

Nouveau Monde, autres mondes Surréalisme et Amériques

textes réunis par Daniel Lefort, Pierre Rivas
et Jacqueline Chénieux-Gendron
avec un dessin original de Fernando de Szyszlo

Mettre en regard surréalisme et modernités avec leurs propres aspirations à l'utopie originaire, ou encore projective — dont le Nouveau Monde a constitué un espace privilégié —, tel est le projet de cet ouvrage, qui fait dialoguer chercheurs européens et spécialistes latino-américains.

Questionnement *esthétique*, qui interroge l'idée d'autre monde comme fondatrice des modernités poétique et plastique; questionnement *théorique*, considérant le Nouveau Monde comme utopie d'avant la découverte même de l'Amérique et comme rêve européen de la régénération du Monde; questionnement *thématique*, puisque l'Amérique a constitué une «matière poétique» dont les facettes se sont nommées, entre autres appellations plus ou moins contrôlées: primitivisme, tellurisme, indigénisme, réalisme magique, etc. Ainsi se trouvent réévaluées telle œuvre marginalisée, telle poétique paradoxale, voire plusieurs figures de référence.

La collection critique Pleine Marge

s'attache à évaluer les bords, les seuils par où les modernités et les diverses «avant-gardes» se distinguent du mouvement surréaliste, les unes et les autres ne se présentant pas en droit fil. Ces interrogations sont à l'heure actuelle largement évacuées par la critique, qui tend abusivement à isoler le surréalisme dans un cercle dévalorisant ou, à l'inverse, enchanté.

Cette intention, historique, croise la nécessité, théorique, d'interroger le surréalisme par des codes qui ne soient pas les siens propres, mais sous des angles méthodologiques divers: anthropologique, psychanalytique, non moins qu'esthétique et poéticien. En faisant se croiser ces angles d'approche, dans un propos critique, on cherche à susciter ici un lieu de pensée.



9 782904 388378

ISBN 2-904388-37-0 140 F

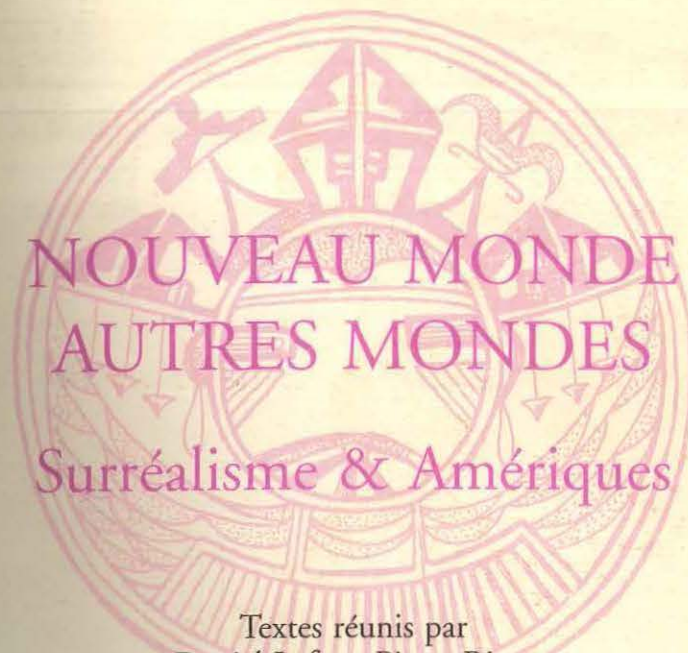
Nouveau Monde, autres mondes

D. Lefort, P. Rivas et J. Chénieux-Gendron

Lachenal & Ritter

BLOCK

n.



Textes réunis par
Daniel Lefort, Pierre Rivas
et Jacqueline Chénieux-Gendron

Collection Pleine Marge, n° 5

LACHENAL & RITTER

1995

Illustration de couverture: Tête de vierge du maïs,
d'après Don C. Talayesva, *Soleil Hopi*, Plon, 1959.

Dans la même collection:

Jeu surréaliste et humour noir,

Actes du colloque organisé par Jacqueline Chénieux-Gendron
et Marie-Claire Dumas à Cerisy-la-Salle, 1993, 332 pages,
illustré.

Lire le regard: André Breton et la peinture,

Textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, 1993, 279
pages, illustré.

Violence, théorie, surréalisme,

Textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron et
Timothy Mathews, 1994, 220 pages, illustré.

Georges Limbour: le songe autobiographique

par Martine Colin-Picon, essai suivi d'une bibliographie de
Georges Limbour, et de lettres inédites échangées avec Jean
Dubuffet, préface d'Hubert Damisch, 1994, 228 pages, une
illustration en couleurs.

Ce volume est distribué en exclusivité par
HARMONIA MUNDI — 13200 Arles;
pour la Belgique, distribution PEETERS — 3000 Louvain

824

NOU

Block

BLOCK

n

NOUVEAU MONDE AUTRES MONDES Surréalisme & Amériques

textes réunis par
Daniel Lefort, Pierre Rivas
et Jacqueline Chénieux-Gendron

avec un dessin original
de Fernando de Szyszlo

Lachenal & Ritter

1995

LES MONDES
ANCIENS

Ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre

© Association des Amis de Pleine Marge



SOMMAIRE

Présentation

Témoignage

- | | | |
|---------------------|---|----|
| Fernando de Szyszlo | <i>La bouche d'ombre
et le noir arc-en-ciel</i> | 17 |
|---------------------|---|----|

Autres mondes et Nouveau Monde

- | | | |
|-----------------------------|--|----|
| Fernando Ainsa | <i>La marche sans fin des
utopies en Amérique latine</i> | 27 |
| Jacqueline Chénieux-Gendron | <i>L'Autre monde, l'envers du
monde et de la langue dans
le surréalisme d'expression
française</i> | 39 |
| Raúl Antelo | <i>Le double monde: une
poétique du savoir</i> | 61 |
| Lisa Block de Behar | <i>Le seuil d'autres mondes:
l'ultraréalisme de Borges et
Bioy Casares en regard de
Walter Benjamin et Louis
Auguste Blanqui</i> | 75 |

En amont, des intercesseurs

- | | | |
|-----------------------------|--|-----|
| Pierre Rivas | <i>Vicente Huidobro entre deux
surréalismes</i> | 95 |
| Juan Manuel Díaz de Guereñu | <i>Surréalisme versus Nouveau
Monde: la réalité poétique
selon Juan Larrea</i> | 103 |

Au recto

Fernando de Szyszlo

Dessin à la plume et lavis, encre de Chine

22×16,5 cm.

*Nouveau Monde/Ancien Monde: une mise en regard**Rives européennes*

Daniel Lefort	<i>Espace américain et matière d'Europe chez Jules Supervielle</i>	119
Patrick Née	<i>«Ah! quel malheur que Christophe Colomb ait découvert l'Amérique!» (Henri Michaux, Ecuador)</i>	129
Carlo Pasi	<i>Dans le cercle de la cruauté: Les Tarahumaras d'Antonin Artaud</i>	147
André Coyné	<i>Le surréalisme et le Mexique, deux rencontres: Antonin Artaud, Benjamin Péret</i>	161

Rives américaines

Saúl Yurkievich	<i>L'Extrême témoignage de l'être</i>	181
Luciana Stegagno Picchio	<i>Deux visages du surréalisme au Brésil, de Murilo Mendes à Jorge de Lima</i>	189
Raoul Silva-Caceres	<i>Le fantastique chez Julio Cortazar et l'expérience surréaliste des Grands Transparents</i>	205
Hugo J. Verani	<i>«Papillon d'obsidienne»: une poétique surréaliste d'Octavio Paz</i>	217

Ressourcements

Ronnie Scharfman	<i>Martinique charmée de serpents: de grands poètes noirs. La rencontre d'André Breton et d'Aimé Césaire sous le signe des Tropiques</i>	231
José Pierre	<i>L'Amérique indienne et le surréalisme</i>	241

AVANT-PROPOS

«...La terre promise et tenue»

André Breton, *Ode à Charles Fourier*

Ce volume, l'un des rares à faire dialoguer des spécialistes du surréalisme français et des avant-gardes latino-américaines,¹ est né d'un colloque international suscité en décembre 1993 par l'équipe de recherche du C.N.R.S. «Champs des activités surréalistes» et a été soutenu par le C.N.R.S., le Ministère des Affaires Étrangères — Sous-direction du Livre et de l'Écrit — et le Ministère de la Culture.

Les questions posées à nos invités relevaient de plusieurs ordres: *esthétique*, en interrogeant l'idée d'autre monde comme fondatrice des modernités poétique et plastique — quête de la doublure du monde, de son intime, de son envers, de ses revers ou de son au-delà; *théorique*, par la prise en considération du Nouveau Monde comme utopie d'avant la découverte même de l'Amérique, et comme rêve européen de la régénération du Monde; *thématique*, puisque l'Amérique a constitué, au lointain d'une perspective ouverte aussi bien à l'imaginaire du surréalisme français et de ses entours qu'à celui de la modernité latino-américaine, une «matière

1. Sans prétendre à l'exhaustivité, on signalera ici le colloque de Montréal sur «Le surréalisme périphérique» (1982), celui de Lima sur les «Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique latine» (1990) et les interventions faites dans le cadre de l'exposition «Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo», organisée d'abord à Santa Cruz de Ténériffe (1991), puis à Madrid (1992), et publiées dans son catalogue.

poétique» dont les facettes se sont nommées, entre autres appellations plus ou moins contrôlées: primitivisme, tellurisme, indigénisme, réalisme magique, etc.

En guise d'ouverture, le témoignage du grand peintre péruvien Fernando de Szyszlo jette un premier pont entre la «bouche d'ombre» du poète de l'Europe moderne et le «noir arc-en-ciel» du poète quechua chantant la mort de l'Inca Atahualpa; le second entre la poésie écrite et la peinture. Sans avoir jamais cessé de réserver à l'expression plastique l'exclusivité de sa création, Szyszlo a été toute sa vie un lecteur assidu des écrivains, et singulièrement des poètes. C'est pourquoi il nous livre ici une belle méditation sur la genèse de l'art et de l'artiste en Amérique latine en désignant ce *point aveugle* d'où jaillissent les formes et la *double rupture* qui permet à l'artiste latino-américain contemporain de s'affranchir de deux traditions occidentales, la bâtarde et l'authentique, pour rencontrer son identité et sa modernité propres. Ainsi s'ouvre la pensée d'autres mondes et se découvre le rôle moteur de l'Utopie où le Nouveau Monde fait figure de pierre de touche.

Plusieurs réflexions se sont focalisées sur la problématisation de l'*altérité*, celle des autres mondes — des mondes *autres* — en général et du Nouveau Monde en particulier. Fernando Ainsa ouvre cette section en dessinant le mouvement même de l'utopie en marche au Brésil à partir de cet événement singulier — considéré comme fondateur — que fut «l'orgie intellectuelle» de «la semaine de Sao Paulo» en 1922, et en prenant pour guide l'essai d'Oswald de Andrade *A marcha das utopias* de 1953. L'identification de l'avant-garde et de l'utopie, du Nouveau Monde et de «l'espace du désir» — «autre monde possible dont se nourrissent le rêve et l'imaginaire en Amérique» — chez Oswald de Andrade permet à Fernando Ainsa de rappeler

le cycle des utopies en Occident et sa projection vers l'avenir dans une «utopie du loisir» — dont le Brésil serait le lieu et la prophétie — comme «une marque de désaccord et un signe annonciateur de révolte».

