, La Pléiade, 1999, p. 1290.

39. Théodore Flournoy, psychiatre genevois du début du XX^e siècle, relate le cas d'Hélène Smith, jeune femme d'une trentaine d'années aux prodigieux dons de médium spirite. Elle vit, en état de transe, trois romans en même temps, souvent dans la même séance. Dans l'un, elle réincarne une princesse indienne du XV^e siècle, sous le nom de Simandini ; dans le second, elle réincarne Marie-Antoinette et redevient Reine de France ; dans le troisième, elle visite la planète Mars dont elle décrit les habitants, les paysages, la vie sociale, et en parle la langue qu'elle développe, inventant un alphabet, une syntaxe, des mots. Ferdinand de Saussure assista aux séances et étudia le martien. Elle est guidée dans ses voyages d'abord par Victor Hugo, puis par un énigmatique Léopold, qui se révélera être Cagliostro. Il joue le rôle de protecteur et de conseiller spirituel de Mademoiselle Smith. Il se met à parler en elle et à interrompre son écriture ; il lui prodigue des encouragements et des consolations. Cette histrionique qui séduisait fort les témoins, avait au moment d'entrer en transe « un fou rire invincible qu'elle ne peut ou ne veut expliquer », écrit Flournoy. Citant cette référence, Alexandrian, à propos d'un fou rire interminable de Péret, affirme que « ce trait caractéristique élimine le soupçon de supercherie » ! Quand on connaît l'esprit facétieux et provocateur de Péret, on ne peut guère suivre Alexandrian dans sa certitude a priori. S'il avait poursuivi la lecture de cette phrase, Alexandrian aurait lu : « ou bien elle [Hélène] se plaint de tristesse, de crainte, de malaises divers, de froid ou de chaud, de nausée, etc., suivant la nature des communications [spirites] qui se préparent et dont ces états affectifs sont les signes avant-coureurs. » (Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars. Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, rééd., Seuil, 1983, p. 72). Il n'y a donc pas que le fou rire ; il s'agit d'un registre différent qui ne prouve rien lui non plus.

compte c'est le bénéfice qu'en ont tiré la littérature et le mouvement sur-réaliste.

REMERCIEMENTS : Je tiens à remercier très chaleureusement Renée Mabin de m'avoir incité à écrire ce texte et initié au surréalisme, et d'avoir bien voulu relire ce travail.

CHU DE BREST

ENTRE ÉMERVEILLEMENT ET ÉPOUVANTE, LE MANNEQUIN

Jean ARROUYE

« Aurai-je longtemps le sens du merveilleux quotidien ? », s'interroge Aragon dans *Le Paysan de Paris*. Dans ce livre et dans *Anicet ou le panorama, roman*, dans *Nadja* de Breton, dans *L'Archéologue* de Mandiargues¹ et, entre temps, dans l'œuvre graphique de Bellmer, la capacité de rester sensible au merveilleux s'éprouve lors de la rencontre de mannequins qui, parce que simulacres de l'apparence humaine, se prêtent à l'imagination de rôles conformes aux élans du désir et aux attentes existentielles des protagonistes des aventures rapportées. Toutefois si ce merveilleux se généralise, il peut, par excès, susciter l'épouvante, ainsi qu'en fait l'expérience Aragon dans *Anicet ou le panorama, roman* ; voyant de proche en proche tout le réel se transfigurer, il geint : « l'épouvante me gagne à force d'imagination » et ne peut plus dès lors considérer le réel qu'« avec angoisse » (AOP 31).

À vrai dire, dans les textes littéraires comme dans l'œuvre graphique ne se découvrent que des *images* de mannequins, colorées émotivement et orientées allégoriquement (au sens où l'allégorie est un au-delà de la signification immédiate, et donc occasion d'émerveillement ou d'épouvante) par l'écriture ou le dessin. Les apparitions de mannequins en littérature ou dans les arts visuels ressortissent donc de la catégorie du « stupéfiant *image* », ainsi que dit Aragon dans *Le Paysan de Paris*, affirmant que « chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers » (PP 82).

Au commencement d'un tel pouvoir reconnu à la figure (*figura*) du mannequin² sont sans doute Hoffmann et son conte de *L'homme au sable*

1. Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, Gallimard, 1921, et *Le Paysan de Paris* Gallimard 1926 ; André Breton, *Nadja*, Gallimard 1928 ; André Pieyre de Mandiargues, « L'Archéologue » in *Soleil des loups*, Robert Laffont 1951. Les références seront données aux éditions de poche avec les abréviations suivantes : *Anicet ou le panorama, roman*, Livre de poche, 1969 [AOP] ; *Le Paysan de Paris*, Gallimard, « Folio », 1972 [PP] ; *Nadja*, Pairs, Livre de poche, 1969 [N] ; *Soleil des loups*, Gallimard, « L'imaginaire », 1979 [SDL].

2. Il n'est pas question ici de remonter aux origines du thème du double qui se développe dès le XVIII^e siècle, ni de situer les représentations étudiées dans le contexte géné-

où Nathanaël s'éprend d'une Olympia qui se révèle être un automate, Atget et ses photographies de devantures de boutiques où des mannequins paraissent s'animer dans les reflets équivoques des vitrines et les tableaux de Chirico dans lesquels des statues semblent dialoguer avec des êtres vivants et, plus tard, des mannequins tiennent des rôles de personnages illustres ou ordinaires³.

Ces sources de l'imaginaire surréaliste ne sont pas nécessairement avouées dans les textes sur lesquels on peut présumer qu'elles ont une influence. Ainsi dans *Anicet ou le panorama, roman*, on ne peut que constater une analogie d'effet néfaste entre le rôle d'Olympia, l'automate fabriqué par le professeur Spalanzani et l'opticien Coppola, qui arrachera ses yeux à l'étudiant Nathanaël et la situation décrite par Aragon où de « sinistres imitations de la nature même, démons [...] attendent un amputé pour le posséder en s'interposant entre sa volonté et la vie » (AOP 30). Si dans *Nadja* Breton évoque la peinture de Chirico, ce n'est que pour mentionner « ses vues subjectives sur l'artichaut, le gant, le gâteau sec ou la bobine » (N15) qui renvoient à des tableaux tout autres que ceux évoqués ci-dessus⁴ et dont les sujets n'ont guère de parenté avec « l'adorable leurre » du musée Grévin (photographie ajoutée au livre, il est vrai, bien après que ce passage ait été écrit) dont Breton commente lyriquement l'apparence (N175). Toutefois quand Aragon, théorisant son rapport au monde à la fin du *Paysan de Paris*, déclare que « la notion ou connaissance du concret est [...] l'objet de la métaphysique. C'est à l'apercevoir du concret que

ral de l'histoire littéraire et artistique des simulacres humains. Pour l'histoire du double on se reportera à Wladimir Troubetzkoy, *L'Ombre et la différence. Le double en Europe*, PUF 1996 ; pour celle, partielle, du simulacre à Didier Plassard, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Age d'homme, 1992.

3. À la première catégorie, statues en situation de personnages, appartiennent *L'énigme de l'oracle*, vers 1920, *Mélancolie d'une belle journée*, 1920 ou *Méditation matinale*, 1921 ; à la seconde *Le Voyage sans fin*, 1914, *Les Deux Masques*, 1917, *Hector et Andromaque*, 1917 (sujet retraité en 1924), *L'enfant prodigue*, 1922, *Le Trouvère*, 1922, *Le Poète et la muse*, 1923 ou 1924, *Le Marchand phrygien*, 1925. Il y aura d'autres compositions avec mannequins, en 1968 : une reprise d'*Hector et Andromaque*, apaisés (en 1917, en temps de guerre, ils s'étreignaient dans un pathétique adieu), *Le Consolateur*, etc. Mais ces dernières œuvres ne peuvent avoir influé sur les textes examinés. Pour ces tableaux et ceux cités plus loin, cf. Maurizio Fagiolo dell'Arco et alii, *De Chirico*, Chêne/Hachette 1979.

4. Ce sont, par exemple *Mélancolie de l'après-midi*, 1913, *La conquête du philosophe*, 1914 où sont chaque fois deux artichauts et *Les distractions d'une jeune fille*, 1916 où sont gant et bobines ou *Chant d'amour*, 1914 où est aussi un gant, ainsi que *Salutations d'un ami lointain*, 1916, *Nature morte évangélique*, 1916, *Le langage de l'enfant*, 1916, *Intérieur ferrarais*, 1917 ou *Grand Intérieur métaphysique*, 1917 où sont des biscuits secs.

tend le mouvement de l'esprit » (PP 237), comment ne pas penser à la proclamation de Chirico, peintre de tant d'énigmatiques rencontres d'objets, inscrite sur son *Autoportrait* de 1920 : *Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est* ? Étant donné les relations étroites entre les deux écrivains à l'époque, on peut penser que Breton connaissait également d'autres pans de la production du peintre que celui auquel il fait allusion et, plus généralement, en fonction de ce que l'on sait également par ailleurs, estimer que les œuvres-sources invoquées constituent bien « l'infra-texte⁵ » des écrits d'Aragon et de Breton, et par voie de conséquence, de celui de Mandiargues aussi bien.

Dans *Anicet ou le panorama, roman* l'imaginaire du mannequin est un imaginaire morcelé, et donc angoissant, suscité par « l'étalage d'un orthopédiste » où voisinent « mains coupées », « affreux plâtres de diverses sortes de pieds contrefaits » et « Vénus de Milo de plomb doré » affublées de « bandages hideux » (AOP 28). Ce ne sont pas là à vrai dire des mannequins mais, comme ceux-ci, ces imitations anatomiques participent du leurre, ainsi que ces autres faux-semblants, plus anodins, rencontrés à « l'étalage d'un coiffeur », « cires blousées de soie rose » que l'on suppose être des bustes servant à présenter des modèles de coiffure et « buste de Monsieur décoré dont les cheveux, la barbe sont blancs du côté droit, noirs du côté gauche » (AOP 29), démontrant l'efficacité d'une teinture. Tous ces faux-semblants corporels cherchent à faire illusion et quand les circonstances s'y prêtent, quand « le faux jour qui naît du conflit des lampes aux vitrines et de la clarté blafarde du plafond permet toutes les erreurs et toutes les interprétations » (AOP 30), ils y parviennent et de proche en proche tout le contenu des vitrines du Passage des Cosmoramas est transfiguré et s'anime : les racines d'ignames de « l'étalage de l'épicier » « se multiplient, rampent, courent », « de la boutique du naturaliste [...] s'échappe la faune qui [la] peuple », la fantasmagorie gagne et c'est alors que l'épouvante naît.

Mais voici que tombent sous le regard d'Aragon « les mannequins des deux tailleurs » qui sont installés dans le Passage. Leur humanité apparente dissipe l'angoisse qui s'était emparée du rêveur éveillé dont « le sens du merveilleux » va pouvoir en conséquence s'exercer heureusement : une foule fictive naît sous son regard, un bal imaginaire s'organise et son désir

5. Défini comme « tout ce qui *sous la surface* et *dans les marges* du texte manifeste le "manque à sa place" d'un signifiant ou d'une chaîne signifiante, génératrice ou générée, produite par une absence ou un écart, et produisant des palimpsestes, comme autant de surcharges sémantiques », Jean-Pierre Vidal, « L'infra-texte, mode du génotexte ou fantasma de lecture », Montréal, *La Nouvelle Barre du jour* n° 103.

s'exacerbe au rythme de la musique qu'il croit entendre : « Vite une femme [...] justement de la parfumerie sort celle que j'attendais : elle a seize ans et un « costume à la Moresque » » (AOP 31-33). Est-ce une « cire » ? Peut-être... mais surtout une figure issue du désir du narrateur. Or cette expérience hallucinatoire qu'il rapporte, Aragon, par la voix de sa « Parfumeuse naïve » (AOP 33), l'attribue à une disposition qui serait celle de tout un chacun : « Le décor où se meut notre sensibilité commune se croit dans l'obligation de se plier à notre vision du monde » (AOP 36). L'émerveillement et l'épouvante ne seraient-ils que les fruits de nos humeurs ?

Dans *Le Paysan de Paris* où de semblables tentations imaginaires assaillent le promeneur passant devant les « simulacres » de cire de la devanture du coiffeur du Passage de l'Opéra, Aragon qualifie ce dernier de « Passage de l'Opéra onirique » (PP 109), signifiant par là que le monde est un songe, ou du moins qu'il peut être perçu sur le mode du rêve, plus diversement, plus intensément, plus sensuellement, plus heureusement peut-être, que dans l'expérience ordinaire. Mais ce bonheur d'imagination ne saurait durer. Reprenant la structure d'un conte folklorique connu sous de multiples variantes, et dont usa semblablement Théophile Gautier pour mettre fin au récit de l'hallucination d'Octavien dans *Arria Marcella*, Aragon se montre découvrant que la jeune et belle parfumeuse qu'il a cru aimer est une vieille décatie (AOP 39). Il ne reste du « tremblant émoi » (AOP 36) ressenti qu'écoeurement et désarroi.

Ainsi des mains coupées, objets réels aux connotations tragiques, aux machines à coudre oniriquement transformées en tigres mangeurs d'homme (AOP 28, 31) et à la désirable beauté féminine métamorphosée déceptrivement en son contraire, tous les simulacres, réels, imaginés ou fantasmés, décrits dans ce récit impliquent par leur nature ou leur devenir que la vie est cruelle. Sans doute est-ce parce que l'exaltation (AOP 35) ne saurait se maintenir, que le « désir [qui] modifie l'univers et nous-même » (AOP 35) de façon émerveillante n'a qu'un temps et que l'imagination transfiguratrice est « éphémère », c'est-à-dire, ainsi que l'expose *Le Paysan de Paris*, consubstantiellement et irrévocablement liée à l'égarement et à la perte, puisque « F.M.R. » c'est « folie-mort-rêverie » (PP 111).

Dans *Le Paysan de Paris* encore d'autres simulacres se découvrent dans les vitrines des boutiques du Passage de l'Opéra, mais ils ne suscitent plus d'hallucination généralisée. Tout au plus une rêverie mémorielle quand,

6. *Le Paysan de Paris*, p. 53. D'ailleurs en note Aragon fait lui-même le rapport avec *Anicet ou le panorama, roman*.

dans « la devanture du marchand de cannes » à la « lumière verdâtre, en quelque sorte sous-marine », Aragon croit voir nager « une sirène au sens le plus conventionnel du mot » qui lui rappelle une Lisel autrefois rencontrée au bord de la Sarre (PP 30-32). Toutefois la sirène n'est que l'ornement d'une pipe en écume. À la devanture du coiffeur paraît aussi, à nouveau, une « femelle d'homme en proie au petit fer » et il semble qu'autour d'elle tout doive encore s'animer fantasmagoriquement : « de grands fauves [la] guett [ent] » qui sont en fait

le séchoir métallique avec son cou de serpent, le tube à rayons violets dont les yeux sont si doux, le fumigateur à l'haleine d'été, tous les instruments sournois et prêts à mordre, tous les esclaves d'acier qui se révolteront un jour. (PP 53)

Mais pour l'instant rien de tel. Si révolte il peut y avoir, ce n'est que dans un futur improbable, supputé par un spectateur qui se plaît à se tenir « sur le pas des portes de l'imagination » (PP 75) ; le texte ne rapporte plus un drame vécu, qui, certes, ne l'aurait été qu'en imagination, mais par quelqu'un s'abandonnant entièrement aux prestiges de celle-ci au lieu de s'en garder. Le changement tient à ce que le statut de l'objet n'est plus le même dans *Le Paysan de Paris* que ce qu'il était dans *Anicet ou le panorama, roman*. L'objet n'est plus variable, occasion de métamorphoses le plus souvent angoissantes comme lorsqu'une « main de bois » se changeait en « horrible scorpion » ou que « les fruits des îles pren [aient] l'apparence de viandes bleues et les figues fendues saign [aient] comme de jolis cancers » (AOP 30). Tout au contraire, stable, il est fondement de certitudes, support des notions qui permettent de rendre compte du monde dans sa diversité émerveillante (d'où sans doute ces listes de noms et ces cascades d'objets cités qui tiennent tant de place dans *Le Paysan de Paris*⁷), et plus encore, car l'objet « manifest [e] moins une idée qu'il n'[est] cette idée même. Il se prolong [e] ainsi profondément dans la masse du monde » (PP 141). Aussi Aragon se détourne-t-il des mannequins équivoques : « les simulacres de la devanture, je ne dirai plus rien de ces cires que la mode a déshabillées et marquées dans la chair du martèlement des pouces » (PP 53). Mais peut-on réellement ne voir dans les « simulacres » que des objets anodins ? Aragon les appelle des « cires », les réduisant à leur matériau, mais tout de suite après parle de « chair ». Si donc l'objet se confond

7. *Le Paysan de Paris*, par exemple, p. 52, l'évocation des plantes des sous-bois ou, pp. 93-94, la description minutieuse du mobilier du café Certa et encore, p. 123, l'inventaire exhaustif du contenu des vitrines des deux magasins de l'orthopédiste-bandagiste.

avec « l'idée même » qu'il « manifeste », le moins qu'on puisse penser est que les mannequins ne sauraient être réduits à leur seule apparence.