Jacqueline Chénieux-Gendron questionne l'Autre monde comme envers du monde et de la langue à partir du surréalisme même qui pense le Nouveau Monde dans son antériorité mythique et sa postériorité prophétique. Son approche en termes de *poétiques* convoque de multiples sources textuelles et/ou plastiques: Breton, Aragon, certes, mais aussi Ghérasim Luca, Unica Zürn; Marcel Duchamp, sans doute, mais également Wolfgang Paalen et Matta. Cet étoilement trouve sa cohérence dans une lecture des œuvres à partir de regroupements significatifs tels qu'on en saisit le fil dans le n° 7 de *Minotaure* ou dans la fable des «Grands Transparents» que Breton publie dans VVV.

Marcel Duchamp — encore une fois — prête l'un de ses *ready-made*, «Stéréoscopie à la main», à Raúl Antelo pour construire une métaphore critique du monde double à l'image de ce que révèle la ville de Buenos Aires, à Duchamp comme à Le Corbusier, avant les projections utopiques de Rio de Janeiro et Brasília. Lecture autobiographique de l'Autre monde que nourrissent Claude Lévi-Strauss, Roger Caillois, Walter Benjamin et Georges Bataille, autant que Michel Leiris et Benjamin Péret.

Lisa Block de Béhar est attentive au franchissement, au *passage* — qui fascinait Walter Benjamin — conduisant d'un monde à l'autre, à tous les autres: altérité et pluralité sont les deux pôles d'une «quête doublement problématique de mondes vieux et nouveaux», voie herméneutique dont la trajectoire, commencée chez Alphonse Allais, passe par Leibniz pour aboutir à Umberto Eco. Ces mondes, ce sont des «monades

nomades» au seuil desquelles on rencontre à nouveau Walter Benjamin, mais aussi Louis-Auguste Blanqui, réhabilité avec pertinence dans ses fantasmagories utopiques auxquelles se réfèrent — et c'est une découverte pour nous — Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares.

Une fois constitué ce parcours théorique de l'altérité, la section suivante s'attache aux *figures* qui ont cherché à mettre en regard l'Ancien Monde et le Nouveau, d'une rive à l'autre de l'Océan, dans un jeu foisonnant de continuités et de ruptures.

D'abord les intercesseurs, figures tutélaires d'une modernité qui se cherche encore: Vicente Huidobro et Juan Larrea. Pierre Rivas dessine tout «un jeu d'interactions transculturelles» qui met en parallèle la position de Huidobro face aux surréalistes chiliens et celle de Reverdy devant les surréalistes français et trace un réseau d'échanges et d'oppositions dont la géographie renvoie au débat jamais clos entre centre et périphérie. Juan Manuel Díaz de Guereñu décrit un dispositif comparable en Espagne avec Juan Larrea et la génération de 1927, mais s'attache surtout à décrire le rêve qu'a nourri Larrea d'une utopie à caractère quasi messianique dont le lieu s'identifiera progressivement, et pour des raisons essentiellement historiques, au continent américain.

Parler d'Ancien et de Nouveau Monde, c'est adopter sur *le monde d'en face* un certain point de vue, pour le créateur comme pour le critique. Du côté des *rives européennes*, nombreux sont les poètes qui, des confins ou du centre même de l'aventure surréaliste, ont fait de leur propre découverte de l'Amérique un enjeu personnel: leur expérience est rapportée ici par des chercheurs d'Europe.

D'abord celle de Supervielle. Né en Uruguay mais de famille française, le poète n'a cessé de naviguer d'une

rive à l'autre pour y retrouver à égalité des parts essentielles de son moi. Daniel Lefort nous montre comment Supervielle a constitué l'unité de sa personnalité poétique par l'infusion dans l'espace américain — page blanche, terre vierge — d'une «matière d'Europe» dont la substance est entièrement empruntée à la culture gréco-latine et biblique.

Ensuite celle de l'exote Michaux, «génie interrogatif et injonctif» du vertige de l'être selon l'approche phénoménologique de Patrick Née qui déplie la dialectique du voyageur et du philosophe dans l'analyse de l'impossible voyage et de l'impossible découverte — pourtant réalisés — que retrace *Ecuador*.

Puis celle d'Antonin Artaud que Carlo Pasi a choisi d'évoquer à travers une mise en perspective de la totalité des textes consacrés au voyage au Mexique conçu comme «la phase charnière qui recueille et condense expériences et langages d'un versant à l'autre de la trajectoire artaudienne» et le ciment de son unité. L'éclatement et la déchirure qui caractérisent l'aventure spirituelle d'Artaud prennent sens dans un renversement des valeurs qui situe la civilisation dans le «primitivisme» des Indiens Tarahumaras et la barbarie du côté d'une Europe minée par le morcellement des savoirs. Le texte qui en résulte apparaît comme «la stratification polycentrique et diffuse d'une écriture de la genèse».

Enfin, André Coyné reprend le parcours mexicain des surréalistes français en privilégiant le croisement des faits et des textes. Fort de sa propre expérience, il entreprend d'abord de rechercher la lumière d'Artaud dans une lecture guénonienne de la tradition, puis celle de Benjamin Péret dans son approche anthropologique et son appropriation poétique des mythes précolombiens.

Du côté des *rives américaines*, ce sont principalement des universitaires latino-américains qui nous parlent. Saúl Yurkievich apporte «l'extrême témoignage de l'être» de deux poètes argentins, Enrique Molina et Olga Orozco, du cœur même de l'expérience surréaliste en Argentine qui se développe à Buenos Aires dans les années cinquante, à travers deux livres: *Amantes antipodas* de Molina et *Museo Salvaje* d'Orozco, chacun témoigne chacun d'une trajectoire personnelle: la première où «prédomine le paroxysme faiseur d'ordres et transgresseur des confins»; la seconde qui «tend vers la poésie extatique» où «tout est pythique et pathétique». On reconnaîtra ici et là «la beauté convulsive» à laquelle André Breton assigna le rôle de pierre de touche du surréalisme.

Luciana Stegagno Picchio engage une approche similaire des «deux faces du surréalisme au Brésil», Jorge de Lima et Murillo Mendes, en marquant précisément la spécificité de l'avant-garde au Brésil, selon une optique plus historique que textuelle. La filiation surréaliste y est dessinée dans le foisonnement moderniste par référence au surréalisme français et aux avant-gardes répercutées en terre américaine. C'est par la discussion du mythe des «Grands Transparents» que Raúl Silva Cáceres éclaire la relation entre le grand écrivain argentin de Paris Julio Cortázar et le surréalisme. Il relève les points de rencontre où Cortázar rejoint Breton dans la création d'un nouveau mythe qui s'insère parmi les *figures* de référence en fonctionnant comme «tissu symbolique de type conductuel». Références plastiques à Duchamp et Matta, effort vers la «libération des arcanes de l'homme» et hasard objectif sont les pôles de cette convergence où la figure est «célébrée en tant qu'élément métaphorique de la continuité et étape supérieure du fonctionnement du double».

Décentré et recentré comme le fondateur d'une poétique surréaliste ancrée sur le sol américain, Octavio Paz est évoqué par Hugo Verani grâce au poème en prose «Papillon d'obsidienne» qui en est comme la clé. Tiré du recueil *Aigle ou soleil?* que Paz lui-même place — avec les livres de José Lezama Lima et d'Enrique Molina — au rang d'œuvre de rupture irréversible dans la poésie de langue espagnole, le dynamisme imaginaire de ce poème montre combien «l'adhésion de Paz au surréalisme coïncide avec son affinité pour la culture indigène préhispanique sous-jacente dans l'inconscient mexicain».

Entendue jusqu'ici seulement en écho, la voix poétique prend corps et présence charnelle avec l'intervention de Ronnie Scharfman qui recrée la parole de Suzanne Césaire pour dire l'émerveillement de la rencontre entre trois poètes: André Breton, Aimé Césaire et Suzanne, sa femme — trop oubliée. Il n'est pas indifférent que par cette voix nous parvienne la vibration — si ce n'est la transe — de l'*Amérique noire*. Il n'est pas surprenant non plus qu'au *Manifeste anthropophage* du Brésilien Oswald de Andrade — évoqué plus haut — réponde le slogan de Breton créolisé par Suzanne Césaire: «la poésie sera cannibale ou ne sera pas».

Ce n'est pourtant pas de la dévoration — bien qu'elle soit évoquée — que José Pierre fait le cœur de sa chaleureuse évocation de l'*Amérique indienne*, mais plutôt de son apport et de son rapport au surréalisme. La priorité de la pensée poétique chez les Indiens d'Amérique, manifestée par ce «don dithyrambique de la synthèse» dont parle Lévi-Strauss, ne pouvait que provoquer l'enthousiasme des peintres et des poètes surréalistes dont José Pierre rappelle les plus vibrantes manifestations. Mais c'est dans ses «quelques réflexions à propos des sacrifices humains, de la magie, de la métaphore et

de la création artistique» que s'ordonne la passion critique d'un commentaire soucieux de redonner au sens *plastique* la valeur d'un *ressourcement*. On retrouvera ici, en écho, la réflexion sensible du texte inaugural, celui du *peintre* Fernando de Szyszlo.

L'enjeu théorique initial n'aura pas manqué d'ouvrir un éventail de réflexions dont ce livre prétend rendre compte en désignant plusieurs lieux de pensée: l'un où est mise en lumière l'importance d'œuvres habituellement reléguées dans des positions marginales; l'autre où se déploient des poétiques paradoxales: un troisième que viennent habiter des figures de référence: Juan Larrea, Vicente Huidobro, mais aussi Louis-Auguste Blanqui. On notera également que les approches convenues en termes d'écoles, d'influences ou de systèmes — institutionnels ou autres — doivent par privilège faire place à la mise au jour de *réseaux* de correspondances, d'échos, de rencontres et de fécondations multiples où le surréalisme — ici au cœur du débat — se reconnaît moins dans l'image du *cercle* que dans celle de *l'arbre aux racines*. Ces racines, on se plaira à les imaginer proliférant d'une rive à l'autre de l'Océan pour donner corps à l'utopie et prendre l'affirmation de Breton pour autre chose qu'un vœu pieux: «L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel».

Daniel Lefort

Pierre Rivas

Jacqueline Chénieux-Gendron

Témoignage

FERNANDO DE SZYSZLO
La Bouche d'ombre et le noir Arc-en-ciel

De la question désespérée du poète quechua anonyme du XVII^e siècle, angoissé à l'idée de ce que réservait l'avenir après la mort de l'Inca: «Quel Arc-en-ciel est ce noir Arc-en-ciel qui se lève?» jusqu'à la recherche du dialogue avec la «bouche d'ombre» par les surréalistes, le territoire de ce que nous appelons maintenant *art* ainsi que le monde des mythes et celui des religions ont toujours été caractérisés par la quête d'une liaison directe avec les forces cachées dont on percevait la présence silencieuse (Le Tasse disait que c'est la peur qui mit les dieux dans le monde).