En fait c'est l'apparence qui pose problème. On a beau examiner objectivement l'étalage de l'orthopédiste-bandagiste où s'accumulent « des cannes, des béquilles, des ventouses, des crayons anti-migraines », etc., quand les objets en montre ont une apparence anthropomorphe la subjectivité reprend le dessus, l'observation se fait appréciation admirative à la vue « de belles mains de bois articulées », ou questionnement inquiet : « puis encore, qu'on m'explique ce crime passionnel, deux mains coupées dans un bidet » (PP 123). Toutefois cette bouffée d'épouvante n'a pas de suite et s'éténue dans l'indéfini inventaire des produits et spécialités exposés dans les vitrines. Si la déflation des associations angoissantes jusqu'ici liées aux objets anthropomorphes est si efficace c'est aussi que ces « mains coupées » fonctionnent comme symptôme ou indice — sinon symbole, malgré les réticences d'Aragon pour attribuer cette fonction aux objets (PP 141) — de la situation du Passage, menacé d'être amputé, partiellement détruit pour le percement du boulevard Haussmann (PP 21, 36, 100...) de sorte que touché préfigurativement par l'ombre de la mort, il paraît « un grand cercueil de verre » (PP 44). La différence essentielle entre le Passage des Cosmoramas et celui de l'Opéra est peut-être que le statut (littéraire, poétique, « métaphysique » PP 141) du premier est suspendu entre irréalité et réel, exaltation fantasmagorique et lucidité ironique, tandis que celui du second l'est entre vie et mort, espérance de son maintien et résignation à sa disparition. Aussi dans le premier les mannequins et simulacres acquièrent-ils une dimension fantastique, ou tragique, dans le second ils n'accèdent qu'au pathétique ou au merveilleux, selon qu'ils corroborent la triste réalité des faits ou qu'ils contreviennent à la trivialité habituelle des choses.

Participe du merveilleux de toute évidence, de toute son évidence, cette « cire frissonnante [vue] chez un coiffeur, les bras devant le sein croisés et les cheveux défaits trempant leur ondulation permanente dans l'eau d'une coupe en cristal » (PP 142). Tous les qualificatifs utilisés et les attitudes notées suggèrent vie, naturel, pudeur, pureté, qualités que ne saurait posséder un objet. Cette contradiction entre les appréciations suscitées par l'apparence de la « cire » et sa nature d'« objet usuel » est « le principe de cet enchantement » et du « mystère » qui séduisent Aragon et lui font parler de « transfiguration » et de « métaphysique » (PP 140-141), car « le merveilleux c'est la contradiction qui apparaît dans le réel » (PP 248). Les mannequins, et plus généralement les simulacres, contradictoires par fonction, objets inanimés mimant le vivant, sont évidemment tout particuliè-

rement aptes à entraîner ceux qui les observent dans les voies de la « distraction » (PP 140).

C'est de « distraction », à plus d'un sens, qu'il s'agit aussi dans *Nadja* de Breton⁸ quand celui-ci présente la photographie de « l'adorable leurre » du musée Grévin, figuration de cire d'une « femme feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle » (N 175).

La première « distraction » est sans doute la maladresse d'expression de Breton qui, pour justifier l'insertion de nouvelles photographies dans son livre, écrit :

J'ai commencé par revoir plusieurs des lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire ; je tenais, en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont [souligné par nous] je les avais moi-même considérés.

Étonnante gaucherie chez quelqu'un dont l'écriture est naturellement alerte et aisée, marque sans doute de quelque émotion, embarras de langage révélateur de quelque embarras existentiel que le « démon de l'analogie » (N 128) fait supposer.

Ce démon fait aussi mettre en correspondance la scène photographiée au musée Grévin et le moment où, dans *Les Détraquées* « qui reste et restera longtemps, affirme Breton, la seule œuvre dramatique [...] dont je veuille me souvenir », Solange « découvrir [e] une cuisse merveilleuse, là, un peu plus haut que la jarretière sombre » (N 45).

La découverte, ou plutôt la mise en exergue, de ce « là » est la raison d'être de la photographie retenue par Breton, « prise sous l'angle spécial » qui permet qu'une portion de cuisse laiteuse, encadrée d'ombre et des deux mains gantées du personnage se rajustant, luise en son centre.

Or si l'on se rappelle l'anecdote rapportée par Breton de sa « panique » quand une dame de sa connaissance s'apprête à enlever son gant, on comprendra que cette composition — il vaudrait sans doute plutôt dire, comme au grand siècle, disposition — est loin d'être innocente :

Je me souviens aussi de la suggestion en manière de jeu faite un jour à une dame, devant moi, d'offrir à la « Centrale Surréaliste », un des étonnants gants bleu ciel qu'elle portait pour nous faire visite à cette « Centrale », de ma panique quand je la vis sur le point d'y consentir, des supplications que je lui adressai pour qu'elle n'en fît rien. Je ne sais

8. On se rappellera ce que dit de la distraction André Breton à la fin du premier *Manifeste du surréalisme*.

ce qu'alors il put y avoir pour moi de redoutablement, de merveilleusement décisif dans la pensée de ce gant quittant pour toujours cette main. Encore cela ne prit-il ses plus grandes, ses véritables proportions, je veux dire celles que cela a gardées, qu'à partir du moment où cette dame projeta de revenir poser sur la table, à l'endroit où j'avais tant espéré qu'elle ne laisserait pas le gant bleu, un gant de bronze qu'elle possédait et que depuis j'ai vu chez elle, gant de femme aussi, au poignet plié, aux doigts sans épaisseur, gant que je n'ai jamais pu m'empêcher de soulever, surpris toujours de son poids et ne tenant à rien tant, semble-t-il, qu'à mesurer la force exacte avec laquelle il appuie sur ce quoi l'autre n'eût pas appuyé. (N 63-64)

Histoire de désir et de peur, de déplacement et de condensation, récit anecdotique à écouter et signification métaphorique à entendre. Comment distraire la belle consentante de son trop bon vouloir ? Situation que rappellent ces autres récits de substitutions et de leurre que rapporte Breton, cette enseigne d'un hôtel où « sous une certaine obliquité [...] ROUGE se lisait POLICE » (N 64) (à comprendre comme censure d'une passion ?), cette

gravure ancienne qui, vue de face, représente un tigre, mais qui, cloisonnée perpendiculairement à sa surface de petites bandes verticales fragmentant elles-mêmes un autre sujet, représente, pour peu qu'on s'éloigne de quelques pas vers la gauche, un vase, de quelques pas vers la droite, un ange⁹.

Le remplacement du tigre par l'ange a-t-il pour analogue le passage de la « panique » au ravissement ?

Si, instruit par ces histoires édifiantes, on revient à la considération de la photographie de « l'adorable leurre », on ne pourra manquer de remarquer que si l'index de la main droite de la jeune femme pointe vers la « merveilleuse » cuisse, le pouce de la main gauche indique précisément « l'objet obscur du désir », ainsi que dit Buñuel, qui occupe le centre exact de la photographie par un heureux hasard objectif, ou, si l'on préfère, par l'effet d'un cadrage approprié. Qu'est-ce qui est donc véritablement — à

9. Commentant de semblables erreurs de perception — avoir « cru voir un lièvre courir, quand ce n'était qu'une feuille poussée par le vent » ou avoir « lu salon de confiture » pour « salon de coiffure » — Alain dit : « je crois voir parce que j'ai peur ou que j'espère » (Alain, *Préliminaires à la mythologie*, Paul Hartmann 1943). Le couple espérance/peur qu'il discerne correspond bien à l'opposition désir/angoisse, émerveillement/épouvante établie par Aragon et à l'alternance désir/panique, merveilleux/redoutable énoncée par Breton (N 65).

moins que ce ne soit dans l'imagination ? — « adorable » et de quelle nature est le « leurre » ? Cette incertitude est sans doute l'effet de quelque « distraction ».

Mais aussi comment ne pas remarquer le motif du tissu de la robe que retrouve la femme à la feinte si complaisante, qui semble multiplier indéfiniment le « motif » de la cuisse claire vers laquelle se tendent des doigts gantés de gris. Réduplication hallucinatoire, obsession du désir, « immuable » (N 175) suspens, arrêt sur image qui repousse indéfiniment le moment d'une déception analogue à celle qu'éprouva Anicet pour s'être laissé emporter jusqu'au « point extrême du désir » (AOP 36) ?

Ce n'est pas seulement parce qu'il s'agit d'une photographie que Breton peut ainsi simultanément exacerber et mettre à distance son désir et en inventer une figure à la fois réservée et exaltée, mais aussi et surtout parce qu'il s'agit d'une image de mannequin, leurre par excellence, et ici, conformément à l'esthétique naturaliste qui régit les faux-semblants du musée Grévin, d'une image la plus illusoirement fidèle qu'il est possible aux apparences et pourtant la plus insensiblement figée « dans sa pose immuable » (N 175). Le mannequin établit avec la réalité une relation semblable à celle que, selon Breton, les tableaux de Chirico nouent avec elle :

Certes l'œuvre restait « liée d'un lien étroit avec ce qui avait provoqué sa naissance », mais ne lui ressemblait qu'« à la façon étrange dont se ressemblent deux frères, ou plutôt l'image en rêve d'une personne déterminée et cette personne réelle. (N 15)

Comme l'écrivit Raoul Haussman en 1921, le mannequin se situe

dans un espace entre deux mondes, au moment où nous n'avons pas encore rompu avec l'ancien monde et où nous ne sommes pas encore en mesure de donner forme à un monde nouveau.¹⁰

Finissant de décrire « cette femme feignant », Breton ajoute en note :

Il ne m'avait pas été donné de dégager jusqu'à ce jour [c'est nous qui soulignons] tout ce qui, dans l'attitude de Nadja à mon égard relève de l'application d'un principe de subversion totale... (N 176)

C'est désormais fait et Breton peut passer maintenant à un autre monde dont la photographie du panneau « Les Aubes », qui suit celle du mannequin dans *Nadja*, indique qu'il le veut nouveau. La photographie de

10. Cité in *Paris-Berlin 1900-1933*, Centre Pompidou 1975.

« l'adorable leurre » met donc fin au monde de Nadja et la photographie du mannequin est une image qui vient se substituer à celle de la jeune femme qui, le 4 octobre 1926, apparut à Breton « la tête haute » marchant, « un sourire imperceptible [...] sur son visage ». Significativement le mannequin vicarial est immobile — forcément — et sans visage ; par-là, si l'on peut risquer ce jeu de mot étymologique, qui n'est pas plus approximatif que la paronymie Mazda/Nadja rapportée par Breton (N 153), elle marque symboliquement *l'achèvement*¹¹ de l'aventure du poète visionnaire, « prospect [eur] » des boutiques BOIS-CHARBONS (N 29), et de la jeune fille aux « yeux de fougères » (N 127-128). C'est la dernière forme de « distraction » impliquée par ce passage du livre de Breton : au sens fort de « séparation », voire, premier, de « démembrement¹² ».

C'est parce que cette séparation est difficile (cette photographie, la scène qu'elle enregistre, le mannequin du musée Grévin et Nadja au-delà sont chacun des objets de rencontre produisant fascination et stupeur, occurrences notables du « stupéfiant *image* [qui] force à réviser tout l'Univers » (PP 82) que Breton proclame : ce mannequin est « la seule statue que je sache à avoir des yeux : ceux mêmes de la provocation » (N 175-176). Ce sont évidemment les yeux de Nadja. À la première rencontre de celle-ci Breton remarque : « Je n'avais jamais vu de tels yeux » (N 71-72) et une fois installé avec elle à la terrasse d'un café il s'interroge : « Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux ? Que s'y miret-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil ? » (N 72). De Nadja il ne sera donné au lecteur à connaître photographiquement que ses « yeux de fougères » que Breton a vus « *s'ouvrir* le matin sur un monde où les battements d'aile de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur » (N 128-130) (toujours l'alternative entre émerveillement et épouvante). Caractériser le mannequin par ses yeux, c'est encore évoquer Nadja (en douterait-on que la note qui glose la « provocation » et qui ne parle que de « l'attitude de Nadja » en apporterait la preuve) ; ne pas les montrer, c'est déjà installer la jeune fille dans les limbes de la mémoire. C'est aussi implicitement et symboliquement faire subir à Nadja le sort d'Olympia à la fin du conte d'Hoffmann, énucléée. À qui penserait que cette « analogie » est abusive, on rappellera qu'on apprend, à un détour du récit, que Nadja a

11. « Achèvement » vient de *caput*.

12. *Petit Littré*, Gallimard/Hachette 1959.

une petite fille [...] qu'elle adore, surtout parce qu'elle est si peu comme les autres enfants, « avec cette idée de toujours enlever les yeux des poupées pour voir ce qu'il y a derrière les yeux ». (N 101)

Il y a le souvenir de l'homme au sable.

Mais mentionner des yeux qu'on ne montre pas et par contre montrer le regard noir du sexe sans en parler, c'est encore convoquer — provoquer ? — le « démon de l'analogie ». On sait ce que les serviteurs zélés de son culte, Freud et Bataille, ont tiré de l'association des uns et de l'autre.

Tout ce qui est implicite chez Breton sera développé indéfiniment par Bellmer avec sa poupée articulable. L'idée première de cette réalisation lui est peut-être venue de l'exemple d'Oskar Kokoschka qui, désespéré de la rupture de ses relations avec Alma Mahler, demande en 1919 à Hermine Moos, créatrice de poupées à Stuttgart, de lui faire une poupée grandeur nature, « pleine de vie », douce et caressable. Ce simulacre remplissait donc une fonction de substitution, et de « distraction » un peu analogue au rôle du mannequin de cire du musée Grévin dans la mise à distance de Nadja par Breton. Cependant le résultat sera inégal aux attentes de Kokoschka. Alors qu'il avait rêvé d'une peau qui « soit au toucher comme celle d'une pêche¹³ » il n'aura qu'une peau d'ours blanc et son « fétiche », dont il souhaitait qu'il puisse s'articuler en postures variées, n'est qu'une molle poupée inerte.

Quand Bellmer se met, en 1933, à construire, aidé de son frère Fritz, une poupée, il se rappellera cette insatisfaction. Sa poupée sera en bois et faite de parties s'articulant, d'abord avec des chevilles de bois, puis sur des boules de bois qui permettent des variations quasi infinies des positions relatives des parties. Cette poupée, à la différence de celle de Kokoschka, ne cherche pas à compenser la perte d'un être aimé. Elle est certes un simulacre et un substitut, mais de toutes femmes possibles, et les manipulations qu'elle autorise comme les poses qu'elle peut prendre permettent d'assouvir en imagination tous les désirs de possession et de domination qui peuvent hanter un esprit masculin. L'imaginaire érotique qui se satisfait ainsi est aussi un imaginaire sadique. Pendant l'année 1934 Bellmer photographie la poupée à différentes étapes de sa construction : cela donne des images de corps amputé, éventré, démembré, fragmenté, etc.. La poupée terminée a bien une tête et deux jambes mais un seul bras. En 1934 Bellmer réunit en volume dix de ces photographies, accompagnées

13. Oskar Kokoschka, Lettre à Hermine Moos 1918 in *Vienna, 1880-1938, l'apocalypse joyeuse*, Centre Pompidou 1986.

d'un texte explicatif des intentions que la poupée satisfait. Il y déclare notamment :

Ne serait-ce pas dans la réalité même de la poupée que l'imagination trouverait ce qu'elle cherchait de joie, d'exaltation et de peur ? Ne serait-ce pas le triomphe définitif sur les adolescentes aux grands yeux qui se détournent, si, sous le regard conscient pillant leurs charmes, les doigts agressifs assaillaient la forme plastique et construisaient lentement, membre à membre, ce que le cerveau s'était approprié.¹⁴

Satisfaction de fantasmes érotiques, domination de terreurs obscures, violences vengeresses et jouissances imaginaires conséquentes se mêlent inextricablement. La poupée articulée est une machine docile, fournisseuse de satisfactions sensuelles imaginaires. Bellmer parle de son usage en ces termes :

Ajuster les jointures l'une à l'autre, soutirer aux boules et à leur rayon de rotation l'image des poses enfantines, suivre tout doucement les contours des vallons, goûter le plaisir des arrondis...

Concurremment à ces manipulations, Bellmer dessine, au crayon rehaussé de gouache blanche, multipliant poses et attitudes provocantes et fascinantes du corps féminin avec une liberté d'imagination qui paraît sans limites.

Or la docilité de la poupée, elle, est limitée par la rigidité de son buste. Bellmer et son frère entreprennent donc en 1935 de construire une nouvelle poupée qui remédie à cela. Son ventre est une boule qui permet, comme les autres articulations, l'orientation en tous sens des parties du corps qui s'y adjoignent. Le simulacre dépasse désormais son modèle ; il peut se disposer en postures et adopter des attitudes que le corps humain ne saurait prendre. Et comme par ailleurs Bellmer a renoncé à représenter les différentes parties du corps de façon naturaliste, privilégiant dans sa poupée les courbes et les arrondis, l'imaginaire l'emporte sur le réel.