Grâce à ce qui, plus tard, recevra le qualificatif d'art, ou par l'intermédiaire de la magie ou de la religion, l'on croyait pouvoir infléchir favorablement, diriger ou apaiser les pouvoirs occultes et les forces inconnues à la merci desquels se trouvait l'homme. Le critique Herbert Read a dit que l'acte artistique pouvait être décrit comme une cristallisation qui prend naissance dans le monde amorphe du sentiment pour arriver à des formes significatives ou symboliques. Servant d'intermédiaire avec ces forces secrètes, avec Dieu ou celui qu'on nommera comme on voudra, le prêtre, de même que le magicien et le créateur d'images, exprima les sentiments de son groupe, ses terreurs, son exaltation et ses désirs; et lorsque l'artiste eut inventé des symboles, des formes dans lesquelles tous se reconnaissaient ou se sentaient exprimés, il contribua d'une manière irremplaçable à l'équilibre émotionnel et à la stabilisation de sa société.

Nous savons bien comment, à l'origine, l'art, la religion et la science apparaissent imbriqués: ce sont des réponses confuses aux mêmes questions. Il est indéniable que, pour l'homme primitif, le temps libre que lui laisse le travail agricole lui permet de s'interroger sur l'avenir, sur la manière de concilier les réactions de ces forces occultes de la nature qui l'entoure — qu'il imagine souter-
rainement entrelacées — avec les intérêts du groupe humain

auquel il appartient, de trouver comment accepter, surmonter, protester, refuser ou, enfin, nier de quelque manière sa condition passagère et mortelle.

L'art comble une partie très importante des besoins spirituels et psychiques du groupe humain dans lequel vit et travaille l'artiste: il est ainsi plus que sa seule destinée individuelle, qu'il soit lui-même conscient ou non de cette situation. Mais comme il est essentiellement pont et créateur en même temps, nous n'avons aucune raison d'escompter que ce soit lui qui puisse interpréter cette fonction pour nous. Une théorie persiste depuis l'époque de Platon qui pourrait être résumée ainsi: l'art est une compulsion qui prend possession de l'individu et le transforme en son instrument. Selon Jung, l'artiste est un «homme collectif» qui s'enfonce dans les profondeurs de la psyché universelle et cette nouvelle immersion dans un état de «participation mystique» serait la substance de la création artistique.

Il est en tout cas certain qu'une relation profonde et indivisible existe entre l'artiste en tant qu'individu et son groupe humain. Ces liens entre l'inconscient personnel et l'inconscient collectif — dont a parlé un jour André Breton — expliquent comment l'art, bien qu'il naisse et relève d'une expérience profondément personnelle, est en même temps l'expression d'un sentiment collectif et partagé.

De nos jours — temps incertains et déchirés — où la religion a cessé d'apporter les convictions profondes qu'elle octroyait jadis, l'art et l'amour ont réellement été les derniers ponts encore franchissables pour arriver à cette liaison symbolique dont parle Jung et que l'homme a perdue peu à peu avec l'épanouissement de ce que nous appelons civilisation. Jung dit: «Il n'y a aucune voix qui nous parle depuis les plantes, depuis les pierres, depuis les animaux... Le tonnerre n'est plus la voix d'un dieu en colère, ni l'éclair son épée vengeresse. Ce contact avec la nature s'est évanoui et avec lui s'en est allée l'énergie émotionnelle profonde qui fournissait ce lien symbolique».

Le développement de la science et, par conséquent, l'exaltation des idéaux scientifiques, du progrès auquel nous conduit ce développement, ainsi que la prédominance de la raison, ont engendré une indifférence et, plus encore, une méfiance envers toute prise en considération du côté obscur, irrationnel, mystérieux et ineffable de la personne humaine qui, cependant, abrite le sacré.

Nos sociétés glissent inéluctablement vers une uniformité absolue. Un symptôme nous en est fourni par un élément qui, depuis des années, est le seul à être absolument commun au monde occidental, aux pays situés au-delà du rideau de fer — le temps qu'ils ont existé — et au tiers monde, sans qu'importe leur degré de civilisation et de développement: cet élément est la musique Rock qui, bien qu'elle puisse sembler très laide à certains d'entre nous, referme le cercle et nous ramène paradoxalement au tam-tam primitif.

Ce fut en parcourant lentement mais progressivement la voie de la connaissance, la voie des sciences physiques, que l'homme entreprit la désacralisation de son concept de l'univers. Le surnaturel abandonna les montagnes et les rivières, sortit des cavernes et des animaux, se réfugia pendant quelques siècles aux cieux, s'il était bénéfique, ou sous la terre, s'il incarnait l'esprit du mal. Les dieux, comme le disait avec justesse Jung, ont diminué en quantité; les centaines de dieux qui habiterent ou habitent les panthéons hindouistes, ou tous ceux qui se partageaient l'Olympe, se réduisirent à un seul et celui-ci, finalement, se fit homme. Mais, à notre époque, ce Dieu-homme même semble être descendu de son trône et s'être dilué dans l'homme commun: c'est le moment de la mort de Dieu qu'annonça le philosophe.

L'art contemporain s'est attaché à la recherche de ce langage souterrain qui circule sous le sens commun, soit des mots soit des formes, qu'il s'agisse de poésie ou de peinture, essayant d'utiliser ces mots ou ces formes selon le sens qui en découlera, en les confrontant — subitement et sans logique apparente — à d'autres mots ou à d'autres formes: l'étincelle d'un sens différent jaillira de cette rencontre. André Breton ne se réfère à rien d'autre lorsqu'il dit que la «poétique est fondée sur le choc des mots, sur leur rapprochement inattendu. La nouveauté est non dans les éléments eux-mêmes, mais dans leurs relations»; de même Herbert Read, lorsqu'il se réfère à «l'isolement de la forme de sa fonction pratique et au transfert de cette forme vide dans un contexte très différent».

Cela permit la découverte d'un art différent où il n'y avait ni forme ni contenu, où l'aspect extérieur du tableau était le résultat, non de l'exposé d'un sujet, mais une tentative, comme le font tous les praticiens des arts appelés primitifs, pour rendre visible, objectif, un contenu sans prendre jamais en considération son aspect. Nous

pourrions dire, paraphrasant Henri Focillon: «le sujet signifie, la forme se signifie».

Cet art différent impliquait une révolution, une rupture.

Pour un artiste occidental, cette rupture, l'accès à ce que nous appelons «modernité», est un peu plus simple que pour un artiste d'Amérique latine. Pour l'artiste occidental, rompre avec la tradition était rompre simplement avec le conventionnalisme qui dominait le panorama dans lequel sa génération avait été destinée à vivre et proposer de nouvelles voies, des voies différentes, opposées peut-être, à celles qu'il voyait autour de lui.

Pour un artiste latino-américain, cette rupture ne suffisait pas: nous avons dû faire deux ruptures. Nous avons dû rompre d'abord avec ce que nous croyions être la tradition occidentale, c'est-à-dire avec ce qui venait à nous en tant que tradition occidentale et qui n'était rien d'autre que les suites d'un académisme colonial, obsolète et inanimé. C'est dire que les artistes latino-américains du début du siècle n'ont pas affronté de prime abord la tradition occidentale: ils ont dû rompre en premier lieu avec une tradition bâtarde qui était cette fausse peinture, cette fausse littérature, etc., et qui n'avait en réalité que de très vagues liens avec la véritable histoire de l'art de l'Occident mais qui, dans nos régions, avait été présentée comme telle.

Une fois que nous avons été installés dans la véritable tradition occidentale, une seconde rupture devait avoir lieu afin que nous puissions, enfin, nous en remettre à la recherche de notre visage propre, de ce que certains jours le poète André Breton qualifia de combat pour découvrir «ce qu'entre tous les autres je suis venu faire dans ce monde et de quel message unique suis-je porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête?»

Les deux pôles qui primeront dans l'art de l'Amérique latine du début du siècle vont jouer ici leur rôle. Buenos Aires, d'une part, où la prospérité de l'Argentine du début du siècle permet un contact permanent avec l'Europe, et de l'autre le Mexique, dont la situation est diamétralement opposée. Ici, les artistes refusent les recherches de l'avant-garde européenne avec le même enthousiasme que l'on met à les accueillir à Buenos Aires. Si, pour la plupart des artistes argentins, l'exploration d'une identité propre leur est indifférente, la faille de la peinture mexicaine réside dans son refus d'adopter des langages pour s'exprimer mieux en accord avec l'époque. Pour un peintre latino-américain, j'y insiste, la

modernité devait d'abord passer par ce contact avec toutes les expériences et les recherches de la peinture contemporaine pour trouver un langage qui soit d'accord avec les circonstances matérielles et spirituelles de l'époque et qui, en même temps, puisse apporter l'évidence de la reconnaissance de ses circonstances propres, de son propre environnement, de ses propres racines et de sa véritable identité.

Le sculpteur Constantin Brancusi a dit un jour que «faire une œuvre d'art n'est pas difficile; ce qui est difficile, c'est de nous mettre nous-mêmes dans les conditions appropriées pour la faire». Pour l'artiste latino-américain, ces conditions passent sans doute par une reconnaissance des circonstances auxquelles nous nous sommes référé auparavant: reconnaissance du fait que la tradition que nous avons reçue n'est pas seulement occidentale, mais qu'elle englobe également tout le volume impressionnant de l'art précolombien. Lorsque les Espagnols arrivèrent en Amérique, même si l'arrogance de leur propre culture les empêchaient de le remarquer, ils trouvèrent un art très évolué.

Pour un artiste d'Amérique latine, l'idée que dans les régions où il est né, des milliers d'années avant l'arrivée de la culture occidentale, l'homme a produit sans effort — et même sans intention de le faire — un art autonome, authentique, fruit d'une vision propre du cosmos, vision non entachée par la pensée et la philosophie qu'apporta l'Europe, est une idée bouleversante. Surtout si l'artiste vient de cette partie andine de l'Amérique où la présence des cultures précolombiennes se fait sentir d'une manière indéniable dans sa formation spirituelle. Cette présence a signifié une prise de conscience du fait qu'il existait en nous une deuxième source culturelle, différente de celle qu'apportèrent les conquérants.

Dans un texte sur la peinture mexicaine, le poète Octavio Paz, se référant à ses débuts lorsqu'il arriva à New York pour la première fois alors qu'il n'avait que quelque vingt ans, fait des remarques très pertinentes à ce sujet. «Mon apprentissage, dit-il, fut aussi un désapprentissage; je me rendis compte que la modernité n'est pas la nouveauté et que pour être vraiment moderne, il fallait retourner au commencement du commencement. Une heureuse rencontre me confirma dans mes idées. Je fis ces jours-là la connaissance de Rufino Tamayo, un peintre mexicain; face à sa

peinture, j'eus la perception claire et immédiate que Tamayo avait ouvert une brèche. Il s'était posé la même question que moi et il lui avait donné une réponse avec ces toiles à la fois raffinées et sauvages. Que disaient-elles ? Je traduisis leurs formes primordiales et leurs couleurs exaltées de cette manière: la conquête de la modernité se règle par l'exploration du sous-sol du Mexique. Il ne s'agit pas du sous-sol historique et anecdotique des muralistes et des écrivains réalistes, mais du sous-sol psychique. Mythe et réalité: la modernité était l'antiquité la plus antique, mais elle n'était pas une antiquité chronologique; elle n'était pas dans le temps d'avant, mais elle était dans le maintenant même, au fond de chacun de nous.