De plus, les combinaisons des parties du corps de la poupée ne respectent plus la vraisemblance anatomique. Là un buste se prolonge de deux bassins et de quatre jambes (*La poupée*, 1935), ici deux bras se greffent sur une boule centrale pourvue d'un œil (*Jointure de boules*, 1936), ailleurs la tête est directement posée sur les jambes (*Céphalopode irisé*, 1939). Le corps féminin devient une utopie, un objet mental, virtuel, et réel néanmoins puisque objet matériel. C'est le désir qui façonne ce simulacre de corps

14. Hans Bellmer, *La Poupée*, GLM 1936, Traduction de Robert Valençay.

féminin, avec une liberté fort grande dans l'agencement des parties de la poupée, illimitée dans le dessin. Seins et sexes se multiplient. Ce dévergondage anatomique traduit l'émerveillement de Bellmer devant la disponibilité érotique du corps féminin mais aussi une interrogation angoissée sur la nature de la femme et sur l'ampleur de son empire sur l'homme.

La réinvention irréaliste du corps est la contrepartie de la hantise de sa dislocation (*Jeux de la poupée*, 1937), du rêve d'indifférenciation de ses parties lorsque tête et sexe se contaminent, que les bras se confondent avec les seins, que les pieds deviennent des fesses (*La mitrailleuse en état de grâce*, 1937) ou du fantasme de son éviscération (*Bulle de savon*, 1934 où une femme répand ses entrailles), traductions diverses du désir de posséder entièrement l'être féminin et de l'angoisse simultanée de sa perte.

Il est une autre peur — ou une autre jouissance —, peur viscérale à proprement parler — et fantasme de possession entière de l'autre — qui se manifeste dans des images telle l'étrangement inquiétante et horriblement séduisante *Rose ouverte la nuit* de 1935 qui montre une très jeune fille soulevant la peau de son tronc du même geste qu'elle pourrait soulever sa chemise et contemplant pensivement ses côtes et ses intestins⁵. Joë Bousquet glose ces images en ces termes :

Union de la chair visible et de ses strates nocturnes dans un monde où le regard et l'être s'ajustent et coïncident. Découverte de l'homme à des profondeurs viscérales où on ne savait pas les sens si présents ; mais en contrepartie d'énigmes menaçantes [...] quel esprit des sens, associant le visible et le caché, en a fait un épouvantail pour dissiper l'épouvante ?⁶

La formule ultime exprime bien ce paradoxe qui est au cœur de toutes les rencontres de simulacres, mannequins ou poupées, et dans toutes leurs représentations, qui est qu'ils ne séduisent qu'autant qu'ils terrifient. Ou bien fascinent tout en dégoûtant comme cela se produit dans *L'Archéologue* de Mandiargues. Conrad Mur est un archéologue allemand qui « recherche l'étrange avec une sorte de frénésie » (SDL 19) mais qui ne peut « penser à

15. Ce fantasme d'éventration se retrouve dans de nombreuses œuvres littéraires (et visuelles) sous des formes très diverses, allant de la frénésie érotique de Panturle plongeant ses mains dans les entrailles de la renarde qu'il dépiaute dans *Regain* de Jean Giono à cette douloureuse prise à témoin du personnage de *Prodige* de Nancy Huston (Actes Sud 1999) qui dit de celle qu'il aime : « La voilà nue et horizontale [...] et ce qui se passe à l'intérieur de son corps est projeté sur des écrans en dessins erratiques et en images clignotantes : tous ses rythmes les plus intimes, sang, cœur, entrailles... ». Il n'y a pas si loin de cette constatation effarée à la réaction de l'archéologue de Mandiargues devant la *Cesarina*.

16. Joë Bousquet-Hans Bellmer, dessins 1935-1946, Galerie du Luxembourg 1947.

[se] trouver seul avec une fille [...] sans quelque malaise » :

il me semblait qu'il y eût toujours dans ces créatures une blancheur et une mollesse qui sont deux choses sur lesquelles je ne transige pas : le blanc, qu'on ne peut voir absolument sans défaut, pour moi ne se dissociant pas de l'impur, et le mou, qui dans les catégories de la nature est ce que je déteste le plus, participant irrémédiablement du cadavre. (SDL 28)

Mais, à une fête donnée sur un lac gelé, il rencontre Bettina qui l'invite à danser et avec laquelle il n'éprouve pas « la répulsion attendue », en raison de « la dureté peu commune du torse » de la jeune fille qui « donn [e] aux doigts [de Conrad] l'illusion de poser sur du métal et de la pierre ».

Je me persuadai d'avoir entre les bras une [...] statue, et qu'au moyen d'un mécanisme dissimulé peut-être dans son corps elle me conduisait sur créatures molles/les autres danseuses/qui tournoient devant et derrière nous. (SDL 31)

Ce caractère qui à la fois dissipe les préventions de Conrad Muret comble son goût de l'étrange tout en lui donnant l'illusion de ne pas déroger à ses habitudes (Conrad trouve que sa cavalière n'est pas sans « rappeler les statues [antiques] qui [lui] sont chères parce que leur féminité se trempe d'un héroïsme à demi-viril » (SDL 31) l'amène à se fiancer à Bettina, et ils partent en voyage en Italie. Un jour qu'à Naples Bettina, lassée de contempler dans les musées des statues de marbre, demande à voir autre chose — c'est toujours elle qui prend l'initiative — leur cocher les mène voir *La belle Cesarina di cera*. C'est

la figure en cire d'une jeune fille [...] entièrement nue, douée d'une beauté presque idéale [...] et de son ventre fendu d'une incision sortaient, comme vomis, des flots d'énormes fraises, en cire aussi et du plus achevé réalisme, qui retombaient sur ses cuisses ainsi qu'un tablier de fruits charnus [...]. Près d'un pied [...] se trouvait un ancien rasoir, au manche incrusté d'or et de nacre, à la lame rouillée. (SDL 47)

Aucun indice d'« héroïsme semi-viril » dans cette effigie d'une femme victime d'une violence affreuse à laquelle la présence d'un instrument qui aurait pu être celui de l'éventration semblable d'une femme réelle (ce qu'implique le fait que sa lame soit rouillée) donne une force impressive extrême tout en mettant le spectateur potentiellement dans la situation de l'éventreur (le rasoir est presque à portée de sa main). Jamais la confusion du réel et de l'artificiel n'a été aussi poussée que dans cette mise en scène.

Jamais le fantasme de la violence applicable au corps féminin et l'obsession de découvrir ce qu'elle a vraiment dans le ventre n'a trouvé si intense expression. Jamais le naturel — encore que la césarienne qu'évoque le nom donné à la figure, *Cesarina*, soit une forme artificielle de l'événement naturel qu'est un enfement — et le monstrueux n'ont été si intimement confondus, ni le sacré que suggère le fait que ce simulacre confié à la garde d'un abbé — nommé, il est vrai, Mercurio, et donc davantage désigné comme serviteur du dieu des échanges et des substitutions que de celui de la rédemption des êtres — soit présenté dans « une grande cage de verre » (*SDL* 47) comme tant d'effigies de saints, ou du Christ, dans les églises d'Italie, et le sacrilège, que dans cette figure d'une femme donnant jour au (x) fruit (s) de ses entrailles. Jamais le rapport entre l'explicite de l'action figurée et l'implicite du désir refoulé n'a été si fortement souligné, le narrateur, ayant observé que le flot des fraises recouvrait le haut des cuisses du mannequin, remarquant : « Je serais bien empêché de dire si c'était pour ménager la pudeur ou s'il fallait y voir, au contraire la suprême exhibition » et jugeant *in fine* que « c'étaient fruits d'un jardin d'enfer, enracinés dans la chair vive et d'une luxuriance démoniaque¹⁷ ». Et jamais la collusion entre la biographie du spectateur-narrateur et la nature du simulacre n'a été de si grande conséquence. Conrad Mur est pris d'« une sorte de nausée » et trouve « effrayant » le spectacle offert (*SDL* 48). Il ne peut qu'y trouver une image hyperbolique de ses inquiétudes sur les conséquences des « abandons » et des « promiscuités » entraînés par la vie en commun avec une femme (*SDL* 38). D'ailleurs, la première fois que Bettina lui avait cédé (lorsque, songeant que la glace du lac où ils s'étaient rencontrés pouvait se briser sous leur poids, il avait fait « pivoter » Bettina) n'avait-il pas trouvé qu'elle lui « obéi [ssait] avec une passivité de mannequin » et éprouvé, déjà « à tant d'abandon », et à « ce qu'[il] y [avait] cru deviner de féminin et de mou, inattendue et brève, une poussée de rage ou de nausée ? » (*SDL* 38). Cette fois-ci la nausée devant le féminin et l'organique, associés en une figure extraordinaire et archaïque, (il y a dans cet épanchement de fraises quelque chose de comparable à la croissance de membres végétaux ou d'appendices animaux sur les corps féminins des statues de Germaine Richier), sera durable. Au retour, Conrad considère Bettina, raconte-t-il,

17. *SDL* 47 et 48. Ce « jardin de l'enfer » serait donc le contraire du paradis féminin quasi abstrait — mais néanmoins lieu de coalescence des désirs luxurieux — qui est au cœur du tableau de Max Ernst *Le jardin de la France*, cf. Jean Arrouye, « Le lit de la Loire. La loi du délire » in *Loire-littérature*, Angers, Université d'Angers 1989.

avec une désaffection qui penchait au dégoût ; sans lui préférer, d'ailleurs, aucune autre parmi les femmes que le hasard du train ou de la rue portait devant mes yeux, tant j'appréhendais d'elle et de toutes que sous le faux brillant de la soie et la fausse joliesse du vêtement leurs chairs, fragiles, comme celle de la Cesarina, ne fussent prometteuses de l'exécrable fruit bientôt (et qu'à l'intérieur de leurs corps creux et pâles l'exécrable fraisier n'eut enfoncé des racines). (SDL 50)

Aussi quand Bettina tombe malade, que son corps qu'il avait cru si dur et résistant révèle sa naturelle faiblesse, s'amollissant dans les fièvres, Conrad l'abandonne.

Le personnage de Mandiargues, par son commentaire, comme Bellmer par l'incessant enrichissement du nombre de ses figures féminines perverses, rend clair que toute femme l'obsède et l'effraie, est l'horrible ennemi qui peut se rendre maître de ses sens et de ses songes. Ce pour quoi il faut la réduire, la diminuer. Conrad note au premier regard que la jeune fille de cire est « un tout petit peu plus petite que nature (à peine ce qu'il y fallait pour la rendre évidemment *sous-naturelle*) » (SDL 47). La poupée de Bellmer ne mesure que 1m 40 et ses avatars en font en effet le plus souvent une créature/création « sous-naturelle ». Breton réduit son mannequin, dont la taille réelle reste inconnue du lecteur, à une femme sans tête¹⁸. Aragon s'intéresse surtout à des portions du corps féminin.

Réduire dans leur apparence par sélection fragmentaire, cadrage photographique, anamorphose plastique ou appréciation subjective les mannequins de rencontre n'a guère d'incidence sur l'effet qu'ils produisent. Ils paraissent tous d'une beauté — d'une séduction — extrême, « frissonnante », pour reprendre le terme d'Aragon, mais aussi qui fait frissonner, car cette beauté est de la sorte de celle qu'évoquait — invoquait — Bellmer sur le carton d'invitation de son exposition à la galerie des Quatre Chemins, en février 1935, déclarant : « Je sais la beauté par peur. »

UNIVERSITÉ DE PROVENCE

18. Le célèbre recueil d'images composées de Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, évoque une semblable diminution.

VALENTINE PENROSE ET SES DOUBLES

Georgiana M.M. COLVILE

« *Je est un autre* »
Rimbaud¹

Écrivain, poète et collagiste française, Valentine Penrose, née Boué (1898-1978), demeure l'autre Penrose pour les historiens du surréalisme, passant toujours après le peintre anglais et mécène du mouvement, Roland Penrose, dont elle fut la première épouse ; c'était aussi l'autre Valentine, moins connue mais plus surréaliste que Valentine Hugo, née Gross (1887-1968). Le mariage de Roland et de Valentine Penrose dura de 1925 à 1936, mais jusqu'à sa mort en 1978, elle continua de s'appeler Valentine Penrose, contrairement à la seconde épouse, Lee Miller, qui ne prit jamais le nom de Penrose. Avant d'inclure Valentine Penrose dans le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*², les responsables ont voulu savoir si elle était bien française, à cause du nom « franglais ». Ce dernier verbalise sa tendance à s'exprimer en tant qu'A/autre dans son œuvre, du dedans et du dehors. Pour Lacan, l'autre se réfère à un autre imaginaire ou spéculaire, comme l'*imago* du stade du miroir et Valentine Penrose inscrit fréquemment un *alter ego* dans ses textes. L'Autre lacanien a un sens purement fonctionnel : « Au-delà des représentations du moi, spéculaires ou imaginaires, le sujet est déterminé, selon Lacan, par un ordre symbolique désigné comme "lieu de l'Autre" et parfaitement distinct de ce qui relève d'une relation à l'autre. » En 1955, Lacan « définit l'Autre comme le lieu où se constitue le sujet. Il s'agit alors de montrer que celui-ci est représenté par le signifiant dans une chaîne qui le détermine. » Plus tard l'Autre pourra désigner l'Inconscient, c'est-à-dire l'autre scène ou un « lieu de

1. Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny (1871, dite « la lettre du Voyant »), *Œuvres*, Édition Garnier Frères, 1960, pp. 344-347.

2. *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, textes réunis par Christiane Makward et Madeleine Cottenet-Hage, Éditions Karthala, 1999, essai sur Valentine Penrose par Georgiana M.M. Colvile, pp. 463-465.

déploiement de la parole³ » et du désir. Dans sa préface à *Dons des féminines* (1951), Paul Éluard fait allusion à une femme inconnue qui hante les écrits de Valentine Penrose, tantôt en tant que double, tantôt comme principe féminin sous-jacent :

J'aurais aimé, avec Valentine Penrose, passionnément rejoindre, reconnaître l'inconnue, celle qui entre dans ce livre et en sort et, ne fût-ce qu'en rêve, me confronter à elle, au prix de toutes les métamorphoses⁴.

Une mystérieuse « dame des pays » se manifeste de façon analogue dans son premier véritable recueil de poèmes, *Herbe à la lune*⁵.

Un portrait de 1932 par Roland Penrose représente Valentine avec un chat sur les genoux. La même menace d'orage gronde dans les yeux de la femme et du félin. Valentine était seule, paraît-il, à pouvoir approcher ce chat farouche⁶. L'image confirme le côté un peu sorcière de son caractère qu'elle cultivait volontiers et annonce l'apparition éclair de chats diaboliques à la fin de son récit historique *Erzsébet Bathory la Comtesse sanglante*⁷. La représentation de chats en tant qu'alter ego dans leur production littéraire ou iconographique se retrouve chez plusieurs femmes surréalistes, dont Remedios Varo, Leonor Fini, Lise Deharme, Valentine Hugo et parfois Leonora Carrington. Valentine Penrose, qui a vécu au moins les neuf vies qu'on attribue aux chats, oscillait aussi, quant à sa nature, entre la griffe et la patte de velours.

Enfant, Valentine Boué s'avéra excellente élève à l'internat de la Légion d'Honneur à Paris, alors qu'elle se comportait en garçon manqué indiscipliné et sauvage pendant ses vacances en Gascogne. Comme Claude Cahun, elle se révolta très jeune contre ses parents mal mariés. Sa mère, Suzanne Doumic-Boué, catholique fanatique, venait d'une famille bonapartiste ultra-conservatrice, tandis que son père, le colonel Maxime Boué athée et républicain, combinait une rigueur militaire avec une excentricité iconoclaste. Née à Mont de Marsan en 1898, Valentine Boué se

3. Voir Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, 1997, pp. 83-86, passage cité, p. 84.

4. Paul Éluard, préface de *Dons des féminines* de Valentine Penrose, Aux Pas Perdus, 1951.

5. Valentine Penrose, *Herbe à la lune*, GLM, 1935. Une petite plaquette de trois poèmes, « Images d'Épinal », avait déjà été publiée à Marseille par *Les Cahiers du Sud* en 1926. Il s'agissait là, sans doute, des premiers poèmes surréalistes significatifs écrits par une femme.

6. Anecdote racontée par Antony Penrose au colloque « Surrealism Laid Bare, Too », à West Dean College, Chichester, en Grande Bretagne, 26 au 28 mai 2000.

7. V. Penrose, *La Comtesse sanglante*, Mercure de France, 1962, pp. 210-211.

trouva bientôt tirillée entre l'atmosphère traditionaliste fin de siècle d'une bourgeoisie de province et la montée galopante des premières avant-gardes du vingtième siècle qu'elle découvrit à Paris.

Son cousin Henri Faget évoque⁸ les cercles locaux d'écrivains du Gers, qui auraient procuré à Valentine Boué ses premiers contacts littéraires. Elle affectionnait particulièrement un oncle marseillais, le Docteur Auguste Duviard. Elle se le remémora plus tard⁹, en tant qu'auteur de mémoires imaginaires et à propos de ses aventures parisiennes parmi les poètes et les prostituées, qu'il lui racontait quand elle avait seize ans. Elle lui aurait même rendu visite dans son « drôle de château » en Provence. Or, les châteaux gothiques figurent souvent par la suite dans la fiction penrosienne, telle la sinistre forteresse hongroise de Csejthe de *La Comtesse sanglante* ou encore le château fort carcéral des Highlands écossais de *Martha's Opera*¹⁰. En outre, la « double vie » de Duviard suggéra à sa jeune cousine un modèle qu'elle adoptera plus tard, à sa façon...

La personnalité de Valentine Penrose semble avoir été aussi surréaliste que son art. Un portrait de 1928 par Max Ernst présente deux versions décalées du visage de Valentine. Celle du dessus en dessine tous les traits, alors que l'autre les gomme. La première montre une jeune femme digne et déterminée tandis que la seconde, énigmatique et reléguée à la toile de fond, désigne l'espace toujours différé du désir. Par ailleurs, la dureté et la froideur qui émanent de ce tableau expriment la forte antipathie qui sévissait alors entre Valentine et Max, devenue trop intime avec l'épouse de ce dernier, Marie-Berthe. Selon Antony Penrose : « Le portrait n'a pas plu à Valentine et il était clair que Max lui plaisait encore moins¹¹. »

Dans ses mémoires, Roland Penrose décrit l'apparition qui vint frapper à sa porte à Cassis en 1924. Il avait alors vingt-quatre ans, elle vingt-six et ce fut le coup de foudre : « Je vis devant moi une jeune fille très belle vêtue d'un strict tailleur noir du bon faiseur et portant une élégante canne¹² ». Sur les photos des années vingt, elle arbore une coupe de cheveux dernier cri à la garçonne, alors que les portraits de Man Ray des années trente la représentent avec un chignon, l'air plus posé. Roland l'appelle aussi « la

8. Henri Faget, « Valentine Penrose poète surréaliste », *Bulletin trimestriel de la Société archéologique du Gers*, 2e trimestre 2000, pp. 213-224.

9. Lettre inédite de Valentine Penrose à un autre parent (c. 1976), citée par Henri Faget, *in op. cit.*

10. Valentine Penrose, *Martha's Opera*, Éditions Fontaine, 1946.

11. Antony Penrose, *Roland Penrose The Friendly Surrealist*, Munich, London, New York, Prestel, 2001, p. 63, ma traduction.

12. Roland Penrose, *80 Ans de surréalisme 1900-1981*, Éditions Cercle d'Art, 1983, p. 31.

muse de la Gascogne » et « une poétesse de talent ». À Cassis elle refusait de s'exprimer en anglais¹³. La domesticité sous toutes ses formes lui répugnait et elle affichait le plus grand mépris pour les conventions bourgeoises. Ce fut cette Française explosive-pudique qui initia le jeune Anglais encore naïf à l'esprit surréaliste, bien avant que Breton ne formulât ses définitions binaires de la beauté : « érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circostancielle¹⁴ ». Les Penrose rejoignirent ensemble le groupe surréaliste, Valentine en tant que poète et partenaire d'artiste et Roland comme peintre et membre étranger ; il jouera plus tard le rôle de collectionneur et de mécène. Leur situation marginale par rapport au cercle de Breton leur servit de protection contre l'excommunication et leur permit d'aller et venir à volonté, ensemble ou séparément, toute leur vie.

Ce fut au sein du surréalisme que Valentine Penrose découvrit les racines les plus profondes de ses affinités créatives. Comme l'indique Renée Riese-Hubert, « la production de collages de Valentine doit très peu à Roland¹⁵ » et beaucoup à Max Ernst, dont elle subvertit le style à la mesure du principe féminin qui gouverne toute son œuvre. Côté poésie, elle trouva une âme sœur en Paul Éluard. Ce dernier écrivit des préfaces élogieuses à deux de ses recueils de vers, *Herbe à la lune* (1935) et *Dons des féminines* (1951). À son tour, Valentine Penrose dédicença deux poèmes « à Paul ». Jacqueline Chénieux-Gendron compare et contraste les systèmes respectifs utilisés par Breton et Éluard, pour créer leurs images poétiques :

Chez Breton, l'image fait s'évanouir toute préoccupation d'un sens ; les termes mis en présence... définissent l'insolite. Chez Éluard, l'insolite vient de la syntaxe par laquelle les termes sont mis en présence¹⁶.

Valentine Penrose se sert des deux méthodes. Ses poèmes sont constellés de termes rares ou exotiques et elle adopte une syntaxe acrobatique, souvent obscure, comme dans « À Francesca »¹⁷ :

*Mains doux myosotis aux crosses de fusils
je lutte je suis prosternée
après les morts dans tes cheveux comme des faux
toi chanteuse des os profonds des soldats des matelots*

13. *Id. Ibid.*, p. 32.

14. André Breton, *L'Amour Fou* (1937), OC II, Gallimard, Pléiade, 1992, p. 687.

15. Renée Riese-Hubert, *Magnifying Mirrors/Women, Surrealism, & Partnership*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 1994, p. 95, ma traduction.

16. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, P.U.F., 1984, p. 96.

17. « À Francesca », *Poèmes*, GLM, 1937.

D'autre part, les réactions de Valentine Penrose à la beauté tropicale et aux mystérieux contrastes de l'Inde évoquent rétrospectivement l'enthousiasme de Breton devant les merveilles du Mexique en 1938. Elle crée des images surréalistes en décrivant le décor indien comme dans cette lettre à Roland de Pondichéry du 23 novembre 1935 :

Ici, Breton serait fou – c'est le dangereux marécage, la mousse au nord des maisons, et une architecture, avec le meilleur goût français, superbes, irréprochable, sous ce ciel chargé de moussons¹⁸

ou dans ce poème sur Goa, de la même année :

*Mais les façades sont allées aux Canaries
du scorpion du serpent monte la fine odeur
quand moisit la banane au pied du mur du nord
le linge de la sainte à Goa se pourrit¹⁹.*

Le premier texte en prose de Valentine Penrose, *Le Nouveau Candide* (1936)²⁰ s'inspire de la pratique de l'écriture automatique des années vingt. L'histoire émerge d'une série d'associations libres. Le protagoniste enfant, sujet d'un tableau, fait basculer le conte dans l'« Unheimliche »²¹, en sortant de son cadre pour vivre des aventures oniriques et surnaturelles à travers la France, l'Angleterre et l'Espagne :

Ici, encore un miracle ; il y eut le jeune homme de Cambridge, qui était brun, et le jeune homme du tableau qui resta blond, et sortit de sa peinture tout vivant. À peine eut-il à sécher un peu sa nouvelle coque, à ce soleil de Bretagne, au temps où toutes celles de libellules en font de même.

Le jeune garçon, né en 1900 comme Gilbert Boué, frère de Valentine et compagnon de jeux de son enfance, évoque leur jeunesse à tous deux et leurs courses à travers la campagne du Gers. Dans l'exemplaire qu'elle dédicaca à Roland, Valentine a inscrit sa nostalgie de cette époque lointaine, ainsi que du bonheur conjugal envolé : « à mon si cher Roland, ceci fait d'après une image et une ancienne vie plus fantaisiste ». Ici l'écriture semi-automatique se calque sur le processus de régression déterminé par Freud, qui fonctionne surtout dans les rêves, mais aussi parfois à l'état de veille, en tant que re-transposition des idées en images, c'est à dire en tra-

18. Archives Roland Penrose, Edinbourg.

19. « Goa », *Herbe à la lune* (1935).

20. *Le Nouveau Candide*, G.L.M, 1936.

21. Voir Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), en français *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Gallimard, Folio Essais, 1985.

ces de la mémoire originelle du stade pré-linguistique, époque où l'enfant croit à son osmose avec la mère²². Cette référence à l'espace visuel et sensoriel de la petite enfance annonce les travaux féministes des années soixante-dix de Julia Kristeva et d'Hélène Cixous entre autres, qui revendiquent l'importance particulière de la période pré-linguistique chez les femmes.

Valentine Penrose était habitée par une agitation et un besoin de bouger perpétuels. Elle allait et venait incessamment entre ses divers lieux et contextes sociaux de prédilection. Hélène Azénor, sa partenaire dévouée de la fin des années cinquante, probablement la dernière, fait souvent allusion dans ses mémoires²³ à la personnalité contradictoire et aux pérégrinations de son amie. D'après Henri Faget, on aurait perdu la trace de Valentine Boué entre son entrée aux Beaux-Arts à Paris en 1916 et sa rencontre de Roland Penrose à Cassis en 1924. Faget pense qu'elle s'était brouillée pendant quelque temps avec ses parents. Bien que très attachée à sa famille et à sa région, elle ne supportait pas de séjourner chez ses parents et préférait descendre chez une tante. Par égards pour sa famille, Valentine se comportait en bonne bourgeoise dans le Gers, allant même à la messe, mais elle n'y restait jamais plus d'un mois. Après son divorce, elle partageait le reste de son temps entre le domicile de Roland Penrose et de Lee Miller, d'abord à Londres, puis dans le Sussex, la propriété de son frère dans le Périgord et un petit hôtel de Montparnasse, où elle écrivait, voyait les surréalistes, vivait des amours cachées avec des femmes et se rendait parfois aux soirées de Nathalie Barney.

Valentine et Roland Penrose ont voyagé ensemble en Égypte, en Inde, en Grèce, en Espagne et ailleurs. L'Inde devint le pays fétiche de Valentine. Sur une photo de 1933, on l'y voit en sari avec un air de parfaite assimilation mimétique. Après la dissolution du couple, elle retourna seule en Inde plusieurs fois. Les années passées là-bas (1935-36 et 1937-39), à séjourner dans les ashrams et à suivre l'enseignement d'un étrange Guru espagnol, Galarza de Santa Clara, ont nourri sa passion pour les philosophies orientales qu'elle avait étudiées à la Sorbonne et qui s'étaient avérées incompatibles avec la passion plus concrète de Roland pour l'art et les artistes. Les lettres de 1935 de Valentine Penrose à son mari lui reprochent de placer le social, le sexuel et tout l'aspect matériel de la vie au-dessus des affaires du cœur et de l'exclusivité d'une relation unique. Elle y

22. Voir *The Basic Writings of Sigmund Freud*, New York, Random House, 1966, p. 493.

23. Hélène Azénor. *Vivre tout haut*, Les Octaviennes, 1989. Dans la dernière partie du livre (pp. 185-229), elle décrit sa relation avec Valentine Penrose, qui dura environ trois ans, de 1956 à 1959.

exprime aussi toute la douleur qu'elle ressentait à l'idée de la rupture inévitable. Cette souffrance se lit sur les photos prises cette année-là par Rogi André²⁴ et dont l'une servit de modèle pour le portrait d'une Valentine mélancolique, au long cou de cygne, par Wolfgang Paalen (1936-37). Son amour de la nature s'était heurté au besoin qu'éprouvait alors Roland Penrose de vivre au cœur de Paris ou de Londres, où les activités des surréalistes battaient leur plein. Son célèbre portrait d'elle en *Domino ailé* (1938), la représente avec une peau bleu ciel, des oiseaux agressifs dans les cheveux, une couronne d'épines autour du cou à la manière de Frida Kahlo, les yeux et la bouche obstrués par une nuée de papillons, lui attribuant ainsi un visage sans expression, comme celui à l'arrière plan du portrait de Max Ernst. Valentine resta toute sa vie l'autre femme de Roland, bien-aimée, fascinante et énigmatique, gardant quelque chose du premier idéal féminin des jeunes surréalistes, défini par Sarane Alexandrian : « Le type initial, chez Breton et ses amis est la femme sphinx, souvenir de Gustave Moreau²⁵ ». Avec une toile antérieure, *Conversation between Rock and Flowers* (*Conversation entre le rocher et les fleurs*, 1928), Roland Penrose avait déjà inventé une métaphore pour décrire l'amour-incompatibilité qui unissait et séparait simultanément le couple antinomique, donc surréaliste, qu'il formait avec Valentine. Il la peignit aussi en femme feuille (*Portrait of a Leaf*, 1934), dans de riches teintes automnales, aux joues étoilées et au regard rêveur perdu dans le vert du lointain.

La photo de Valentine vue de dos s'éloignant à grandes enjambées à travers les dunes, prise en Égypte par Roland en 1934 et sélectionnée en 1985 par Whitney Chadwick comme frontispice pour son livre sur les femmes dans le mouvement surréaliste²⁶, indique la force et l'indépendance de la jeune femme. Ces qualités ne s'étendaient pas, toutefois, à l'autonomie financière et matérielle. Née au XIX^e siècle dans un milieu bourgeois, Valentine Penrose trouvait naturel que Roland l'entretienne et que sa famille l'aide jusqu'à la fin de ses jours. Elle ne gagna jamais sa vie et n'apprit pas davantage à tenir une maison. Elle s'investissait à fond dans son art, où elle inscrivait les lieux exotiques de

24. Rogi André (1900-1970, de son vrai nom Rozsi Joséphine Klein), photographe hongroise arrivée à Paris en 1925, elle fut la première femme d'André Kertész, et fit de nombreux portraits des artistes et écrivains de l'Avant-Garde. Voir Brigitte Ollier et Elisabeth Nora, *Rogi André*, Éditions du Regard, 1999. Photographe remarquable, Rogi André a longtemps été aussi oubliée que Valentine Penrose.

25. Voir Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Éditions du Seuil, 1977, p. 238.

26. Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston, Little, Brown & Co., 1985, réédité en 1992 par Thames and Hudson, traduction française : *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Éditions du Chêne, 1986.

ses voyages, les paysages familiers du Gers ou du Sussex, les mythes et légendes de son enfance, les philosophies orientales qu'elle avait étudiées et ses amours lesbiennes.

La vie sentimentale de Valentine Penrose semble avoir été complexe et paradoxale. En rétrospective, le ton pincé et moralisateur de ses lettres à Roland paraît provenir d'une préférence sexuelle pour les femmes, plutôt que d'un naturel ascétique ou pudibond. Photographiée par des femmes, telles Lee Miller, Eileen Agar ou Rogi André, ou en compagnie d'autres femmes, comme Marie-Berthe Ernst, Nusch Éluard ou Alice Rahon, elle prend des attitudes coquettes et sensuelles qu'on ne lui trouve pas ailleurs. Après son divorce, elle dissimulait ses amours lesbiennes, tout en les célébrant passionnément dans de remarquables poèmes érotiques, en particulier autour de 1936-37. Les rares traces de ses liaisons se glanent au gré de ses recueils de vers ou de ceux de certaines partenaires, comme Alice Rahon-Paalen ou Lydie Chantrell. Du temps de son mariage, elle avait probablement connu quelques idylles féminines, comme avec Marie-Berthe Ernst dans les années vingt et peut-être avec Nusch Éluard à Mougins en 1936. Cette même année, Valentine Penrose passa quelques mois en Inde avec Alice Paalen, qui devait adopter le nom d'Alice Rahon vers 1940²⁷. Poète peintre surréaliste, elle était l'épouse du peintre autrichien Wolfgang Paalen, et se remettait alors péniblement d'une rupture avec Picasso. On voit les deux jeunes femmes, qui s'étaient consolées ensemble en Inde, enlacées et épanouies sur une photo de l'époque et, comme je l'ai déjà démontré ailleurs²⁸, on retrouve, dans leurs poèmes inspirés de ce voyage, l'inscription érotique du corps de l'aimée et on y entend leurs voix qui s'interpellent. Valentine écrit dans *Sorts de la leur* :

*O ma tourterelle
allée se poser
dans les cavernes d'andrinoples rouges et d'osiers
la gorge chante... (1937)*

et Alice lui répond dans « Muttra » (*in Sablier Couché*, 1938) :

27. À propos d'Alice Rahon, de son séjour en Inde avec Valentine Penrose et de la photo des deux amies là-bas, voir l'article très informatif de Nancy Deffebach, « Alice Rahon Poems of Light and Shadow, Painting in Free verse », *in Ontbebus* 8-9, Los Angeles, Bombshelter Press, 1991, pp. 173-196.

28. Georgiana M.M. Colvile, « Through an Hourglass Lightly : Valentine Penrose and Alice Rahon-Paalen », *in Reconceptions : Reading Modern French Poetry*, textes réunis par Russell King et Bernard McGuirk, The University of Nottingham Monographs in the Humanities, Vol. XI, 1996, pp.81-112.