La philosophie fut sans doute l'apport le plus important et le plus original de l'Occident au monde américain car la philosophie était empreinte des idées scientifiques que la religion espagnole du XVI^e siècle, encore engagée dans un contexte profondément médiéval, ne pouvait accepter. La religion qu'apportèrent les Espagnols était finalement plus proche de la pensée religieuse américaine. On pouvait trouver entre les deux systèmes religieux des lieux communs, des idées sur la mort, sur les dieux et sur l'au-delà qui permettaient de découvrir certains parallélismes et, avec un tant soit peu d'effort et de bonne volonté, quelques coïncidences. En ce sens, les œuvres des chroniqueurs espagnols, et en particulier celle de l'Inca Garcilaso, sont le témoignage non seulement de ces coïncidences, mais de la volonté des auteurs espagnols de cette époque de les accentuer.

Il est évident que l'on peut découvrir dans la littérature et dans l'art de tous les âges une ligne, une manière de produire, d'utiliser ce que nous désignons aujourd'hui par le terme générique d'art qui, depuis les manifestations de l'homme préhistorique jusqu'à nos jours, est le témoignage d'une recherche, peut-être inconsciente, mais non moins réelle, et que l'on pourra qualifier de recherche du sacré. À aucune époque autre que le XX^e siècle, notre siècle, il n'y eut de mouvements artistiques qui se soient proposé de récupérer cette présence ineffable de l'œuvre d'art, présence à laquelle André Malraux fait référence dans *Les Voix du silence* d'une manière très précise lorsqu'il écrit: «le vocabulaire religieux ici est irritant; mais il n'en existe pas d'autre»; et il continue en disant que si l'art «n'est pas une religion, il est une foi. Il n'est pas un sacré, mais il est la négation d'un monde impur».

La beauté de l'art de la Renaissance et ses conquêtes aveuglèrent des générations de peintres quant à ce qui constituait vraiment la force et la merveille de cette peinture et les dirigèrent vers des explorations formelles dans lesquelles le contenu se faisait de plus en plus mince et le message formel et thématique de plus en plus important. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que les peintres commencèrent à essayer, un peu à tâtons, de retrouver le monde des formes habitées qu'ils avaient perdu, lentement et presque sans s'en apercevoir.

Les yeux innocents des jeunes peintres du début du XX^e siècle comme Derain, Matisse, Picasso et Braque, s'appuyant sur les découvertes de leurs précurseurs immédiats — Cézanne, Van Gogh, Gauguin — découvrirent l'art appelé primitif où la forme n'était que l'enveloppe ténue d'un contenu palpitant, l'aspect formel, visible d'une sensation, le négatif photographique d'une immersion au plus profond de l'être même de l'artiste afin d'extraire des profondeurs «un bouquet d'eau secrète et des vérités submergées» (selon le poète), un objet visible arraché au songe et qui — chose très importante — valait également pour d'autres. Je dis «négatif photographique» car, comme ce dernier, l'impression tirée de ce voyage intérieur est profondément sensible à la lumière et, si l'on n'y prend pas un soin extrême, elle meurt, elle s'évanouit, elle se voile comme disent les photographes.

Quant à cette querelle ambiguë entre les formes et les contenus, on pourrait faire une comparaison avec l'architecture et remarquer que, lorsqu'elle était académique et conventionnelle, le dessin commençait par la façade de l'édifice, passait ensuite au plan de distribution, les usages et les fonctions se soumettant aux formes, ainsi que les vides, les proportions et les gabarits que le dessin de la façade avait suscités. Alors que tout au contraire, pour un architecte moderne, la façade est l'aspect que revêtent, vus de l'extérieur, les volumes qu'il a décrits sur le plan. De la même manière, dans la peinture conventionnelle — de n'importe quel genre ou quel style — le contenu s'adapte au sujet traité. Ainsi dans l'art véritable de ce siècle, il se passe la même chose que dans les arts appelés primitifs: l'aspect extérieur n'est autre que le résultat d'une tentative de rendre objectif, visible, un contenu.

Ce souci de la relation entre la forme et le contenu a eu les effets les plus variés. Il a souvent servi à accomplir des gestes choquants, peu en rapport finalement avec la création artistique,

mais compréhensibles face à la récupération commerciale de l'œuvre d'art à laquelle est exposé tous les jours le spectateur peu averti.

Il est indéniable que la pensée surréaliste constitua un élément essentiel de la gravité que certains ont placée dans leur vision de l'art au cours de ce siècle. Ce furent sans aucun doute les surréalistes qui défendirent la poésie contre toutes les tendances pseudo-scientifiques qui prétendirent l'ignorer et ce furent eux, finalement, qui reprirent l'ambition la plus ancienne de la poésie grecque, celle d'être la mémoire immortelle. Pour les anciens Grecs, la création artistique était la drogue magique, le «pharmakon» contre la mort, contre l'oubli. Mais cette tradition même, qui croyait que l'art est une arme pour lutter contre la mort, croit aussi qu'il existe dans la beauté une chose mystérieuse, obscure et maudite qui, comme l'animal qui va être sacrifié dans les rites hindous, est dangereuse du fait de l'énorme force qu'elle renferme.

Depuis l'admonition de la Genèse où il est dit: «Ce lieu est terrible, Dieu habite ici» jusqu'aux lignes des *Élégies de Duino* de Rilke où il nous parle de la beauté comme «ce degré du terrible que nous supportons et admirons encore parce qu'elle ne daigne pas nous détruire», et, finalement, au *dictum* de Breton: «la beauté sera convulsive ou ne sera pas», nous comprenons que la beauté a conservé au long des siècles son caractère redoutable.

Je crois que cette manière de regarder l'art a trouvé et retrouve un terrain fertile en Amérique latine, cette contrée où les démons ailés de l'art de Paracas, les masques aztèques de pierre verte, les pyramides mayas, rouges des derniers sacrifices, en passant par les poèmes de César Moro, d'Octavio Paz, d'Enrique Molina et d'Emilio Westphalen, vont jusqu'aux images, agressives chez Rufino Tamayo, cérémonielles chez Wifredo Lam ou métaphysiques chez Roberto Matta. Je crois que lorsqu'on fera froidement un dépouillement de l'art surréaliste, de son irradiation et de son influence, on constatera combien fut importante la contribution des artistes d'Amérique latine.

Fernando de Szyszlo

Autres mondes et Nouveau Monde

FERNANDO AINSA

La marche sans fin des utopies en Amérique latine

Lors de sa communication «Poésie et modernité», présentée en août 1984 dans le cadre de l'hommage organisé pour le soixante-dixième anniversaire d'Octavio Paz, le poète brésilien Haroldo de Campos se demandait s'il ne conviendrait pas de parler de «post-utopie» plutôt que de «post-modernité». Si, en ces temps de crise et de confusion générale, observait Campos, on ne pouvait que constater l'essoufflement des avant-gardes et la fin de l'utopie, ceci ne signifiait en rien la fin de la modernité. Car la «rupture» invoquée pour annoncer la fin de la modernité faisait, en réalité, partie intégrante de l'histoire de la pensée moderne, qui s'est identifiée dès l'origine à la notion de changement. La rupture constituait — selon l'expression de Campos — «una tradición aceptada de la propia modernidad». Il n'y avait donc pas lieu de parler de post-modernité pour désigner ce qui n'était qu'une crise de plus dans la «mise à jour» périodique qui caractérise l'histoire contemporaine.

Une mise en question cyclique qui avait déjà été signalée par Oswald de Andrade en 1946. «La palabra *moderno* pertenece a cualquier época» — écrivait-il alors dans *Informe sobre la modernidad* — parce que «fueron los modernos los iniciadores de todos los movimientos estéticos y filosóficos, de todos los movimientos científicos y políticos». En résumé, la «necesidad de modernizar es de todos los tiempos»¹.

1. «Le mot *moderne* appartient à toute époque»; «les modernes furent les initiateurs de tous les mouvements esthétiques et philosophiques, de tous les mouvements scientifiques et politiques»; «la nécessité de moderniser est de tous les temps». *Informe sobre el modernismo*, essai daté de 1946, dans lequel Oswald de Andrade développe certaines des idées brièvement ébauchées quelques années auparavant. Cité par Jorge Schwartz dans *Las vanguardias latinoamericanas*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 55.

Si la modernité est partie prenante de la dialectique de l'histoire, rythme ou «série» qui en marque périodiquement le cours, la véritable «rupture», en revanche, se trouve dans la «contestation» et le rejet des valeurs du passé exprimés par les avant-gardes et les utopies qui misent sur des changements révolutionnaires, sur le «nouveau» et sur le futur. Il y a véritablement rupture lorsque les modèles considérés comme traditionnels sont discrédités, que les règles établies sont battues en brèche et que les mouvements aux théories subversives prolifèrent.

Les «ismes» qui, selon l'expression d'Afranio Coutinho, «ont infecté la scène littéraire occidentale entre 1910 et 1930» sont à cet égard exemplaires: une avalanche de manifestes, de proclamations et de textes avant-gardistes qui furent autant d'utopiques «fenêtres ouvertes sur le futur»². Au Brésil, la convergence entre le discours utopique et le discours avant-gardiste devait permettre — parmi d'autres expressions — la théorie, fort intéressante et quelque peu oubliée, qu'Oswald de Andrade développa dans son essai *A marcha das utopias* (1953), auquel est consacrée la seconde partie de notre étude.

Avant de passer à l'analyse du texte d'Andrade, il nous faut tout d'abord préciser ce qui différencie l'utopie et l'avant-garde de la modernité. Si, dans l'utopie comme dans la modernité, l'*ethos* moderne assure bien le sens de «réalisation future» que toute modernité porte en elle, sa projection dans le temps est différente. La modernité est guidée par une vision «optimiste» de l'avenir et du progrès dans le cadre d'une «évolution». Même opposée à la «tradition», la modernité n'est pas nécessairement «moderniste», et encore moins «futuriste». Son inscription naturelle dans le temps ne suppose pas toujours une négation ou une «contestation» du passé, et moins encore une proposition de changement révolutionnaire.

En revanche, le projet collectif de changement révolutionnaire est l'essence même de l'utopie et la raison d'être de l'avant-garde. L'une et l'autre se fondent sur des propositions de changements radicaux dans les domaines esthétique et culturel,

voire politique ou social, et prônent une rupture, une transformation en profondeur de la société, «quelque chose de différent», «autre chose» que la société existante. Toutes deux partent d'un «rejet» intégral, d'une sorte de «degré zéro de la culture»³ affranchie des traditions et des contaminations du passé.

Stratégie du futur et logique du projet utopique

Les vraies ruptures ont lieu lors des moments où se produit l'effondrement d'un monde historique». Tel fut le cas de la période qui précéda la Semaine de Sao Paulo de 1922, durant laquelle les «esprits non conformistes» firent exploser «les fanfares de la révolution littéraire», selon l'expression de Tristao de Arthayde.

«L'art est toujours le premier à prendre la parole pour annoncer ce qui viendra», assurait la proclamation de la revue *Festa* en 1927, un «chant de joie» qui prédisait le «recommencement dans l'espérance» d'une «réalité totale» que d'autres manifestes ont appelé autrement et que le surréalisme, quelques années plus tard, finira par identifier à l'action politique en faveur de la révolution sociale et de la libération de l'individu.