*Tourterelle par terre
cherchant le corail pour sa lampe
Seins délivrés qui volez et chantez...*

On peut encore lire chez Valentine Penrose : « Ce corps ici féminin pend comme une goutte lointaine/vers l'autre ici cette fois féminin²⁹ » ; « ta chambre de corail ma douce mousseline » (*Sorts de la lueur*, 1937) ; « Je t'ai tournée tu m'as tissée/ta cave importait comme des montagnes » (*Poèmes*, 1937) ; « tes crins éparpillés servent ton centre étroit » (*Sorts de la lueur*) ; etc. En 1939, les Paalen ont définitivement quitté la France pour le Mexique, passant par la Colombie britannique et la Californie. Alice dédicaça un poème à Valentine dans son dernier recueil, *Noir Animal* (1941)³⁰ où la nostalgie de l'aimée vient se mêler aux évocations d'une nature tropicale : « Fougères en creux d'absence/astres d'or fin irradiant aux blocs d'ambre nomade... ». Finalement, en 1942, Valentine publia son grand poème sur Londres pendant la guerre, « Downshire Hill », dans *Dyn*³¹, la revue américaine des Paalen.

Les poèmes d'amour de *Sorts de la Lueur* et de *Poèmes* constituent des exceptions. Dans l'ensemble, les femmes poètes du surréalisme ont écrit très peu de poèmes d'amour, contrairement aux hommes comme Breton, Soupault, Desnos, Aragon ou Éluard, entre autres. Il y a les vers adressés par Mary Low à Juan Brea³², ceux de Frida Kahlo à Diego Rivera³³ et ceux d'Alice Rahon à Picasso, à Paalen et à Valentine Penrose. D'autres poètes féminins, telles Lise Deharme, Kay Sage, Gisèle Prassinos, Joyce Mansour, Bona, Marianne Van Hirtum ou Giovanna, avaient/ont tendance à ironiser et à subvertir le discours amoureux, à y inscrire une parade de monstres et/ou une violence sadienne³⁴. Le questionnaire sur l'amour de *La Révolution surréaliste* (1929), ne s'est adressé qu'à des hommes, à l'exception de Valentine Penrose, dont les réponses respirent le désenchantement. De

29. « À une femme, à une route », *Poèmes*, 1937.

30. Alice Rahon Paalen, *Noir animal*, Éditions Dolores La Rue, Mexico City, 1941.

31. Valentine Penrose, « Downshire Hill », in *Dyn* n° 3, Automne 1942, New York-Mexico.

32. Mary Low et Juan Brea, *La Saison des flûtes*, Éditions surréalistes, 1938, réédité en 1986 par Arabie sur Seine. Voir aussi : Mary Low, *Sans Retour Poèmes et Collages*, Éditions Syllepse, 2000.

33. Voir Georgiana M.M. Colvile, *Scandalusement d'elles*, Jean-Michel Place, 1999, p. 147, ainsi que *Le Journal de Frida Kahlo*, Éditions du Chêne, 1995 et *The letters of Frida Kahlo/Cartas Apasionadas*, textes réunis par Marta Zamora, San Francisco Chronicle Books, 1995.

34. À ce sujet, voir l'excellent livre de Marie-Claire Barnet, *La Femme cent sexes ou les genres communicants : Deharme, Mansour, Prassinos*, Berne, Peter Lang, 1998.

même, à l'occasion des discussions des surréalistes sur la sexualité, qui ont duré de janvier 1928 à août 1932, les sept femmes invitées à y participer ne l'ont été qu'en novembre 1930 et il ne s'agissait ni d'écrivains ni d'artistes³⁵. Ce genre de discrimination n'était pas fait pour encourager la production de poésie sentimentale chez les femmes.

Le saphisme de Valentine Penrose adopte des formes variées sous sa plume. Après l'écriture féminine érotique et passionnée des poèmes de 1937, elle se tourna vers l'humour noir avec *Martha's Opera* (1945-1946) et *Dons des féminines* (1951). La prédominance de femmes, la focalisation féminine et la présence de la protagoniste lesbienne Rubia demeurent les seuls points communs entre ces deux textes. Le premier, petit roman épistolaire de 28 pages, parodie de la fiction gothique anglaise prisée par les surréalistes, met en scène un imbroglio mélodramatique entre un comte espagnol, un lord écossais nommé Darcy et leurs sœurs respectives Rubia et Emily, dans un décor sombre et sinistre à souhait. Après divers malentendus, la vérité sort de la bouche de Martha la folle : le vil séducteur d'Emily s'avère ne pas être son fiancé le Comte, mais la sœur de ce dernier, Rubia ! La fureur de Darcy précipite le bain de sang du dénouement. Malgré l'ironie et l'humour noir du ton, proche de celui de la description du mélodrame *Les Détraquées* dans *Nadja*³⁶, il est clair que ce texte veut aussi dénoncer la censure de l'amour lesbien et que les protagonistes féminins jouent des rôles de victimes. Comme *Le Nouveau Candide*, *Martha's Opera* est né de la contemplation d'images, cette fois-ci de gravures à la manière de Gustave Doré, illustrations du *Journal pour tous*, où figuraient parfois des couples féminins tragiques³⁷.

Le titre *Dons des féminines* fait écho à un vers de *Sorts de la lueur* : « Au bout du pont de fer voici les féminines », qui reprend et féminise le passage du film de Murnau *Nosferatu le Vampire* (1922), cité par Breton dans *Les Vases communicants* : « Quand il fut de l'autre côté du pont, les vampires vinrent à sa remonte³⁸ ». Ici, le pont débouche sur un univers entièrement féminin. Renée Riese-Hubert qualifie *Dons des Féminines* de « roman collage » et de « livre surréaliste archétype³⁹ ». Il s'agit d'un assemblage kitsch

35. Voir *Recherches sur la sexualité*, Archives du surréalisme 4, publiées sous l'égide d'Actual, Gallimard, 1990, en particulier p. 193.

36. André Breton, *Nadja* (1928), Gallimard, Folio-plus, 1998, pp.41-49. La pièce décrite met en scène des intrigues lesbiennes dans un pensionnat de jeunes filles.

37. La nièce de Valentine Penrose, Marie-Gilberte Devise, m'a remis quelques-unes de ces illustrations découpées par sa tante, dont l'une s'intitule « Hélène et Emily ».

38. André Breton, *Les Vases communicants* (1933), réédition, Gallimard, 1955, p. 50.

39 Renée Riese-Hubert, *op. cit.*

de collages et de petits poèmes en prose bilingues agrémentés de dessins, sans suite évidente entre eux. Comme les romans collages de Max Ernst, *Dons des féminines* transgresse les règles les plus élémentaires de la narration, de la logique et de la morale, mais contrairement aux livres du peintre, celui de Valentine Penrose met en scène une société dominée par les femmes et les animaux, où les hommes ne trouvent guère de place. La juxtaposition insolite de codes verbaux et visuels produit un texte ambidextre. Il se lit en tant que satire à double tranchant, où la dérision masculine d'un univers féminin se trouve ridiculisée.

Le féminisme surréaliste de Valentine Penrose se manifeste encore différemment dans le récit historique *Erzsébet Bathory la Comtesse sanglante* (1962), pour lequel elle entreprit des années de recherches en France, en Angleterre, en Hongrie et en Autriche. Georges Bataille annonça ce livre dans *Les Larmes d'Eros* (1961). L'histoire d'horreur poétique et érotique que Penrose y raconte, de la châtelaine vampirique férue de sorcellerie dans la Hongrie du XVI^e siècle, censée avoir assassiné et torturé quelque six-cents vierges, afin de se baigner dans leur sang pour son plaisir sadique et dans l'espoir de préserver ainsi sa beauté légendaire, avait tout pour satisfaire au penchant des surréalistes pour les folles et les criminelles... à distance. Selon Hubert :

La Comtesse sanglante nous présente un défi. L'héroïne est censée surpasser tous les protagonistes masculins d'autres romans ou événements historiques, qui sont parvenus à des sommets de criminalité ! L'auteur insiste épisodiquement sur le fait qu'elle veut créer l'équivalent féminin de Gilles de Rais, dont les meurtres sadiques de centaines de jeunes garçons lui avait acquis une notoriété encore plus grande⁴⁰.

Valentine compare les deux monstres au-delà de leur sexe. Leur recours à la sorcellerie, leurs vices et leurs crimes étaient équivalents, mais le fait que Gilles de Rais ait retrouvé la foi et se soit finalement repenti lui confère une ultime trace d'humanité⁴¹, tandis que la description d'Erzsébet Bathory évoque celle du requin des *Dents de la mer/Jaws* de Benchley (1974) : il s'agit d'un être incomplet, tel un tronc d'arbre, un loup ou une pierre,

40 *Ibid.*, p. 102 : « *The Bloody Countess* presents us with a wager. Its heroine must surpass all male protagonists who, in other novels or historical events, have reached the heights of villainy ! The author insists now and again that she is creating the female equivalent of Gilles de Rais [...] who achieved still greater fame by his sadistic murders of hundreds of young boys. » Je traduis.

41. *La Comtesse sanglante, op. cit.*, p. 187.

émanant des brumes d'une sauvagerie primitive⁴². Sa descente vertigineuse dans le mal et la folie sera irréversible, car elle demeure incapable du moindre repentir. Son érotisme renie la théorie de la transgression de Bataille : elle ne fait que suivre la pente de son « ça » et de ses instincts de bête féroce.

La Comtesse sanglante peut également se lire en tant qu'autoportrait négatif. À propos de l'autobiographie, Michel Beaujour définit l'autoportrait littéraire en tant que genre à part⁴³ : « une formation polymorphe beaucoup plus hétérogène et complexe que la narration autobiographique⁴⁴ ». Il en souligne les aspects spéculaires, analogiques et métaphoriques, puis s'y réfère en tant qu'exil intérieur. Il est évident que Valentine Penrose ne s'identifie jamais vraiment à la psychose de son héroïne sanguinaire, mais qu'elle se mire dans sa structure psychique, afin de pouvoir capter et peut-être démystifier certains aspects de sa propre personnalité qui l'effraient, dont ses pulsions sexuelles. Elle écrit à Roland de Bombay en 1935 : « pendant qu'on est heureux dans son corps, le cœur ne peut plus suivre, c'est un grand déchirement et la volonté n'y peut rien⁴⁵ ». Or, elle qualifie le lesbianisme d'Erzsébet Bathory de mal secret et l'explique ainsi en termes astrologiques :

En matière d'horoscope féminin, tout mauvais aspect que Mercure reçoit de la Lune, elle-même en relation avec Mars, cause la tendance à l'homosexualité. Voilà pourquoi la lesbienne, souvent, est aussi sadique ; l'influx de Mars masculin et guerrier même, et son esprit influencé par les lances cruelles ne redoute pas de blesser, en amour surtout, ce qui est beau, jeune, amoureux et féminin⁴⁶.

Elle décrit une Bathory fascinée par la sorcellerie, la magie et les astres, (comme elle l'était elle-même) ; interrogeant continuellement son miroir ; adoratrice potentielle de la déesse Hindoue Kâli ; sujette à d'épouvantables crises accompagnées de migraines (maux dont elle se plaint dans ses lettres à Roland) ; allant et venant sans cesse entre sa forteresse de Csejthe et ses autres châteaux ou la ville de Vienne ; comme aimant à rendre visite à ses divers parents tout en les tenant à distance etc., puis la longue lignée des

42 *Ibid.*, p. 12.

43. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Éditions du Seuil, 1980 : pp.7-29.

44 *Ibid.*, p. 29.

45. Lettre de Valentine Penrose à Roland Penrose, de Bombay, le 13 novembre 1935. Archives Roland Penrose, Edinbourg.

46 *La Comtesse sanglante*, p. 25.

ancêtres guerriers d'Erzsébet fait écho à l'arbre généalogique du Colonel Boué.

Dans ses mémoires⁴⁷, Hélène Azénor confirme que Valentine Penrose avait projeté plusieurs de ses propres traits sur le personnage de Bathory. Leur liaison s'est déroulée pendant les années cinquante et Azénor se souvient d'un ultime voyage en Hongrie que « Val » avait fait, alors que le livre était presque terminé. Azénor dit aussi s'être « sentie envoûtée par deux yeux à demi-fermés qui me regardent dans la glace » lors du premier rendez-vous à l'hôtel de Valentine (p. 187) et raconte que plus tard elle lui « apparut comme une magicienne » (p. 191) ; elle se réfère même à leur « amour surréaliste ». Elle signale la prédilection de Valentine pour le rituel macabre des courses de taureaux (p. 209), ainsi que ses dispositions de dominatrice : « J'étais son page, la servir et lui obéir me devenait un plaisir sensuel » (p. 197). Penrose appelait Azénor « mon petit page », surnom qui condense les victimes de Gilles de Rais avec *une* page de livre (blanche ou pas), dans un contexte de brouillage des genres... Azénor mentionne souvent les rythmes fiévreux et les sautes d'humeur de sa compagne, qui avait fini par lui infliger une rupture inattendue mais définitive : « elle ne voulait pas vieillir avec moi ; elle ne voulait pas me voir vieillir à côté d'elle. Elle me quittait pour que cet amour vive en nous au-delà de la vieillesse » (p. 229). On retrouve cette hantise de la vieillesse chez Bathory, sans l'aspect altruiste.

Après s'être libérée de sa part d'ombre en écrivant *La Comtesse sanglante* et de la vie charnelle en renonçant à Azénor, Valentine Penrose semble avoir assez bien assumé une vieillesse solitaire sur le plan sentimental, en restant proche de sa famille du Gers et de ses amis de Farley Farm dans le Sussex, où une grande affection s'était développée entre elle et le petit Tony Penrose, fils de Roland et de Lee.

À la fin de *La Comtesse sanglante*, le spectre de Bathory, venu hanter le château fort de Csjethe où elle était morte emmurée, désigne une cachette contenant ses bijoux. Comme tous les surréalistes, Valentine Penrose avait lu Freud. À son tour, elle enterra son éros entre les pages de son dernier recueil de poèmes *Les Magies*⁴⁸ et dans un essai ésotérique sur le peintre catalan Antoni Tapiès, qui commence sur un registre féminin : « La Vie, la muette cachée, jamais inerte sous ses aspects même les plus confus [...] Avant Adam [...] une nommée Hachayah (Lilith), douée de mouvement

47. Hélène Azénor, *Vivre tout haut*, Les Octaviennes, 1989 : pp.185-229.

48. Valentine Penrose, *Les Magies*, Les Mains Libres, 1972.

spontané qu'elle communique aux mondes et jusqu'à l'animalité...⁴⁹ ». De tous les poèmes de Valentine Penrose, ceux des *Magies* demeurent les plus esthétiques et les plus perfectionnés. Moins émotif que les autres, le dernier recueil réunit ses thèmes préférés, empruntés à l'astrologie, à l'Histoire, à la mythologie, au folklore et elle y célèbre les plantes, les animaux et les terres lointaines qu'elle aimait le plus. Gilles de Rais y réapparaît, à la fois comme double et comme contraire ; Valentine a inscrit sa propre mort dans le poème « Au lierre », plante à laquelle elle associait cet homme terrible :

*Veuve des astres du septentrion quand je partirai quand je m'en irai
quand loin j'irai
j'emporterai
Un bouquet de graines de lierre
Joyaux du vert éternel.*

Comme lui, elle semble avoir retrouvé une forme de foi.

Valentine Penrose mourut d'une leucémie dans le Sussex en 1978, un an après Lee Miller, qui était devenue son double complémentaire dans la vie de Roland Penrose. On enterra les cendres de Valentine selon son désir, sous un chêne à Farley Farm, dans le jardin où reposaient déjà celles de Lee⁵⁰. Elle avait à peine eu le temps de voir paraître l'anthologie bilingue de ses écrits, établie par Roy Edwards⁵¹. Épuisé, ce volume vient d'être remplacé par une édition française de ses œuvres⁵², auxquelles ne manque, pour être complètes, que le texte intégral de *La Comtesse sanglante*, encore disponible chez Gallimard.

UNIVERSITÉ DE TOURS

49. Valentine Penrose, « Tapiès les sources innommées », in *L'Art vivant* n° 35, décembre 1972-janvier 1973.

50. Voir Antony Penrose, *Roland Penrose The Friendly Surrealist*, pp.165-168.

51. Valentine Penrose, *Poems and Narrations*, anthologie bilingue établie par Roy Edwards, Manchester : Carcanet Press & Elephant Trust, 1977.

52. Valentine Penrose, *Écrits d'une femme surréaliste*, édition établie par Georgiana Colvile, Éditions Joëlle Losfeld, 2001.

UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE DÉFORMANTE ? LE CAS PRÉVERT

Carole AUROUET

Aujourd'hui, les poètes sortent de Science-Po ou d'autres choses... C'est l'éthique, c'est la morale des poètes. Ce qu'ils oublient, c'est l'éthique de la Po : la poétique, par exemple, alors ils séparent toujours l'âme du corps. Il faut toujours qu'ils expliquent l'existence du grand critique qui est là-haut et qui nous juge, avec des trompettes ou n'importe quoi. Qu'est-ce que ça peut me foutre à moi, personnellement ? Ils ont un permis de chasse. Moi, je m'en fous... Moi, je suis braconnier.

Jacques Prévert est l'un des poètes français du XX^e siècle les plus célèbres et les plus lus. À ce jour, son seul recueil *Paroles* (1946) est traduit dans plus de treize langues et plus de trois millions d'exemplaires en ont été vendus dans le monde. En 1992 puis 1996, son œuvre est publiée dans la bibliothèque de la Pléiade². Pourtant, et c'est bien là tout le paradoxe, l'auteur et ses écrits sont peu présents dans les diverses histoires littéraires. La place qui leur y est consacrée est extrêmement limitée, tant par le volume attribué que par l'éclairage proposé. En effet, *Paroles*, le premier recueil poétique de Prévert, est quasiment le seul représenté. *Spectacle* (1951), *La Pluie et le Beau Temps* (1955), *Histoires et autres histoires* (1963) ou encore *Choses et autres* (1972) sont presque systématiquement omis. De plus, les textes de *Paroles* présentés ne reflètent pas les diversités et la richesse caractéristiques de toute son œuvre dans la mesure où seuls les plus courts et

1. Jacques Prévert, *Mon frère Jacques*, réalisé en 1961 par Pierre Prévert pour la télévision belge.

2. Édition en deux volumes présentée, établie et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster. J'y renvoie par l'abréviation OC suivie de l'indication du tome en chiffres romains et de la page en chiffres arabes.

les moins corrosifs sont l'objet de diffusion³. L'histoire littéraire adopte parfois des discours différents, fondés sur des valeurs de recevabilité diverses, mais malgré ces divergences au niveau des critères de réception, aucune place réelle n'est attribuée à Jacques Prévert. Les histoires littéraires ne transmettent qu'une facette mince et édulcorée et le constituent comme un auteur mineur. Comment et pourquoi s'exerce ce processus minoratif ? Dans quelle mesure – tant au niveau idéologique que stylistique – un auteur tel que Prévert peut-il être inséré de telle manière dans l'histoire littéraire ? À défaut d'être exhaustive, l'image qu'elle en diffuse peut-elle être représentative ? Comment cette littérature qualifiée de populaire y trouve-t-elle sa place ? Prévert existe-t-il réellement au sein de cet horizon d'attente qui conditionne l'institution et la diffusion des créations ? Son œuvre y acquiert-elle un statut à part entière ou n'est-elle réduite qu'à être le faire valoir d'une littérature considérée comme plus prestigieuse ?

Au début du XX^e siècle, Gustave Lanson fut le premier à instituer l'histoire littéraire comme une discipline à part entière. Il considérait qu'elle devait à la fois tenir compte des besoins de la société scolarisée et renforcer l'identité nationale de la France. Ce double postulat a longtemps fait foi et même si les choses ont évolué, surtout depuis la fin des années cinquante, il est parfois encore de rigueur. Jacques Prévert et son œuvre peuvent-ils s'intégrer dans cette double perspective ?

En 1914, Prévert a quatorze ans. Il abandonne l'école qui était devenue pour lui de plus en plus buissonnière. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il n'est pas un mauvais élève mais l'école l'ennuie profondément et les multiples sollicitations extérieures lui paraissent beaucoup plus attrayantes que celles des salles de classe. Ses rapports affectifs avec l'institution scolaire trouvent un réseau d'échos dans son œuvre tout entière. Je ne citerai que *L'enseignement libre*, titre renvoyant à la fois à un collage – représentant une tête d'enfant, aux yeux bleus comme ceux du poète, que deux mains orientent vers la droite et que deux autres essaient de fixer dans cette position par le biais de crochets – mais aussi à un court poème de *Spectacle* qui débute de la sorte :

*En entendant parler
d'une société sans classes*

3. Ne sont effectivement retenus que les textes les plus enfantins et les plus ludiques tels « Le Cancre », « Déjeuner du matin », « L'élève Hamlet », « En sortant de l'école » ou encore « Pour faire le portrait d'un oiseau ».

*L'enfant rêve
d'un monde buissonnier*

L'école est synonyme d'ennui, de conditionnement et d'enfermement. L'enseignement comme transmission d'un savoir sacralisé est vivement remis en cause – de manière violente ou plus ludique. Certains auteurs, pris en compte par les histoires littéraires et les établissements scolaires, sont même personnellement l'objet d'attaques, que ce soit pour leurs opinions politiques, leur conformisme ou leur soumission aux règles. Ainsi dans « La Crosse en l'air » (OC I, 83), Prévert prête au journaliste et écrivain Léon Daudet le prénom de Clément Vautel – et inversement – pour signifier qu'ils sont interchangeables. Le premier était antisémite et l'un des antidreyfusards les plus virulents. Le second était chroniqueur dans les journaux de droite *Gringoire* ou *Le Journal*.

En 1930 est publié « Souvenirs de famille ou l'ange garde-chiourme » dans la revue *Bifur*. C'est une autobiographie fictive dans laquelle Prévert règle ses comptes avec la famille bourgeoise traditionnelle, l'église et l'armée. De ce jeu de massacre où se côtoient humour noir et ironie ne sortent indemnes que les enfants.

L'année suivante, « Tentative de description d'un dîner de tête à Paris-France » paraît dans *Commerce*. Ce texte corrosif oppose deux groupes humains : d'un côté les opulents égoïstes et exploitateurs, de l'autre les opprimés prisonniers de leur misère. Cette dichotomie est accentuée par l'opposition de deux orateurs : un « Président » qui s'exprime par clichés, évocations culturelles et associations d'idées et « un homme avec une tête d'homme » qui rappelle qu'il y a déjà eu une révolution (« la tête de Louis XVI ») et qui prévient d'une révolution future inéluctable, « le jour où les vrais éléphants viendront reprendre leur ivoire ».

À partir de 1932, Prévert participe activement, par la rédaction de saynètes et de pièces satiriques, à la troupe théâtrale de la Fédération du Théâtre Ouvrier de France qui deviendra, sur la suggestion de son metteur en scène Louis Bonin, et en souvenir de la révolution d'octobre 1917, le groupe Octobre. En rapport avec l'actualité politique, cette troupe se produit dans les usines et les magasins en grève, cherchant un public populaire.

1936 est l'année de publication de *La Crosse en l'air* publié dans *Soutes*. Quand Prévert écrit ce texte, le Front Populaire dirige la France. En Espagne, il en est de même mais une guerre civile a éclaté et les forces de gauche sont inquiétées. Même si Prévert a toujours refusé d'appartenir à un parti politique, il va de soi que les nationalistes n'ont pas sa sympathie. *La Crosse en l'air* est sans doute son texte le plus virulent, et sans conteste

celui que certains ne lui pardonneront jamais. Son antimilitarisme et son anticléricalisme s'y expriment féroce­ment. Un évêque saoul vomit dans le ruisseau, le pape Pie XI se voit qualifié tour à tour d'« affreux vieillard », de « combinard » ou encore de « cumulard ». Un veilleur de nuit fait irruption au Vatican afin de le rencontrer :

*Je viens demander au pape s'il est sourdine...
comprenez je viens lui demander s'il est dur de la feuille et s'il sait lire
s'il sait compter...
lui demander ce qu'il pense de la situation mondiale
lui demander puisque de son métier il doit être bon comme le bon pain ce
qu'il attend pour ouvrir sa grande gueule en faveur des opprimés. (OC I,
82)*

Il lui attribuera, entre autres, les propos suivants :

*Je ne suis pas libre penseur dit le veilleur
je suis athée
Hein quoi dit le Saint-Père
et l'autre dans le tuyau de son oreille
l'autre se met à gueuler
Allô allô Saint-Père vous m'entendez
athée
A comme absolument athée
T comme totalement athée
H comme hermétiquement athée
É accent aigu comme étonnamment athée
E comme entièrement athée
pas libre penseur
athée (OC I, 93)*

Laval discute avec Mussolini et Pie XI. Les grèves, le chômage et la guerre civile espagnole sont évoqués et Prévert appelle une fois de plus à l'union de tous les travailleurs du monde.

Ces textes anomiques ne peuvent s'inscrire dans une politique de défense de l'identité nationale et, au-delà, des valeurs traditionnelles. Au niveau idéologique, deux points surtout posent un problème : le refus de toutes les mystifications militaires, mais aussi religieuses. Bravant tout conservatisme et toute normalité, l'œuvre de Prévert est donc dérangeante, perturbatrice et audacieuse. Prévert est dangereux.

Quelles solutions furent alors adoptées pour enseigner des textes qui incitent notamment les élèves à rêver, à s'émanciper, à remettre en ques-

tion le savoir qu'on leur enseigne et les valeurs qu'on leur transmet ? Que fait-on de cette littérature qui bat en brèche les présupposés et qui va à l'encontre de l'horizon d'attente ?

L'œuvre de Jacques Prévert est alors cantonnée à l'école primaire et peu présente dans les histoires littéraires. Telle est la stratégie adoptée afin de gommer toute une partie de son identité. Qui d'entre nous n'est pas un jour rentré de l'école en récitant ou même en chantant un de ses poèmes ? Mais combien d'entre nous ont étudié ultérieurement d'autres textes, dans le secondaire ou dans le supérieur ? Qui mesure toute l'ampleur de son œuvre et en soupçonne la portée ?⁴

Prévert ne s'inscrit ni dans l'objectif d'enseignement auquel s'engagent les histoires littéraires, ni dans l'idéologie d'identité nationale de celles-ci. Mais outre cette double divergence, serait-il possible, au niveau des conventions de classement cette fois-ci, de l'y insérer ?

Les histoires littéraires Lagarde et Michard, Chevalier et Audiat, Aubry et Crouzet, Castex et Surer ou encore plus récemment Hollier et Rigolot dressent un inventaire – pas à la Prévert ! – selon une ligne diachronique. La division par sujet des « chefs d'œuvre » est privilégiée. Les classements sont établis par tendances, courants, écoles, genres, styles, thèmes, influences, mouvements, appartenance à un groupe... Prévert et son œuvre peuvent-ils être intégrés dans cette nomenclature ?

Avant 1946 et le rassemblement par l'éditeur René Bertelé dans le recueil *Paroles* des textes de Prévert, ses écrits sont éparpillés dans les diverses revues qui les ont publiés. Les autres ont été donnés à des amis et sont donc très dispersés. Ceci ne facilite guère sa prise en considération. D'autant qu'au sein même de ses ouvrages, la composition est hétéroclite. Contre tous les clivages et tous les cloisonnements entre les arts, Prévert a notamment associé à ses textes des dessins de Mayo, d'Elsa Henriquez, d'André François, des photographies d'Ylla, d'Izis, d'André Villers, de Peter Cornelius, des compositions de Chagall, de Miró, des lithographies

4. Aujourd'hui encore l'université semble réticente devant une œuvre qu'elle juge destinée aux enfants. Seules cinq thèses de doctorat ont été consacrées à Prévert et à son œuvre : Aurouet Carole, *Les scénarios détournés de Jacques Prévert*, directeur Daniel Compère, Université Paris III, 2001 ; Chareyre Jacky, *Les formes du comique dans les poèmes de Jacques Prévert parus en recueils de Paroles à Imaginaires*, directeur Henri Baudin, Université Grenoble 3, 1984 ; Dupin Olivier, *Les animaux dans l'œuvre de Jacques Prévert*, directeur Jean-Paul Deschanel, Université Lyon 1, 1995 ; Paiva Viana Antonio, *Approches de deux univers poétiques : Jacques Prévert et Manuel Bandeira*, directeur Daniel-H. Pageaux, Université Paris III, 1981 ; Sioufi Chehayed Sioufi Mayssa, *Les jeux de mots dans l'œuvre poétique de Jacques Prévert*, directeur Jean Milly, Université Paris III, 1991.

de Max Ernst, des découpages de Picasso, des gravures de Ribemont-Dessaignes, Marcel Jean et Max Papart.

Son œuvre est d'autant plus protéiforme que lui-même s'est exercé, et avec brio, dans d'autres domaines, le cinéma bien sûr – qui a ébranlé les structures fondamentales des genres, des arts traditionnels, du langage et même de la pensée – mais aussi les collages à partir des années cinquante dont certains seront publiés dans des ouvrages tels *Fatras* (1966) et *Imaginaires* (1970).

Et puis l'auteur n'est pas indissociablement attaché à un mouvement artistique. Certes, il fait partie dès 1925 du groupe surréaliste et fréquente le salon peu banal de la rue du Château dans le quatorzième arrondissement de Paris où défilent notamment Louis Aragon, Georges Bataille, André Breton, Robert Desnos, Michel Leiris, Raymond Queneau, Georges Ribemont-Dessaignes ou encore Georges Sadoul pour ne citer qu'eux. Il participe aux soirées de recherche, au jeu des petits papiers – devenu sous sa plume celui du « cadavre exquis » – ainsi qu'aux divers manifestes et manifestations mais il n'y produit pas réellement de textes et s'en exclut en signant le 15 janvier 1930 avec entre autres Bataille, Desnos, Leiris, Queneau Ribemont-Dessaignes et Queneau le célèbre pamphlet contre Breton – qui reprend le titre de celui dirigé en 1924 contre Anatole France – *Mort d'un Monsieur*.

Il ne renie absolument pas son appartenance à ce groupe comme en témoignent notamment ces quelques paroles rapportées en 1972 dans *Hebdomadaires* :

André Pozner : *Le surréalisme n'est pas un isme mais porte un nom en isme*

Jacques Prévert : *C'était la suite du dadaïsme. Et le dadaïsme, par son appellation contrôlée, ruinait tous les ismes. Tandis que le surréalisme, à mon avis, ce mot était malheureusement un mot comme tant d'autres. Une suite. C'était peut-être une erreur. Mais malgré tout, de tous les mots en isme, c'était le meilleur. Il y a eu des films surréalistes, il y a eu des tableaux surréalistes, des poèmes surréalistes, une revue surréaliste, c'est ça qui est intéressant : ce n'était pas un mouvement borné. Il y avait même des bistros où se réunissaient les surréalistes !* (OC II, 917)

De cette expérience, Prévert gardera une manière fort singulière de dynamiser les clichés et les automatismes langagiers, et aura constamment recours au rêve afin d'échapper aux contraintes du vraisemblable. Cependant, sa production est postérieure à sa sortie du groupe en 1929.

Pas facile d'étiqueter Prévert... D'autant plus qu'il y a chez lui une volonté délibérée de ne pas l'être. Une insoumission totale. Il ne s'allie pas à la distinction des genres littéraires et ne se revendique pas poète :

*Je ne vois pas du tout en quoi [...] ce M. Un Tel, je n'ai pas de nom à citer, serait plus poète que Marcel Proust qui écrivait en prose ou Dostoïevski, ou Haendel ou Charlie Chaplin.*⁵

Pour Prévert,

La poésie, c'est ce qu'on rêve, ce qu'on imagine, ce qu'on désire et ce qui arrive, souvent. La poésie est partout comme Dieu est nulle part. La poésie, c'est un des plus vrais, un des plus utiles surnoms de la vie. (OC II, 913)

Jacques Prévert est un autodidacte et ne s'inscrit donc pas dans l'héritage culturel élitiste caractéristique de la plupart des auteurs présents dans les histoires littéraires. Il a fait son apprentissage dans la rue, et avec le surréalisme. La célèbre librairie de la rue de l'Odéon, Adrienne Monnier, contribue beaucoup à sa formation littéraire. Elle lui fait entre autres découvrir *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, *Dubliners* de James Joyce, *Benito Cereno* de Herman Melville ou encore des revues comme *La Révolution surréaliste* qui a commencé à paraître dès 1924.

De ce fait, il crée une littérature qui n'est pas une littérature de lettrés destinée uniquement à des lettrés et invente un langage à partir de celui de la rue. Il se bat contre les automatismes langagiers et les lieux communs et a un usage critique du langage. Il attire par exemple notre attention sur l'arbitraire du signe.

*Il faut être bête comme l'homme l'est si souvent
pour dire des choses aussi bêtes
que bête comme ses pieds
gai comme un pinson.
Le pinson n'est pas gai
Il est seulement gai quand il est gai
Et triste quand il est triste ou ni gai ni triste
Est-ce qu'on sait ce qu'est un pinson
D'ailleurs il ne s'appelle pas réellement comme ça
C'est l'homme qui a appelé cet oiseau comme ça. (OC I, 55)*

5. Extrait d'une interview pour la télévision suisse donnée en 1961, citée dans la préface de l'édition de la Pléiade.

Prévert porte une attention toute particulière aux choses du quotidien et ses mots voyagent constamment de la parole à l'écrit, de l'écrit à la parole. Ils sont vivants. Il crée une poésie orale qui laisse la part belle à la spontanéité – et qui n'est pourtant pas le fruit d'une improvisation pure et simple mais bel et bien celui d'un intense travail – et rompt avec une poésie réservée aux seuls érudits. Prévert, qui écrit « pour faire plaisir à beaucoup, et pour en emmerder quelques-uns⁶ », révolutionne la poésie.