Pour atteindre cette autre réalité, utopies et avant-gardes ébauchent une stratégie du futur et invitent à parcourir un chemin différent. Contrairement au «progrès graduel» par lequel passe la modernité, le chemin de l'utopie ne se «fait pas en cours de route», mais est tracé d'avance dans la plateforme «de principe» qui invite à le suivre.

L'avant-garde et l'utopie sont par essence «programmatisées»; leur combat, qu'il soit esthétique, culturel ou politique, n'a par conséquent d'autre objet que d'«accomplir» ce qui est déjà «décidé», de prouver la «vérité» déjà écrite dans le texte qui l'invoque: manifeste, proclamation, pamphlet, programme, déclaration. Les formes varient en fonction de chaque projet. Mais leur finalité est la même: assurer un chemin sans surprises, fût-il révolutionnaire, un chemin qui peut mener au totalitarisme,

2. Afranio Coutinho, *La moderna literatura brasileña*, Macondo Ediciones, Buenos Aires, 1980, p. 68.

3. Tristao de Arthayde a écrit un texte significatif intitulé «Ano Zero», *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 août 1952.

même si on réclame «la liberté, beaucoup de liberté, toute la liberté», comme le fait Graça Aranha à la veille de la Première Guerre mondiale.

Collectif, totalisant, uniformisant, le projet utopique et avant-gardiste est organiquement doté d'une logique interne qui est la base de l'action qu'il propose et le fondement des objectifs qu'il prétend atteindre. Le discours alternatif qui le résume se construit à partir d'une négation de la logique dominante dans l'état de choses existant, ce qui explique que la proposition utopique se transforme en un «territoire exclusif» et fermé, au service de l'action qu'il défend. Les différents «modèles» utopiques ne sont donc pas tant des objectifs poursuivis dans le temps que des *a priori* qui conditionnent l'action dans le présent.

L'écrivain militant de l'avant-garde, littéraire ou idéologique, écrit en fonction de son adhésion à un projet collectif dans la cause duquel il reconnaît les signes sémantiques de l'orthodoxie à laquelle il s'identifie et ceux de la dissidence qu'il combat. «Marxiste ou anarchiste, stalinienne ou trotskiste, constructiviste ou surréaliste, toute avant-garde suppose un engagement de militantisme collectif», soutient Italo Moriconi⁴ avant de se risquer à établir un parallèle entre les notions d'avant-garde esthétique et d'avant-garde politique, puisque, en définitive — ajoute-t-il —, toute avant-garde est idéologique.

Pour Haroldo de Campos et pour Moriconi, les mouvements d'avant-garde du Brésil sont profondément enracinés dans les processus historique et social du pays. Plus que toute autre avant-garde latino-américaine, l'avant-garde brésilienne tend vers une recherche consciente et systématique de racines identitaires, vers la formation d'une «brésilianité», d'un *corpus* culturel national fondé sur un inventaire sociologique et artistique de la réalité et sur la revendication d'une connaissance authentique de la terre.

Une telle recherche parie pour le futur, pour un progrès qui ne craint ni la machine ni la technique, ni ce «train fantôme» par lequel Francisco Foot Hardman symbolise l'effort de «modernisation» de la forêt⁵. Les utopies ne sont là que pour légitimer

4. «O pós-utópico do futuro e da razão imanente», par Italo Moriconi dans *Modernidade e Pós-Modernidade*, Tempo Brasileiro, n° 84, janv.-mars, 1986, Rio de Janeiro, p. 68.

5. Francisco Foot Hardman, *Trem fantasma: a modernidade na selva*, Companhia das Letras, São Paulo, 1991.

l'orientation littéraire radicale que prend cette recherche, et ce de *Candam* de Graça de Aranha, *Um paraíso perdido* de Euclides da Cunha, à la parodie *Utopia selvagem* de Darcy Ribeiro, en passant par la «parabole» *La esclava que no es Isaura et Macunaima* de Mario de Andrade, et enfin *Marco Zero* de Oswald de Andrade.

La «marche des utopies», selon l'expression de ce dernier, rythme la marche des avant-gardes, et cela depuis les proclamations «futuristes» du début du siècle jusqu'à l'aventure et la désintégration des revendications de la Semaine de São Paulo de 1922, inaugurées dans «la plus grande orgie intellectuelle que l'histoire artistique du pays n'ait jamais connue», comme devait le rappeler, non sans une certaine nostalgie, Mario de Andrade.

Un rythme scandé par cet éloge de la folie qu'est le «desvarismo» proposé par ce même Mario de Andrade, dont la revendication principale est «la liberté», même s'il sait bien que «toute chanson de liberté vient de la prison»⁶, mais surtout par les mouvements nés à partir du *Manifesto Antropófago* d'Oswald de Andrade en 1928 et du *MNhengau verde amarelo* de Menotti del Picchia et son groupe, en 1929.

Le Nouveau Monde, espace privilégié de l'utopie

La dissidence, voire la provocation, et la proposition d'alternatives à partir de «programmes» ou «manifestes» présentant la «vision» d'un *autre* monde possible, avec un désir compulsif de la différence, est l'essence du discours avant-gardiste et du discours utopique. L'un et l'autre parient pour un «homme nouveau» qui rêve d'utopies et projette son imagination dans le futur. Jorge Schwartz rappelle ainsi que la question du «nouveau» a été l'utopie dominante des avant-gardes, véritable idéologie consacrée par la théorie d'Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes* (1917), et «mot d'ordre» des «ismes» successifs des années vingt. «Tout est nouveau sous le soleil», affirmait-on alors, en parodiant le proverbe biblique de l'*Ecclésiaste*.

6. «Prefacio interesantísimo» de Mario de Andrade, inclus dans *Poesías Completas* et reproduit par Jorge Schwartz dans *Las Vanguardias latinoamericanas*, C.E.C., p. 120.

Réalités alternatives, «esprit nouveau» et «nouvelle sensibilité» forgés par l'écriture des voyageurs européens qui «redécouvrent» le Nouveau Monde sous l'angle d'un nouveau regard — comme André Breton, Antonin Artaud et Henri Michaux, mais aussi Jules Supervielle et Juan Larrea —, et dans laquelle l'Amérique se reconnaît volontiers. Comme les Américains croient aux topiques selon lesquels ils appartiendraient à «un continent jeune et sans histoire», où tout est encore possible. Huidobro n'annonce-t-il pas dans son poème-programme *Arte Poética* (1916) qu'il «Invente de nouveaux mondes»?

C'est de l'identification entre avant-garde et utopie, «Nouveau Monde» et «espace du désir» — cet *autre* monde possible dont se nourrit le rêve et l'imaginaire en Amérique —, que surgit la dynamique passionnante de *A marcha das utopias* (1953) d'Oswald de Andrade, cet essai quelque peu oublié de l'auteur de *Pau Brasil* et *Antropofagia*, que nous nous proposons d'analyser maintenant.

Le Brésil ou l'«utopie réalisée»

Le «cycle des utopies» commence au début du XVI^e siècle avec la divulgation des lettres de Vespucci et s'achève en 1848 avec le *Manifeste du Parti Communiste* de Karl Marx. Cette affirmation, sur laquelle s'ouvre *A marcha das utopias*, annonce clairement le propos original d'Andrade: l'utopie ne naît pas avec Thomas More, mais avec Amerigo Vespucci, autrement dit avec l'idée même de «Nouveau Monde» consacrée par le navigateur italien. C'est l'Amérique qui, en mettant en évidence l'altérité et la différence de l'*autre* monde découvert au sein du monde jusqu'alors existant, crée la dualité du territoire de l'utopie.

C'est ce que Juan Larrea avait déjà formulé en d'autres termes: «Nous assistons depuis la Renaissance à la lente concrétisation des rêves abstraits de l'Antiquité et du Moyen Âge. En incarnant géographiquement le lieu de la béatitude, autrement dit en servant d'objet réel au sujet imaginant dans un processus d'identification réciproque, l'Amérique a rempli une fonction cardinale au sein de cette évolution»⁷.

7. Juan Larrea, «hacia una definición de América», recueilli dans *Apogeo del mito*, Editorial Nueva Imagen, México, 1983, p. 107. Larrea se demande si «a la postre el cielo tan apetecido» ne serait que «el espejismo determinado en el divino reino de la esfera por una situación antípoda».

L'invention de l'«île de l'utopie» n'est que le résultat de l'enthousiasme ressenti par Thomas More à la lecture des lettres de Vespucci. De la même façon, Campanella se référera par la suite dans *La città del sole* à un armateur génois qui n'est autre que Christophe Colomb. Et Francis Bacon fondera *La Nueva Atlántida* dans une île du Pacifique, à partir d'une expédition partie des côtes du Pérou.

La véritable géographie de l'utopie se situe en Amérique, et le Brésil en est le centre privilégié. La Caravelle partie à la recherche de l'île de l'utopie «a jeté l'ancre au Paradis» — annonce Andrade de façon métaphorique —; en d'autres termes, le pays de «nulle part» — selon l'étymologie même du mot utopie — existe bien réellement. Le problème de la réalisation de l'utopie n'est donc pas une question d'«espace», mais de «temps».

L'auteur de *A marcha* est formel: «Les utopies sont une conséquence de la découverte du Nouveau Monde et, surtout, de la découverte de l'«homme nouveau», de l'homme différent que l'on a trouvé en Amérique»⁸. Un homme — et une femme — qui se mélangent sitôt qu'ils se rencontrent.

Le métissage — *la miscigenação* —, qui inaugure l'âge des découvertes, est le point culminant de l'utopie au XVI^e siècle. Héritiers de l'ouverture ethnique et culturelle des Arabes, les peuples ibériques, exogames par excellence, se mélangent généreusement en Amérique; à l'opposé du racisme pratiqué, selon Andrade, par les Juifs qui se croient un «peuple élu» ou par les Protestants qui refusent le métissage au nom du système strictement endogame de leur religion exclusiviste et auto-suffisante. Contrairement à l'Amérique anglo-saxonne, l'Amérique latine est un exemple de «transculturation» et le Brésil — souligne Andrade — arrive sur ce plan largement en tête, ce qui l'amène à affirmer: «Nous sommes l'utopie réalisée» (p. 153).

En réalité, et malgré l'enthousiasme d'Andrade, l'utopie du Brésil n'est *pas encore*. L'utopie *sera*; elle est cette «latence» et ce «non-encore-possible» — selon l'expression d'Ernst Bloch — qui a besoin d'identifier et de consolider les contours perdus

8. *A marcha das Utopias*, inclus dans le vol. VI des *Obras Completas* de Oswald de Andrade, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978, p. 147-200; p. 149. Les indications de pages ultérieures fournies dans le corps du texte correspondent à la présente édition.

psychiques, moraux et historiques du pays (p. 153). Telle est, en réalité, la véritable «marche» des utopies, dont les premiers jalons remontent au moment de la découverte.

La «marche de l'utopie» du Brésil a son origine à Lisbonne, «une ville barbare où se mêle la plus belle humanité de la terre» (p. 155) et d'où partent les marins «mozarabes» qui coloniseront la terre de l'utopie. Poussés par un élan exogène, dont les directions erratiques étaient déjà fatalement tracées dans l'Océan Atlantique à travers les îles de l'imaginaire médiéval — Antilia, Brazil, îles de la Fortune, île de la Pomone, île de San Brandán —, les métis portugais réalisent dans le Nouveau Monde un vieux rêve européen.