Devant le succès de *Paroles*, certains esprits bien pensants crient au scandale : « ce n'est pas de la poésie ! » mais d'autres ne s'y sont pas trompés et Georges Bataille, René Char, André Gide, Henri Michaux, Maurice Nadeau, Saint-John Perse ou encore Raymond Queneau saluent le talent de l'auteur et défendent son œuvre avec conviction. Henri Michaux encourage et décide Prévert à écrire :

*[...] les recherches littéraires ou anti-littéraires sont bien le cadet des soucis de cet homme. Souviens-toi aussi qu'après des mois d'effort, j'ai pu lui arracher ses textes et que c'est moi et non lui qui est avide de leur publication.*⁷

Saint-John Perse impose « Description d'un dîner de têtes à Paris-France » à *Commerce* :

*[...] un signe de présence de Prévert me ferait grand plaisir. J'ai aimé ses Paroles et je souris encore au petit coup d'État qu'il m'avait fallu effectuer à Commerce contre l'avis de mes trois Aînés, les Conseillers en titre.*⁸

Louis Aragon lui demande des poèmes pour *Commune*. Georges Bataille lui consacre un long article, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », dans *Critique* :

[...] la poésie de Jacques Prévert est précisément poésie pour être un démenté vivant – et une dérision – de ce qui fige l'esprit au seul nom de la poésie.

6. Interview, *op. cit.*

7. Lettre d'Henri Michaux adressée à Jean Paulhan (co-directeur de la revue *Mesures* et directeur de la NRF) en 1939, in *Henri Michaux, qui êtes-vous ?*, Brigitte Ouvry-Vial, La Manufacture, 1989, p. 148.

8. Lettre de Saint-John Perse adressée à Jean Paulhan le 22 juin 1949, in *Cahiers Saint-John Perse*, n° 10, *Correspondance Saint-John Perse/Jean Paulhan 1925-1966*, éd. par Joëlle Gardes-Tamine, Gallimard, 1992.

9. *Critique*, n° 3, août-septembre 1946.

René Char rompt avec la revue *Empédocle* car elle avait attaqué Prévert. André Breton apprécie tout particulièrement *La Crosse en l'air* et *Le Temps des noyaux* qu'il estime « on ne peut plus fidèle à l'esprit surréaliste¹⁰ ». Michel Leiris déclare que Jacques Prévert est, avec Robert Desnos, « le créateur » d'un « rameau original du surréalisme » apportant un « ton populaire » que « jamais personne n'avait su trouver¹¹ ». Raymond Queneau écrit dans *La Revue de Paris*¹² que Prévert est pour lui « un Maître ». Jacques Prévert a donc bénéficié d'un intérêt important de la part de l'intelligentsia de l'époque mais ce lien avec les auteurs insérés dans la littérature non populaire est rarement mentionné.

L'immense succès que rencontre l'œuvre de Prévert auprès d'un public parfois novice en la matière, apparut suspect à certains esprits bien-pensants. Si la poésie de Prévert provoque un tel engouement, c'est qu'elle est forcément facile, voire simpliste, et donc méprisable. De plus, l'auteur ne fait pas part de démarche réflexive sur son œuvre. Cette littérature est populaire et doit donc être proscrite, censurée, exclue du champ de la légitimité. Cette démocratisation littéraire n'est pas du goût de tout le monde et surtout pas de la classe privilégiée de l'institution littéraire. La poésie de Prévert est une poésie sociale et engagée qui devient en quelque sorte le symbole d'une lutte des classes culturelle.

La langue vulgaire tire la langue à la langue distinguée. J'ai appris à écrire à l'école communale. Le Français était ma seule langue vivante, la seule que j'emploie encore aujourd'hui. Elle n'est pas simple comme le croient ou le disent les grands compliqués, les grands accrédités. Eux, n'ont pas fini de définir l'infini, de dénombrer les nombres, de défigurer la vie. Défigurer, dédommager, définir, dévisager, détruire, désamorcer, démagifier, déconner. Le jeu des dés, le jeu des dés se poursuit savamment, se contredisant perpétuellement, se justifiant de même tout le temps. (OC II, 906-907)

Prévert a pu s'amuser avec ce discours de non-construction et de naturalité et n'est donc pas forcément étranger à la considération de certains, qui ont cependant le défaut de prendre ses propos au pied de la lettre. Mais il ne faut pas s'y tromper, l'écriture de Prévert est à la fois populaire

10. André Breton, *Entretiens 1913-1952*, « Le Point du Jour », Gallimard, 1952, p. 193.

11. *Europe*, numéro spécial Jacques Prévert, n° 748-749, août-septembre 1991, « Le voyou au pâle visage », entretien de Jean-Paul Corsetti avec Michel Leiris, p. 19.

12. *La Revue de Paris*, juin 1951, « Jacques Prévert, le bon génie » par Raymond Queneau.

et savante, accessible à tous et pourtant truffée de références culturelles susceptibles d'étonner les plus érudits.

L'édition sous la direction de Raymond Queneau de l'*Histoire des littératures* dans l'Encyclopédie de la Pléiade constitue un tournant significatif à la fin des années cinquante. Le tome I est consacré aux « littératures anciennes, orientales et orales », le second aux « littératures occidentales » et le troisième aux « littératures françaises, connexes et marginales ». Cette publication – au titre novateur, voire provocateur – crée un élargissement considérable par l'acceptation plus vaste du terme de littérature.

C'est grâce à des perspectives de ce genre que Prévert – « 30 ans. Écrit, dit-il, en mauvais français pour les mauvais français » précisait le glossaire de la revue *Bifur*¹³ lors de la publication de *Souvenirs de famille ou l'Ange gardeschourme* – et son œuvre se voit ouvrir les portes des histoires littéraires.

Mais force est de constater que la représentation proposée est presque systématiquement la suivante : seul le recueil *Paroles* est pris en compte, et encore sous un éclairage très directif. Il est le plus souvent classé sous le titre de « Poésie du quotidien ». On parle alors à son égard de langage proche, sensible, naturel et du caractère visuel de l'écriture (Prévert n'était-il pas non plus scénariste ? Le rapport est vite établi). Certes, l'histoire littéraire ouvre alors ses portes à Prévert mais en l'engouffrant dans une case restrictive – somme toute pratique pour ne pas se poser trop de questions – qui le tronque considérablement en le simplifiant par omission. Le caractère corrosif et anarchisant de son œuvre est gommé. Toutes les remises en cause sont évincées. L'extrême diversité de ses textes, de laquelle découlent toute sa richesse et toute sa complexité, est édulcorée et Prévert devient uniquement le vieux bonhomme sympathique, à casquette et mégot, gentil poète des enfants.

Où sont passés les textes virulents, notamment anticléricaux et antimilitaristes, et ceux qui attaquent les valeurs de la famille bourgeoise ou encore de la police ? Où est passé son engagement en faveur des opprimés de toute sorte ? Où est passée la force de tous ses textes ? Où est passé le caractère révolutionnaire de sa poésie ? Combien de fois, en 2000, année du centenaire de sa naissance, n'ai-je entendu, lors des excellentes et trop rares représentations de *La Crosse en l'air* par Michel Boy ou Guillaume Destrem, des spectateurs enthousiastes se demander où ils pouvaient se procurer ce texte ? Mais ce texte est dans *Paroles* !

13. *Bifur*, n° 7, 10 décembre 1930.

Où sont passés tous les autres recueils poétiques de l'auteur ? Le caractère hétéroclite de ses ouvrages ? Son travail sur le langage ? Les libertés conquises ? Le fait qu'il ait étendu la notion de poésie au-delà des frontières du genre ?

Où est passé le théâtre révolutionnaire de Prévert écrit avec et pour le groupe Octobre ?

Cette renaissance s'accompagne d'une mise à l'écart. Prévert se trouve relégué à part. L'image proposée est policée et restrictive. Elle semble n'être considérée que dans le but de mettre en valeur une littérature plus prestigieuse. Elle devient le faire valoir d'une « vraie littérature ». Prévert, qui s'est battu contre tout hermétisme et ésotérisme, se retrouve par un processus de minimisation cantonné à une littérature mineure.

On peut parler de véritable décalage entre la vision de Jacques Prévert diffusée par les histoires littéraires et la réalité de son œuvre. L'image, par trop restrictive, n'est donc pas fiable. Prévert demeure méconnu et tout un travail de réajustement et de réhabilitation reste à faire. Il est à revisiter mais aussi à découvrir dans la mesure où une partie de son travail reste de ce fait inédit.

Ce processus de « ghettoïsation » montre bien que Prévert est l'exemple type d'un dysfonctionnement d'une histoire littéraire qui ne reste pas moins créatrice de classement.

Cette amputation n'est que trop dommageable. L'histoire littéraire doit faire porter son investigation sur ce point et ne doit donc pas instituer de frontières entre un domaine littéraire noble et un domaine populaire.

UNIVERSITÉ DE MARNE-LA-VALLÉE

INDEX

- ABASTADO C., 101
ADAMOV A., 218
ADORNO T. W., 222-224
AGAR E., 312
ALEXANDRIAN S., 281, 283-286,
311
ALQUIÉ F., 107, 221, 230
ALTER J. V., 123
AMAR G., 255
AMOSSY R., 169, 173, 174
ANAGNOSTAKI N., 242
ANDREU P., 28, 33
APOLLINAIRE G., 14, 27, 38, 70,
133, 136, 200, 239, 255
ARAGON L., 21, 23-28, 30-34, 51,
55, 64, 65, 91, 98, 100, 112,
135, 137, 169, 186, 209, 222-
224, 277, 282-284, 289-296,
304, 313, 324, 326
ARLAND M., 14
ARNIM A. D', 38
ARP J., 9, 186
ARRABAL F., 220
ARROUYE J., 303
ARTAUD A., 28, 90, 91, 146, 218
ASERINSKY 270
ASTRE G.-A., 79
AUBRY 323
AUDIAT P., 323
AUDIBERTI J., 210, 212, 215, 216,
219, 220
AUDOIN P., 102, 103, 105-107
AUROUET C., 323
AXELOS K., 230
AZÉNOR H., 310, 316, 317
BACHAT C., 187, 194
BACHELARD G., 194, 224-227,
230, 231
BARBÉ J.-C., 107
BARNET M.-C., 313
BARNEY N., 310
BARON J., 276, 281
BARRÈS M., 26, 27, 30
BARTHES R., 185
BATAILLE G., 11, 44, 73-85, 157,
299, 315, 316, 324, 326, 341
BATY G., 22
BAUDE J.-M., 10
BAUDELAIRE C., 38, 230, 235
BAUDIN H., 323
BAUMELLE A. DE LA, 182
BEAUJOUR M., 316
BECKETT S., 219
BÉDAT C., 182
BÉDOUIN J.-L., 97, 101, 103,
104, 105, 112
BÉGUIN A., 133
BÉHAR H., 35, 50, 52, 87, 98, 99,
102, 209, 224, 225, 259, 282,
283
BELLMER H., 151, 152, 157-161,
179-182, 186-192, 289, 299,
300, 301, 304
BENAYOUN R., 102
BENJAMIN W., 33, 222, 223
BENNINGTON G., 171
BENOÎT J., 103
BÉRARD C., 37
BERGER H., 269
BERNIER P., 26
BERNSTEIN M., 113, 120
BERSANI J., 97, 107
BERTELÉ R., 323

BEYEN, R., 198, 200, 201
 BINET C., 154
 BLANCHOT M., 73, 82, 83, 108,
 230
 BLOCH E., 230
 BLOY L., 38
 BLUHER H., 63
 BOGAERT, E., 16, 18, 203
 BONA, 313
 BONALD L. DE, 28
 BONIN L., 321
 BONNET M., 26, 118, 189, 225,
 227, 276, 285, 286
 BONVIN E., 279
 BOUCHARD J., 244
 BOUCHARENC M., 35
 BOUÉ CL, 316
 BOUÉ G., 309
 BOUÉ M., 306
 BOUÉ V., 305-307, 310
 BOULGAKOV M., 235
 BOUNOURE V., 99-106
 BOURGET P., 28
 BOURSEILLER C., 113, 117, 120
 BOUSQUET J., 159, 160, 179-195,
 301, 341
 BRAID, 279
 BRAQUE G., 22, 189, 237
 BREA J., 313
 BRECHT B., 19
 BRETON A., 9, 10, 21, 23-31, 35,
 36, 38-40, 42-47, 49-59, 61-74,
 77, 78, 88, 89, 92, 94, 95, 97-
 100, 103, 105-108, 111-114,
 116, 118-126, 129, 132-141,
 143, 144, 147, 149, 165-167,
 177, 181-184, 187, 189, 192,
 197, 205, 209, 212, 216, 217,
 225, 227-230, 245-247, 249-
 256, 274, 275, 276, 278, 280-
 286, 289-291, 295-299, 304,
 308, 309, 311, 313, 314, 324,
 326, 341
 BRETON S., 276
 BRIDEL Y., 170
 BROOK L., 89
 BUCI-GLUCKSMANN, C., 230
 BUISSON F., 157, 158
 BUÑUEL L., 296
 BURROUGHS W. S., 143, 144,
 146-149
 BUTLER S., 39
 BUTOR M., 11, 123-129, 209, 341
 CABY R., 101
 CAGLIOSTRO, 286
 CAHUN C., 102, 306
 CAILLOIS R., 224, 225, 231, 245
 CALAS N., 224
 CAMUS A., 214, 217
 CARASSOU M., 102
 CARDONE-ARLYCK E., 173
 CARRINGTON L., 145, 306
 CARROLL L., 211
 CASSOU J., 179, 180, 183
 CASTEX P.-G., 323
 CAVAFY C., 234
 CAVALLERO C., 271
 CÉLINE L.-F., 29
 CENDRARS B., 18, 282
 CHADOURNE P., 24
 CHADWICK W., 311
 CHAGALL M., 323
 CHANTRELL L., 312
 CHAPLIN VOIR CHARLOT
 CHAR R., 51, 52, 326
 CHAREYRE J., 323
 CHARLOT, 62, 64-66
 CHARTOULARI M., 233, 241
 CHAZAL M. DE, 97

CHÉNIEUX-GENDRON J., 102,
 103, 229, 308
 CHEVALIER 323
 CHEVRIER A., 160
 CICOGNA P., 271
 CIXOUS H., 310
 CLANCIER G.-E., 141
 CLAUDEL P., 27, 31, 132, 139
 CLAUSEWITZ K., 115
 CLÉBERT J.-P., 98
 CLÉMENT P., 24
 COLVILLE G., 305, 312, 313, 318
 COMPÈRE D., 323
 CONRAD J., 13
 COPI, 211
 CORNELIUS P., 323
 CORSETTI J.-P., 327
 COTTENET-HAGE M., 305
 COUTURIER (PÈRE), 36
 CRATYLE 267
 CRAVAN A., 117, 120
 CREVEL R., 9, 25, 37, 41, 44, 51,
 224, 275-277, 280-283, 285,
 286
 CROUZET, 323
 CUVILLIER A., 127
 CYRANO DE BERGERAC S. DE,
 230
 D'ANNUNZIO G., 27
 DAENENS A., 198
 DALÍ G., 282
 DALI S., 37, 38, 145
 DALLAS G., 244
 DAMBRE M., 30
 DAUDET L., 321
 DE CHIRICO G., 38, 149, 237,
 290, 291, 297
 DE COSTER, C., 198
 DEBORD G., 111-122, 341
 DEHARME L., 306, 313
 DELAPORTE T., 38
 DELLUC L., 88
 DELTEIL J., 38
 DEMASY P., 22
 DEMENT W. C., 270
 DENIKINE A., 15
 DERRIDA J., 171, 260, 261, 266
 DERVAL B., 92
 DESANTI D., 281, 282
 DESCHANEL J.-P., 323
 DESNOS R., 28, 104, 275-278,
 280-286, 313, 324, 326
 DESOUBEAUX H., 124
 DEVÉSA J.-M., 35
 DEVISE M.-G., 314
 DORÉ G., 314
 DOROJDINE, 17, 20
 DORROS, 237
 DOSTOÏEVSKI F., 27, 167, 230,
 235, 325
 DOUMIC-BOUÉ S., 306
 DRIEU LA ROCHELLE P., 11, 23-
 34, 341
 DRIJKONINGEN F., 132
 DUBUFFET J., 180, 186, 188, 191,
 194
 DUBUS P., 182, 188, 189
 DUCHAMP M., 124, 146, 148,
 183, 276, 281, 282
 DUCHAMP-VILLON R., 185
 DUHAMEL G., 40
 DUITTS C., 61
 DULAC G., 88
 DUMAS M.-C., 28, 284
 DUPIN O., 323
 DUPREY J.-P., 97, 104
 DUPRIEZ B., 67
 DUPUIS J.-F., 98, 114, 115
 DUQUENNE P., 156
 DURAND G., 185

DUROZOI G., 98, 101-103
 DUVIARD 307
 EEKHOUD G., 198
 EIGELDINGER M., 135
 EISENSTEIN S., 89
 ELLEOUËT A., 107
 ÉLUARD N., 312
 ÉLUARD P., 24, 28, 71, 98, 100,
 134, 135, 137-139, 144, 158,
 183, 184, 186, 246, 276, 277,
 282, 306, 308, 313
 ELYTIS O., 234, 235-237
 EMBIRIKOS A., 234, 237, 240
 EMMANUEL P., 135
 ENGONOPOULOS 234, 235, 237,
 239, 240
 EPSTEIN J., 88
 ÉRIBON D., 228
 ERNST M., 38, 148, 180, 182,
 185-188, 190, 228-231, 274,
 303, 304, 307, 308, 311, 314,
 323
 ERNST M.-B., 312
 ESSLIN M., 210
 ETHUIN A., 107
 EVERLING G., 283
 FAGET H., 307, 310
 FAGIOLO DELL'ARCO M., 290
 FALGUIÈRE P., 183
 FAUCHEREAU S., 38
 FAUTRIER J., 186, 188, 189, 191,
 194
 FINI L., 306
 FLOURNOY T., 286
 FOLLAIN J., 135
 FONG M., 101
 FOSTIERIS A., 236, 240
 FOUCAULT M., 40, 221
 FOURIER C., 119, 136, 249-253
 FRANCE A., 26, 324
 FRANCILLON R., 133
 FRANCIS J., 201
 FRANÇOIS A., 323
 FRANK N., 15
 FRÉCHURET M., 185, 191
 FRÉDÉRIQUE A., 102
 FRÉNAUD A., 219
 FREUD S., 54, 62-64, 121, 153,
 162, 221, 274, 283, 285, 299,
 309, 317
 FULCANELLI, 124
 GABIN J., 13
 GAFFÉ R., 69
 GALLIMARD G., 31
 GANCE A., 87-95, 341
 GASIGLIA-LASTER D., 319
 GASQUY-RESCH, Y., 220
 GATEAU J.-C., 276
 GAUTIER, T., 193, 292
 GHELDERODE, M. DE, 197-207,
 220, 341
 GIACOMETTI A., 56
 GIDE A., 25, 46, 326
 GIONO J., 301
 GIORNO J., 143, 148
 GIOVANNA 107, 313
 GIRAUDOUX J., 274
 GLEIZE A., 186
 GODEL V., 133, 134
 GOETHE J. W., 169, 193, 199
 GOGOL N., 235
 GOLDFAYN G., 112, 113, 117
 GOURAUD GAL., 184
 GRACQ J., 11, 161, 165-177, 256,
 341
 GRANGE A., 42, 166, 167, 170,
 175
 GREEN J., 11, 35-47, 341
 GRODENT M., 244
 GROVER F., 25, 28, 33

GUILLEVIC E., 139
 GYSIN B., 16, 143-150, 341
 HAENDEL G.F., 58, 325
 HAFTMANN, W., 189
 HALÉVY D., 24
 HANTAÏ S., 112
 HARDELLET A., 102
 HATZIVASSILIOU V., 244
 HAUSSMAN R., 297
 HEGEL G. W. F., 119, 120, 181, 221
 HEIDEGGER M., 127, 259, 260, 264
 HEIDSIECK B., 149
 HELLYN P., 197
 HENRIQUEZ E., 323
 HENRY R., 151, 155
 HÉRACLITE 259, 261, 267
 HOFFMANN E.T.A., 289, 298
 HÖLDERLIN F., 138, 254
 HOLLIER D., 323
 HOPKINS G. M., 36
 HOUEBINE J.-L., 75
 HUGO, V., 230, 275, 286, 305, 306
 HUSSERL E., 260
 HUSTON N., 301
 IGLÉSIS R., 199
 IONESCO E., 211, 212, 216, 218, 219
 JACCOTTET P., 10, 131-141
 JACOB M., 133, 228
 JANOVER L., 102
 JANS A., 197
 JARRY A., 38, 91, 199, 200
 JEAN M., 97, 149, 323
 JENNY L., 70
 JÉRAMEC C., 24
 JORN A., 121
 JOUBERT A., 11
 JOUFFROY A., 102, 148
 JOUVET M., 270
 JOYCE J., 38, 39, 97, 98, 104, 124, 126, 156, 313, 325
 JUIN H., 179
 JULLIAN M., 41
 JURJ J., 30
 KAFKA F., 42, 217, 235
 KAHLO F., 311, 313
 KAKNAVATOS H., 236
 KALAMARAS V., 233
 KALES 270
 KANTERS R., 219
 KAPLAN N., 87-95, 341
 KARANDONIS A., 234, 235
 KARYOTAKIS 234
 KATSIMBALIS G., 235
 KIPLING G., 27
 KISLING M., 186
 KLEE P., 191, 192
 KLEITMAN 270
 KLINIUS N., 16
 KOKOSCHKA O., 299
 KOLTCHAK A.-V., 15
 KRISTEVA J., 169, 171, 175, 183, 310
 KRÜL J., 14
 KUAPIL 186
 LACAN J., 152, 162, 169, 230, 305
 LAFORGUE J., 235
 LAGARDE A., 323
 LALAS T., 235
 LAMARAIN Y., 182
 LAMARCHE-VADEL B., 149
 LANNES S., 45
 LANSON G., 320
 LANVIN J., 18
 LASTER A., 319
 LAURENCIN M., 37

LAUTRÉAMONT, 27, 38, 42, 50,
 62, 64, 65, 70, 93, 112, 325
 LAVAL P., 322
 LE BOUVIER E., 37
 LE BRUN A., 102, 107, 117
 LE CLÉZIO J.M., 214
 LE ROUGE G., 18
 LE SIDANER J.-M., 134
 LEBEL R., 102
 LEBOVICI G., 114, 116, 117
 LECARME J., 29, 33, 34
 LEFEBVRE R., 24, 28
 LEGRAND G., 98, 99, 102-109,
 111-113, 135
 LEIRIS M., 44, 137, 324, 326, 327
 LEMAIRE G.-G., 143, 146, 147
 LÉNINE V.-I., 15, 46, 112
 LEROY E., 127
 LEULLIOT B., 30
 LÉVI-STRAUSS C., 227-229, 230,
 231
 LÉVY D., 276
 LIGNADIS T., 242
 LIMBOUR G., 14, 100, 276, 281
 LOHMAR H., 187
 LONDON J., 27, 307, 308
 LOW M., 313
 LUPASCO S., 230
 LYCOPHRON, 159
 LYOTARD J.-F., 264
 MABIN R., 287
 MAC ORLAN P., 11, 13-15, 19,
 21, 22, 341
 MACHIAVEL, 119
 MAGRITTE R., 38, 114, 181, 182,
 184, 186, 193-195
 MAHLER A., 299
 MAISTRE J. DE, 28
 MAKWARD C., 305
 MALET L., 230
 MALEVITCH K., 145
 MALKINE G., 182
 MALRAUX A., 179
 MAN RAY, 90, 188, 278, 282-284,
 307
 MANDELSTAM O., 135
 MANDIARGUES A. P. DE, 155,
 289, 291, 301, 304
 MANSOUR J., 97, 98, 103, 104,
 313
 MARCOUSSIS L., 186
 MARIËN M., 113
 MARITAIN J., 42
 MARTOS J.-F., 114, 115
 MARX K., 119, 221, 252, 253
 MASCOLO D., 114
 MASSON A., 93, 182, 187, 274,
 279, 282
 MAURIAC F., 38
 MAUSS M., 76
 MAYO, 323
 MELVILLE H., 325
 MENSION J.-M., 120
 MESCHONNIC H., 136, 137
 MÉTRAUX A., 76
 MICHAUD L., 323
 MICHAUX, H., 11, 61-69, 71, 72,
 138, 139, 151, 188, 194, 235,
 284, 326, 341
 MILLER L., 305, 312
 MILLY J., 323
 MIRÓ J., 38, 323
 MITRANI N., 159
 MONNEROT J.M., 224
 MONNIER A., 325
 MOOS H., 299
 MOREAU G., 311
 MOREL-SAUPHAR C., 148
 MORHANGE P., 38, 46
 MORISE M., 275, 282

MURAT M., 167, 168, 173
MURNAU F., 314
MUSIL R., 139
MUSSET A. DE, 63
MUSSOLINI B., 322
MYERS F. W. H., 43
NADEAU M., 11, 61, 222, 247,
326
NATALE V., 271
NAVARRI R., 189
NELLI R., 180, 194
NERVAL G. DE, 20, 159, 161,
186, 199
NEWMAN B., 145
NIARCHOS T., 236, 240
NICOLE, 107
NIETZSCHE F., 30, 84, 247, 253,
259, 260, 262, 265
NOAILLES, 37
NODIER C., 126
NORA E., 311
NOUGÉ P., 113, 206
NOVALIS F., 38, 253
NOZIÈRES V., 46
OBALDIA R. DE, 210, 211, 214,
215, 217, 218
OCCHIONERO M., 271
OELZE R., 187
OLLIER B., 311
ORTEL P., 185
PAALEN A., 312
PAALEN W., 311-313
PAGEAUX D.-H., 323
PAIRE A., 181
PAIVA VIANA A., 323
PANSAERS C., 198, 200
PAPADITSAS D., 234
PAPART M., 323
PARKER C., 113
PAULHAN J., 14, 186, 189, 190,
193, 326
PEGRUM M., 259
PENROSE A., 306, 307
PENROSE R., 306, 307, 309-311,
316
PENROSE T., 317
PENROSE V., 305-318
PÉREC G., 159
PÉRET B., 102, 104, 105, 114,
210, 275, 276, 280, 283, 285,
286
PERSAKI, G., 238
PIATIER J., 123
PICABIA F., 100, 267, 281, 283
PICASSO P., 14, 211, 216, 237,
303, 312, 313, 323
PICHETTE H., 210, 212, 217, 220
PIE XI, 322
PIERRE J., 11, 13-15, 19, 21-34,
38, 97-100, 102-108, 112, 117,
132, 135, 319, 341
PIVOT B., 100
PLASSARD D., 290
PLATON, 260
PLISNIER C., 198
PLON M., 305
POE E.A., 247
POLIZZOTTI M., 97, 101
PONGE F., 213
POUPET G., 37
POZNER A., 324
PRASSINOS G., 313
PRÉVERT J., 100, 319-329, 342
PROUST M., 25, 63, 219, 223, 325
QUENEAU R., 14, 214, 324, 326,
327
RABAIN J.-F., 152
RABELAIS F., 159
RACINE J., 193

RAHON A., 312, 313
 RAYMOND M., 133
 RECHTSCHAFFEN, 270
 RENFER W., 133
 RETZ CAL DE, 115, 119
 REVERDY P., 104
 RIBEMONT-DESSAIGNES G., 100,
 281, 282, 323, 324
 RICE-SAYRE L., 259
 RICHIER G., 303
 RICŒUR P., 172, 173, 228
 RIESE-HUBERT R., 308, 314
 RIGAUT J., 23, 24, 25
 RIGOLOT F., 323
 RILKE R. M., 45, 135, 136, 235
 RIMBAUD A., 27, 50, 93, 111,
 137, 227, 235, 240, 255, 305
 RIVERA D., 313
 RIVIÈRE J., 14, 64, 68
 ROBICHEZ J., 100
 ROGI ANDRÉ, 311, 312
 ROSEMONT F. ET P., 114
 ROSSETTI D.G., 237
 ROUD G., 132, 133, 136
 ROUDINESCO E., 305
 ROUSSEAU J.-J., 63
 ROUSSET J., 188
 SABON P., 42
 SACHTOURIS G., 233
 SACHTOURIS, M., 233-244, 341
 SADE D.A.F., 75, 188
 SADOUL G., 184, 324
 SAGE K., 313
 SAILLET M., 55
 SAINT-JOHN PERSE, 11, 49, 50,
 51, 54-59, 326
 SALEM G., 279
 SANOUILLET M., 26
 SARTRE J.-P., 123, 125, 127-129,
 209, 341
 SAUSSURE F. DE, 162, 286
 SCHEFER O., 253
 SCHLEGEL F., 253
 SCHOLEM G., 222, 223
 SCHREBER D. P., 156
 SCHUSTER J., 97-107, 111, 112,
 114, 117
 SCUTENAIRE L., 113
 SEBBAG G., 92
 SÉFÉRIS G., 235
 SELLA O., 236
 SELS P., 156
 SERREAU G., 210
 SHAKESPEARE W., 199
 SILBERMANN J.-C., 107
 SIOUFI C., 323
 SMITH H., 286
 SOCRATE, 243, 260, 264
 SOLOMOS, 234
 SOMMERVILLE I., 147
 SOUPAULT P., 21, 23-25, 28, 31,
 38, 91, 93, 100, 274, 282, 313
 SPITZER L., 138
 STEIN G., 35
 STEVENSON R.-L., 13
 STRARAM P., 120
 STYRSKY J., 104
 SURER P., 323
 TADIÉ J.-Y., 45
 TAINE H., 28
 TANGUY Y., 38, 182, 186
 TAPIÈS A., 317
 TARDIEU, J., 213, 218
 TARWATER, 149
 TAUSK V., 156
 TAXIDIS M., 234
 TCHEKHOV A., 235
 TCHELITCHEV P., 45
 TEULON-NOUAILLES B., 127
 THÉMÉLIS G., 238, 241

THÉRÈSE D'AVILA, 45
 THIRION A., 32
 THOMAS, D., 126, 235, 239
 TNIFASS, A., 197
 TOYEN G., 104, 112
 TRAKL G., 235, 249
 TRAN VAN KHAI M., 68
 TROUBETZKOY W., 290
 TROUILLE C., 148
 TZARA T., 100, 224-226, 259-268
 VACHÉ J., 57, 92
 VAKALO E., 234
 VALAORITIS N., 234, 236, 239
 VALENÇAY R., 151, 155, 300
 VALÉRY P., 15, 25
 VALORBE F., 107
 VAN HIRTUM M., 102, 313
 VANEIGEM R., 114, 115, 116,
 117
 VANNINI P., 36
 VARO R., 306
 VAUTEL C., 321
 VENTURA M., 98, 103, 104, 106,
 107
 VERNOIS, P., 210
 VIAN B., 211, 212
 VIDAL J.-P., 132, 291
 VILLERS A., 323
 VILLON F., 235
 VIRMAUX A. ET O., 88
 VITRAC R., 14, 51, 99, 214, 282,
 283
 VITTI M., 236, 244
 WALDBERG P., 163
 WEIL S., 190, 192, 217
 WEINGARTEN R., 210, 211, 213,
 214, 215, 216, 219
 WHARHOL A., 143
 WHITE K., 11, 245-247, 249-255,
 341
 WHITMAN W., 27
 WOLMAN G., 111-113, 121
 WOLS A., 188, 194
 WORDSWORTH W., 42
 WRANGEL P., 15
 YLLA, 323
 ZARADER M., 259
 ZIMBACCA M., 103, 104, 105
 ZIOGA E., 236
 ZITO A., 271
 ZÜRN U., 151, 152, 155, 157-
 160, 341

TABLE

Dedans-dehors	7
Henri BÉHAR : Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée	9
Philippe CLAUDEL : Lire <i>La Cavalière Elsa</i> , de Pierre Mac Orlan	13
Guillaume BRIDET : Drieu La Rochelle du dadaïsme au fascisme	23
Anne-Cécile POTTIER-THOBY : Julien Green, compagnon de doute du surréalisme ?	35
Mireille SACOTTE : To meet or not to meet	49
Anne-Christine ROYÈRE : Le sujet poétique chez Henri Michaux et André Breton : ouverture éclair	61
Sylvain SANTI : Georges Bataille et la poésie du « grand surréalisme »	73
Marine ANTLE : Dedans-dehors : le cas de Nelly Kaplan et Abel Gance	87
Jean-Claude BLACHÈRE : Des épigones	97
Hervé GIRARDIN : Guy-Ernest Debord <i>vs</i> Dédé-les-amourettes	111
Henri DESOUBEAUX : Portrait de l'artiste en jeune singe ou Butor et l'autobiographie : entre Sartre et Breton	123
Jeanne-Marie BAUDE : Philippe Jacottet, le surréalisme et la question des limites	131
Jean-Paul GAVARD-PERRET : Brion Gysin ou le peintre raté	143
Jean-Claude MARCEAU : Unica Zürn et les anagrammes du corps	151
Olivier PENOT-LACASSAGNE : Julien Gracq, l'impossible féminin	165
Nicolas SURLAPIERRE : « L'œil est une rotule » ; les écrits sur l'art de Joë Bousquet	179
Estrella DE LA TORRE : À la recherche des traces surréalistes de Michel de Ghelderode	197
Eliane TONNET-LACROIX : aux confins du merveilleux et de l'absurde : un théâtre « surréaliste » après 1945 ?	209
Angelos Trinytaphylou : L'expérience du dehors : les frontières extérieures du surréalisme	221
Ionna Paspaspyridou : Milos Sachtouris en marge du surréalisme	233
Laurent MARGANTIN : Kenneth White et André Breton. ; de l'utopie surréaliste à l'atopie géopoétique	245

Variété	257
Marie-Hélène LUEBBERS : Les « Sept Manifestes dada », une célébration	259
Dominique MABIN : Les sommeils surréalistes. Un point de vue neurophysiologique	269
Jean ARROUYE : Entre émerveillement et épouvante, le mannequin	289
Georgiana M. M. COLVILLE : Valentine Penrose et ses doubles	305
Carole AUROUET : Une histoire littéraire déformante ? Le cas Prévert	319
Index	331
Table	341