Si elle «n'est pas» encore, l'utopie du Brésil sera bientôt dans la vision optimiste d'autres auteurs. À la fin du XXe siècle — affirme en toute conviction en 1951 l'essayiste brésilien Osvaldo Aranha devant l'Assemblée des Nations Unies —, le «Brésil sera un des grands leaders» du monde et offrira à un «ordre humain nouveau des contributions matérielles et spirituelles que nul autre peuple ne pourra dépasser, y compris parmi ceux qui semblent aujourd'hui les plus avancés» (p. 151).

Et l'utopie sera parce que le Brésil est l'héritier et le produit de la condition exogène du peuple arabe, des sentiments orphiques du catholicisme, des vertus de la Contre-réforme, de la «plasticité politique» des Jésuites prêchant l'éclectisme et la communication humaine et religieuse. Et elle sera aussi parce que le Brésil vit à l'écart de la conception aride et déshumanisée de la Réforme qui régit le destin de l'Angleterre, de l'Allemagne et des États-Unis, et de l'utilitarisme mercenaire et mécanique du Nord, mû par les stimulations des techniques et une idée calviniste du progrès basée sur l'inégalité entre les hommes.

Ce schéma met en jeu deux civilisations différentes. Pour Oswald de Andrade, l'utopie de l'Amérique est «le triomphe du loisir sur le commerce». Le Brésil comme utopie suppose l'idée du «barbare primitif technologisé» libéré du «patriarcat capitaliste du travail», vivant dans le loisir du Matriarcat du Pindorama.

C'est un modèle utopique que l'on peut déjà repérer dans ses œuvres antérieures. Tout d'abord, dans le manifeste *Pau Brasil* (1924) qui, bien qu'essentiellement poétique, consacre le principe: «Le barbare est nôtre». On peut aussi le reconnaître dans le Manifeste *Antropofagia* (1928), au contenu plus révolutionnaire et social,

où Andrade, à partir de la parodie de la question d'Hamlet «tupí or not tupí», annonce l'utopie du «Matriarcat de Pindorama», basée sur le principe «vivre selon la nature» de l'île de l'utopie de Thomas More, qui existe déjà, en réalité, chez les Indiens américains. Une utopie qu'il développera ultérieurement dans les essais de nature plus philosophique que sont: *A arcadia e a inconfiabilidade* (1944), *Crise da filosofia messianica* (1950) et, surtout, *Marcha das utopias* (1953).

Le pathos orphique de l'humanisme utopique

Mais en quoi consiste donc précisément l'utopie du loisir? Jusqu'à la fin du moyen âge — rappelle Andrade — le loisir était un privilège de classe qui inspirait le respect. Nobles et prélats faisaient de l'oisiveté une vertu que la bourgeoisie naissante, qui louait les mérites de l'effort et du travail, s'empresse de condamner. «Perdre son temps», «gagner du temps», deviennent les strictes mesures en fonction desquelles s'organisent différentes conceptions de la vie.

Tandis que le Nord de l'Europe s'applique à «compter» et à «gagner du temps» et fait du travail une priorité, l'horloge inaugurant alors la civilisation des machines, le Sud — le Portugal, l'Espagne et l'Italie —, plus imaginaire et «exogène», se lance dans la traversée de l'océan Atlantique, qui avait été jusqu'alors l'horizon de l'utopie.

Mais toutes les utopies ne sont pas identiques. Tandis que More exalte l'égalitarisme et fait du travail actif un véritable «évangile» du système qu'il défend dans *L'Utopie*, Andrade préfère les utopies sous-jacentes que l'on trouve dans l'humanisme de Rabelais, de Cervantes et d'Erasme et, plus tard, chez Montaigne et chez Rousseau. À la différence de l'humanisme réglementé et rigide de More, qui suit la stricte ligne de partage des classes et des fonctions, à la manière de *La République* de Platon ou de *La Politique* d'Aristote, l'humanisme de la Renaissance, qui inspire les utopies dans lesquelles se reconnaît l'Amérique, est le résultat du «pathos orphique» et «existentiel» d'un homme libre dont les horizons se sont considérablement élargis.

La jouissance des sens, la dimension irrationnelle qui nourrit le monde suggestif de la création, de la folie dont Erasme fait l'éloge, du cri de Pantagruel à sa naissance — «à boire! à boire!» — fait

du vitalisme une ligne plus importante que la «raison pure». Andrade invoque les mérites de cette ligne littéraire qui débouche en plein XXe siècle sur l'utopie *Ubu Roi* d'Alfred Jarry.

Le pari que fait l'auteur de *A marcha das utopias* ne confond pas cependant l'humanisme et l'esprit de la Renaissance. Celle-ci récupère l'âge classique, mais la Grèce qui émane de cette relecture est déformée et inauthentique. Rigide et marmonnée, la Grèce de la Renaissance est à l'opposé de la vision orphique et dionysiaque qu'Andrade revendique pour le véritable humanisme qui regarde vers le futur, «en suivant la marche des utopies mêmes».

L'humanisme apporte au Nouveau Monde l'espérance d'une vie meilleure. L'humanisme crée le Droit Naturel qui consacre le droit de l'autre et sert de base aux utopies chrétiennes successivement expérimentées en Amérique au XVIe siècle. Cet humanisme se prolonge jusqu'à nos jours et Oswald de Andrade n'hésite pas à affirmer que la tradition révolutionnaire de l'utopie du XXe siècle en est la meilleure expression.

D'autres expériences viennent enrichir cette «marche» de l'utopie: celles de la Révolution Française, celles des Révolutions de 1848, de la Révolution d'Octobre 1917 et de la lutte anti-fasciste des années trente et quarante. À mesure qu'il incorpore de nouvelles voix à sa *Marcha de las utopias*, qui se transforme en une véritable chevauchée, Andrade semble s'éloigner de la simple utopie américaine des origines, celle-là même qui, au moment de la découverte du Nouveau Monde, était apparue comme un démenti paradisiaque à la culture européenne.

C'est pourquoi il tente, au terme de son essai, de récupérer l'essence de sa proposition initiale: le Brésil a été une prophétie dans l'horizon utopique du loisir, parce que si le paysage social s'urbanise et s'«utopise» dans la nouveauté de la technologie et les signes du progrès, les élans du «commerce» sont neutralisés par la «sage paresse solaire» (*sábia preguiça solar*), cet éloge de la «civilisation du loisir», véritable *leit-motiv* de *A marcha das utopias*.

La nonchalance des habitants du Brésil, l'échec de la tentative hollandaise d'établir la «philosophie du commerce» à partir de la conquête de Pernambuco au XVIIe siècle, le matriarcat encensé à travers l'importance de la pratique du sexe, tout conduit à ce qu'une seule réponse puisse être donnée à l'interrogation du sociologue français Friedmann *Où va le travail humain?*: vers le loisir.

L'utopie comme rêve et comme protestation

Aucune utopie, fut-elle réalisée, ne tolère l'acceptation conformiste de ce qui est donné. Sa vocation, au-delà du rêve d'espérance qu'elle procure, est la protestation, la subversion de l'ordre établi. C'est dans ce désaccord substantiel, dans cette «résistance» naturelle, dans cette hérésie permanente, que réside la dynamique profonde qui a permis à l'utopie de traverser les siècles avec des modèles d'espérance toujours renouvelés.

Si Oswald de Andrade rappelle les livres d'Amos, Ezéchiel et Jérémie dans la Bible, le christianisme primitif et la portée de la Parousie évangélique, les rébellions de Joaquim de Flore, Thomas Münzer et les annonces de l'Apocalypse de Daniel et d'Esdras, ce n'est pas pour arrêter la marche des utopies aux hérésies du passé, mais pour revendiquer la condition de l'*homo utopicus* au même titre que l'*homo faber* et l'*homo sapiens*.

Il est important de souligner cette *fonction utopique* qui, au-delà des différents modèles qui se sont succédé au cours de l'histoire de l'humanité, assure une permanence de l'utopie que Haroldo de Campos avait cru fermer en 1984 en parlant d'une période «post-utopique» comme ultime corollaire de l'élan des avant-gardes. Uniquement rattachée à celle des avant-gardes, la période «post-utopique» pourrait avoir sa raison d'être. Mais si on la relie au destin des hommes et de leur histoire — ainsi que l'avait déjà proposé Oswald de Andrade en 1953 —, peut-on alors affirmer que nous sommes entrés dans la «post-utopie»?

Nous ne le pensons pas, même si la «marche des utopies» semble arrêtée et que les «désaccords», la «rupture» et les modèles de l'avenir ne peuvent plus être formulés avec la même assurance qu'autrefois. Et nous ne le pensons pas en raison du contexte historique et social de l'Amérique latine, dans lequel s'inscrit le Brésil, où l'utopie, au-delà de ses convergences avec les avant-gardes, est «une marque de désaccord et un signe annonciateur de révolte», selon l'expression utilisée par Oswald de Andrade en conclusion de son œuvre. Plus que de *A marcha das Utopias*, nous devrions en réalité parler, comme nous l'avons proposé dès le titre de ce travail, de *la marche sans fin des utopies en Amérique latine*.

Fernando Ainsa
UNESCO

traduit par Nicole Cantó

JACQUELINE CHÉNIEUX-GENDRON
L'Autre monde, l'envers du monde
et de la langue dans le domaine surréaliste

Si un *mouvement de pensée*, et je parle du surréalisme, a peu *pensé* la «conquête» du Nouveau Monde en termes de conquête, c'est bien ce mouvement, lui qui s'était chargé de refaire l'entendement humain — tout bonnement. Je veux parler du surréalisme dans sa version française originelle, puis européenne, et dans ses ambitions universelles. Ne confondons pas le narcissisme (inévitables, et utiles) de certains fondateurs avec une visée colonisatrice secondaire, fondée sur la rêverie qu'un *monde* surréaliste devait advenir.

Le surréalisme a pensé cette découverte en termes de reconnaissance, de retrouvailles, de noces (sacrées) avec un *avant* mythifié et proche du mythe (les Amériques indiennes) et un *futur* non moins mythique: on songe, de façon emblématique, à deux mythes majeurs qui innervent le discours surréaliste: le futur comme *parole* prophétique (et je prendrai pour fixer les idées l'exemple du texte «Il y aura une fois», ces pages de Breton publiées en 1930), et puis la *forme* comme prophétie (je pense ici à la fable des «Grands Transparents» publiée par Breton en 1942 à New York dans sa revue *VVV*).

Ce dont je voudrais parler, c'est donc moins du Nouveau Monde que des *Autres Mondes* inscrits comme des nostalgies et des germes féconds au cœur du surréalisme. Mais j'en parlerai moins en termes de thématique qu'en termes de *poétiques*. Car à mes yeux cet «autre» est d'abord la crispation de *lalangue* (en un seul mot comme l'écrivait Lacan) au sein de la parole, et finalement, c'est le repli de *l'écriture* au sein même du dire, c'est le repli du *faire* au sein du *dire*.

L'envers du monde

Je partirai de la revue *Minotaure*, dont le n° 7, en 1935, s'ouvre sur une page blanche portant seulement au milieu le chiffre 7 et

en bas la mention: «Le côté nocturne de la nature». Si l'on regarde le sommaire de cette magnifique livraison, on est d'abord frappé par le jeu sur les signifiés de la *nuît*: les «Nuits romantiques sous le Roi Soleil», article de Maurice Heine, voisine avec un article sur les «Oiseaux de nuit» (hiboux, chevêches et autres harfangs des neiges), avec un texte critique portant sur l'œuvre de Paolo Uccello, le peintre florentin, dont il nous est dit qu'il est *lunaire*, et dont l'auteur, s'appuyant sur l'analyse de la toile de la chasse à l'Ashmolean Museum d'Oxford, déclare l'œuvre heureusement «inhumaine». La lumière du jour (je cite) «ne donne qu'un aspect relatif à l'apparence des choses», au lieu qu'Uccello «rassemble les couleurs nocturnes [...] Seuls dans la nuit qui absorbe les couleurs et la lumière, les objets reprennent leur couleur propre». Et c'est encore, dans ce sommaire, le texte «Nuit du Tournesol» d'André Breton (qui sera repris dans le récit de l'*Amour fou*), nuit d'errance dans Paris où Breton met ses pas dans les mots de son propre discours ancien — le poème *Tournesol*, écrit en 1923. Ce que disent ces pages, c'est combien peut tourner la chance quand émerge de la nuit le soleil: Tourne-sol.

Mais en même temps dans cette livraison de *Minotaure* c'est de la surface comme *envers* qu'il s'agit, non pas qu'elle cache un envers mystérieux, mais la surface exhibe le lieu même où travaille le sens. La surface n'est pas la superficie des choses.

C'est autour de cela que tournent plusieurs articles de cette même livraison: *La Peau de la peinture* d'E.Tériade qui en retourne la peau puisque, dit-il, le regard de l'homme doit se faire vision pour susciter cette peau-là en quoi elle se résume; la rêverie de Roger Caillois sur le mimétisme chez les animaux; la rêverie de Salvador Dalí sur le *détail* qui devant une photographie ancienne attire notre attention sur une bobine sans fil, à l'angle inférieur gauche de cette photographie de trois commerçants obèses, tenanciers d'hôtel. Bobine sans fil, «objet déplorable d'insignifiance», image, précise-t-il avec humour «de l'intuition pure abandonnée par Kant». Dans le *détail*, c'est comme si se soulevait et se bour-soufflait la surface unie des choses.

Ainsi la peau de la peinture dit le tout de la vision du peintre, et ce que dit le détail bizarre chez Dalí, comme les courts textes d'Henri Michaux, titrés *Un tout petit cheval*, c'est, dans la crispation des choses, la symbolique propre au regardeur. Ce que

désigne dans l'ordre de la pensée, le mimétisme des animaux ce n'est ni le mécanisme de défense, ni le fonctionnalisme poussé au point ultime, c'est *pour l'homme qui le regarde*, l'excès, c'est l'inutile: le mimétisme, selon les biologistes même, déclare Caillois, dépasse sa fin, il est finalement esthétique pour *notre regard*.

* *
*

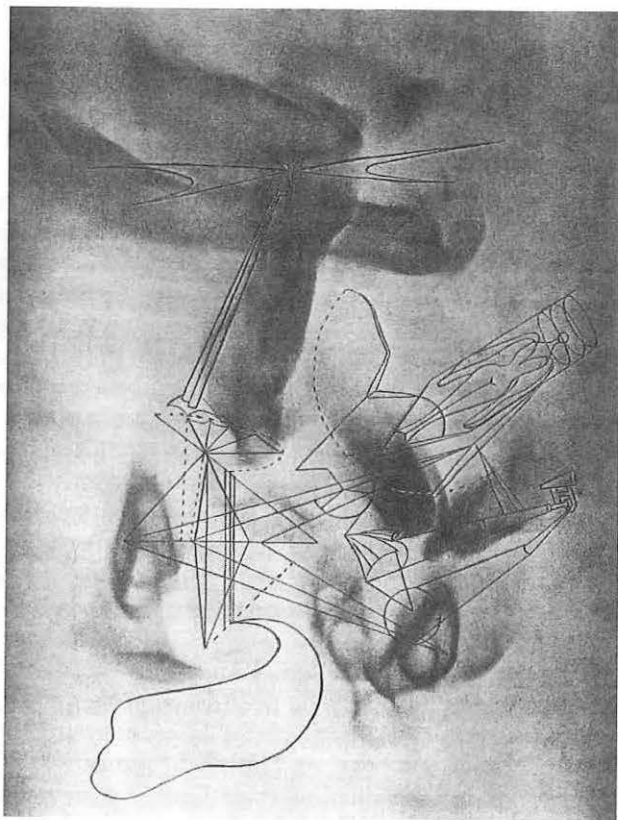
Ni monde de «l'avant», ni monde eschatologique de l'«après» vers quoi on se dirige, l'*autre monde* est dessiné par certains — et ce sont surtout des peintres dans le surréalisme — avec les morceaux bricolés des rêveries sur la 4^{ème} dimension. Marcel Duchamp s'autorise cette rêverie dans les notes de *La Boîte blanche* (À l'infinif, 1911) et de *La Boîte verte* (1934). Ce monde qui nous entoure serait le miroir ou la projection en trois dimensions d'un *continuum* à quatre, où le temps serait la quatrième. Et certes il y a là un arrêt sur l'image qui nous gêne chez le penseur lorsque Duchamp déclare à James Johnson Sweeney en 1946: «Mon but était une représentation statique du mouvement» — arrêt sur l'image qui nous gêne chez le penseur, mais incite l'inventeur de formes qu'il est *d'abord* à développer un *luxe* de formes, d'ombres portées ou de constructions secondaires qui fascine notre regard.

Et de même Wolfgang Paalen, l'Autrichien né dans la ville même où naquit Tycho Brahé, ne peut-il s'empêcher de rêver, par le biais d'une généalogie imaginaire, à la géométrie cosmique à l'infiniment grand: qui contient l'infini du temps¹. Paalen rêve aussi sur le rôle de l'imagination et de l'image pour dessiner un monde futur: «Épuiser philosophiquement toute la portée de l'image préfigurative [...] est impossible [...] *Ce qui est maintenant prouvé ne fut autrefois qu'imaginé*, disait William Blake [...] L'image préfigurative indique des potentialités d'existence d'une réalité future»².

N'est-ce pas aussi chez Matta, le Chilien, une des obsessions les plus constantes, qui prend sa source dans une lecture d'Einstein et

1. Wolfgang Paalen, «La Crise du sujet dans la peinture moderne», *Revue de l'I.E.A.L.*, n° 1, 1945.

2. «L'Image nouvelle», dans *DYN*, n° 1, p. 41-42.



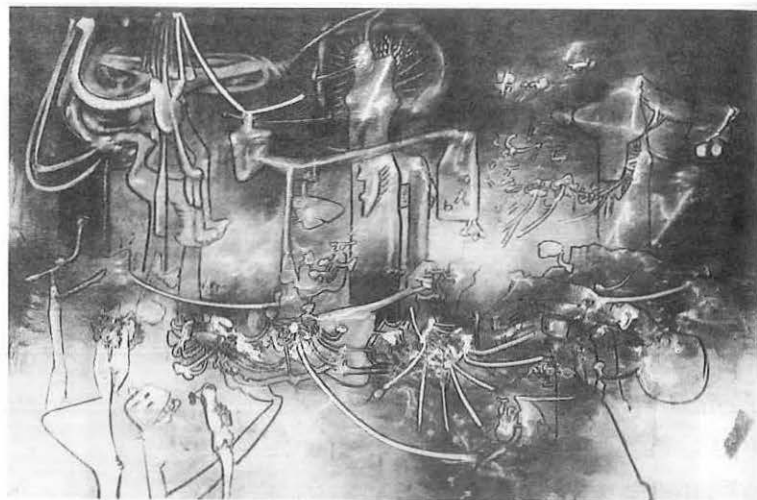
Wolfgang Paalen, *Une pièce extrêmement curieuse*, 1938, fumage

de ses commentateurs? L'ombilic du monde, ce serait *le continuum* temps-espace. Que l'on songe au titre de cette toile de 1969, *Continumbilicum*, qui unit, en un joyeux latin de cuisine, deux mots chargés ô combien: l'un de l'origine du monde *l'ombilic*, l'autre de la totalité du monde, le *continuum* du temps et de l'espace — mot qui unit donc le point originaire absolu de la personne humaine, à l'absolu totalisant du cosmique. Le titre d'Artaud, en 1925, *L'Ombilic des Limbes*, disait deux fois l'origine. Celui de Matta dit l'alpha et l'oméga du monde, de l'humain jusqu'au cosmos.

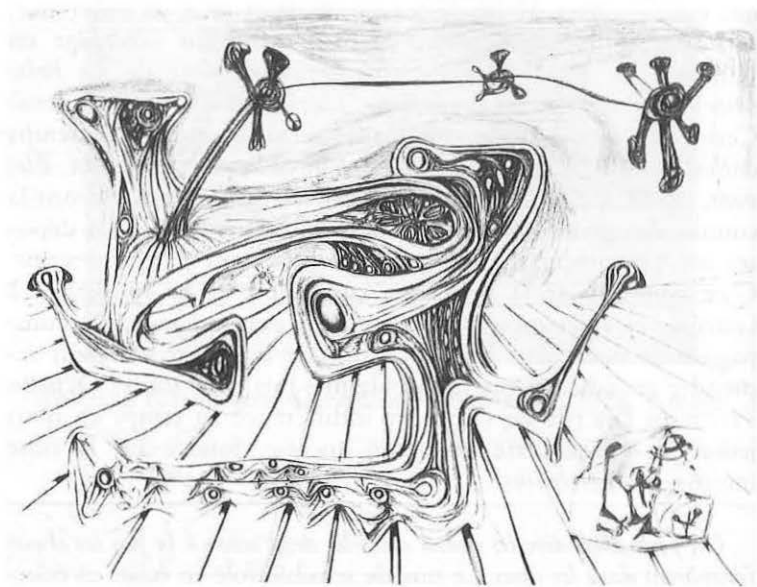
L'envers du monde, ce sont aussi les mots; c'est lalangue, au sens que lui donne Lacan,

si «lalangue» c'est l'autre ou l'envers du parler, l'envers d'un discours qui prétendrait, en toute conscience, *signifier* d'abord. Ici encore Duchamp indique la voie: entre les lames de rasoir qui coupent bien et celles qui ne coupent plus, la différence, écrit Duchamp, est que les premières ont du «coupage en réserve». «Se servir [suggère-t-il, dans une note de *La Boîte verte*] de ce *coupage* ou *coupaïson*». La poussière a-t-elle un sens? Certes elle se dépose et matérialise ainsi la couleur du temps comme on dirait chez Apollinaire. On va la photographier. *Élevons*, dit Marcel Duchamp, la poussière sur un verre, élevons-la comme des graines ou comme des asticots, et faisons-les déposer sur une plaque de verre, puis regardons-là par en dessous. C'est toujours de la poussière, mais c'est de la «poussière à l'envers» et voici qu'elle re-brousse le cours du temps, accompagnée de notre rire, car Duchamp «le transparent», pour reprendre cet adjectif que lui accola une fois pour toutes Octavio Paz, nous fait rire de sa propre indifférence au temps en nous jetant au visage cette invention cocasse, fondée sur la rime interne *poussière/envers*.

On peut alors dire les choses dans les deux sens: à la fois les choses s'évaporent dans les mots. Le monde sensible vole en éclat, en éclats de rire, en éclats d'angoisse, mais aussi les mots nous délivrent du monde, de sa visqueuse temporalité, ils nous donnent le droit à l'humour, ils nous défendent du monde et de ses rugosités.



Roberto Sebastian Matta, *Continumbilicum*, 1969
huile sur toile, 200x300 cm.



Roberto Sebastian Matta, [*Star, Flower, Personnage, Stone*], 1938
crayons de cire sur papier, n.s.n.d.
collection de Gordon Onslow Ford

C'est assurément ce qu'Unica Zürn a voulu construire dans ses *Anagrammes*, où coagule la langue allemande et son sens en tous sens: textes comme des blocs, au creux desquels on a envie de se lover, comme dans les *carmina figurata* du Moyen Age: autant des dessins que textes.

Les chants de Maldoror
Tal des Moloch, Narr des
Alls. Rote Mordschande
der Scham — o rasend toll
des roten Dolchs Alarm
Ermenonville 1959

Val du Moloch, bouffon
du Tout. Rouge impudeur, crime
de la honte. O enragé fol,
l'éclair du sanglant poignard³.

C'est aussi ce que construisent, à plusieurs, sur la page de titre, les éditeurs de la revue VVV, à New York, pendant la deuxième guerre mondiale: en entrelaçant les signes VVV, VV, V, pour les organiser en des rythmes réguliers qui disent leur foi dans la victoire des forces de la liberté.

VVV

that is, V+V+V, We say
that is, not only

V as a vow — and energy — to return to a habitable and conceivable world, Victory over the forces of regression and of death unloosed at present on the earth, but also V beyond this first Victory, for this world can no more; and ought no more, be the same, V over that which tends to perpetuate the enslavement of man by man, and beyond this

VV of that double Victory, V again over all that is opposed to the emancipation of the spirit, of which the first indispensable condition is the liberation of man,

whence

VVV towards the emancipation of the spirit, through these necessary stages: it is only in this that our activity can recognize its end

3. U. Zürn, dans «Approche d'Unica Zürn», *Le Nouveau commerce*, 1981, supplément au cahier 49 (n.p.). Voir aussi Renée Riese-Hubert, «Portrait d'Unica Zürn en anagramme», dans *Pleine Marge*, n° 7, p. 60-72. On peut voir ici un dessin d'Unica Zürn, s.d. et sans titre à la page 59.

Or again:

one knows that to

V which signifies the View around us, the eye turned towards the external world, the conscious surface,

some of us have not ceased to oppose

VV the View inside us, the eye turned toward the interior world and the depths of the unconscious,

whence

VVV towards a synthesis, in a third them, of these two Views, the first V with its axis on the EGO and the reality principle, the second VV on the SELF and the pleasure principle — the resolution of their contradiction tending only to the continual, systematic enlargement of the field of consciousness

towards a total view,

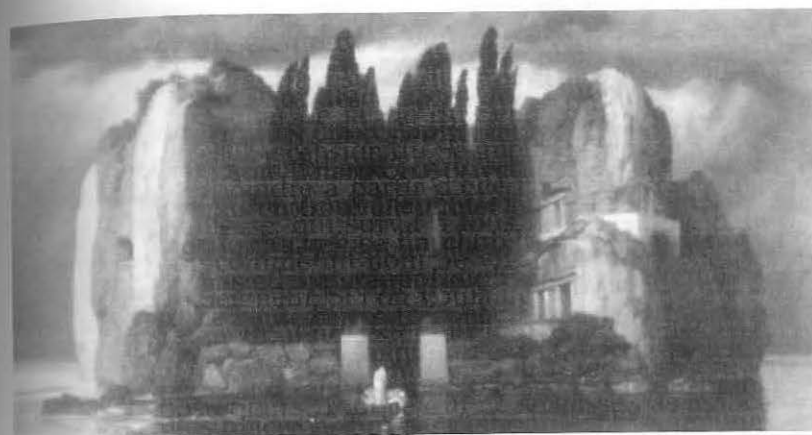
VVV

which translates all the reactions of the eternal upon the actual, of the psychic upon the physical, and takes account of the myth in process of formation beneath the VEIL of happenings.

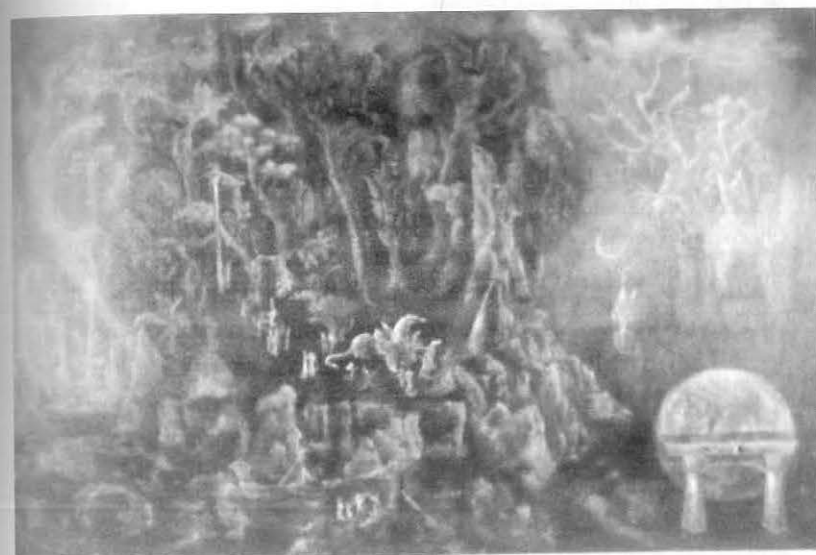
C'est assurément ce qu'a essayé continument de faire Leonora Carrington, l'Anglaise très anglaise qui dans son orgueil d'insulaire a fini par prendre ses racines dans la férocité aztèque (et) mexicaine. C'est là-bas qu'elle se protège, par les titres de ses toiles plus encore que par sa peinture même. Je pense à cette toile *Orplied*, 1955, mot inventé, à consonance anglaise, où je lis *to play on the oar* («À force de rames») dès lors qu'elle représente une réécriture «en gai» de *l'île des morts* de Böcklin, où les nochers qui font rame vers l'île mystérieuse ont bien raison de s'échiner car, sous les yeux du défunt qui, de stupeur, lève la tête et les bras en signe de victoire, ce n'est plus *L'Origine du monde* de Courbet ni le sexe inquiétant de la toile de Böcklin qui surgissent, mais une riante colline de tapisserie aux mille fleurs, où gambade une licorne.

J'aimerais enfin évoquer la plongée dans la langue française, dans une langue qu'il déchire à mesure et qu'il nous ouvre au sens, telle que nous la propose le poète de langue maternelle roumaine Gherasim Luca.

Pas pas paspas pas
paspas ppas pas paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspas le pas le mau



Arnold Böcklin, *L'île des morts*, 1880



Leonora Carrington, *Orplied*, 1955
huile sur toile

le mauve le mauvais pas
 paspas pas le pas le papa
 le mauvais papa le mauve le pas
 paspas passe paspasasse
 passe passe il passe il pas pas
 il passe le pas du pas du pape
 du pape sur le pape du pas du passe
 passepasse passi l sur le
 le pas le passi passi pissez sur
 le pape sur papa sur le sur la sur
 la pipe du papa du pape pissez en masse

.....
 ne dominez pas vos passions passives ne
 [jusqu'au dernier mouvement]
 de la neige il est il est né
 passionné né il est né
 à la nage à la rage il
 est né à la né à la nécrtonage car rage il
 il est né de la né de la néga
 néga ga cra crachez de la né
 de la ga pas néga n'agtion passion
 passionné nez passioném je
 je t'ai je t'aime je
 je je jet je t'ai jetez
 je t'aime passionném t'aime...⁴

Cette opération inquiétante, qui laisse apparaître le sens dans les trouées du balbutiement, et qui le *suscite grâce* à ce balbutiement décrit par Deleuze⁵, Luca la décrit quant à lui comme une vampirisation (par la langue) du poète lui-même. Le poète, «vampire passif», pour reprendre le titre d'un recueil publié par Luca à Bucarest, en 1945, certes s'empare de la réalité alentour pour la rejeter, exsangue, une fois sa faim rassasiée; mais aussi, à l'inverse (vampire, certes, mais *passif*), c'est lui qui est saisi à la gorge par la langue, laquelle le rejette sans voix une fois son travail accompli.

Ce travail de la langue propre à Luca me paraît converger vers celui qu'André Breton désigne comme nécessaire dans quelques-uns de ses textes majeurs et encore largement méconnus: je veux

4. Le poème, dont je cite deux mouvements, a été repris dans *Le Chant de la carpe*, Le Soleil noir, 1973, puis Corti, 1986, dans cette dernière édition, p. 87.

5. *Conversations avec Claire Parnet*, Flammarion, 1977.

parler d'un texte, non traduit à ma connaissance en espagnol, «*Il y aura une fois*», qui après avoir été publié dans la première livraison du *Surréalisme au service de la Révolution*, en 1930, a été repris, symptomatiquement, comme préface, en somme comme art poétique, au seuil du recueil de poèmes *Le Revolver à cheveux blancs* (1932).

«*Il y aura une fois*» décrit un décor de théâtre, mais s'il met en place les personnages, il ne laisse rien connaître de leur dialogue, ni de leur histoire. Le texte est découpé par la typographie en trois grands mouvements, séparés par des blancs. Le deuxième, central, est ce passage à peu près totalement descriptif, dont l'argument se résume de façon simple: je voudrais louer, écrit Breton, une propriété dans les environs de Paris: une trentaine de pièces, des corridors sombres. Un puits mystérieux. Cinq chambres condamnées: un lieu *troué* — inquiétant. Partout, *des manques*. Cela dit, l'histoire est formellement présentée comme une situation exemplaire. Elle échappe aux caractéristiques circonstancielles, pour nous inciter à chercher *l'idée* sous *l'histoire*: «Ce qu'avant tout je veux défendre ici n'est que le *principe* d'une association...». L'histoire est donc doublement «trouée», pourrait-on dire: par le contenu de la description, par le statut de l'énonciation.

Or une glose ouvre le texte, qui nous facilite la lecture de ce qui devient *fable*, par cette juxtaposition: «Imagination n'est pas donc mais par excellence objet de conquête», et cette glose est développée en une image, celle de la canalisation, «*conduite forcée*», grâce à quoi on obtient de l'énergie hydroélectrique:

C'est tout le problème de l'énergie qui se pose une fois de plus. Se défier comme on fait, outre mesure, de la vertu pratique de l'imagination, c'est vouloir se priver, coûte que coûte, des secours de l'électricité, dans l'espoir de ramener la houille blanche à sa conscience absurde de cascade. L'absurdité désignée dans la conduite humaine et — par analogie — dans l'activité poétique, c'est une attitude de résistance archaïsante qui consisterait à se méfier de l'électricité, à s'éclairer à la chandelle et préférer voir la cascade rebondir dans les montagnes plutôt que d'emprisonner cette cascade dans la canalisation de la *conduite forcée*.

La «morale» conduit donc ici à faire l'apologie d'une certaine forme de *contrainte*. Laquelle? Il s'agit de chercher le *site poétique* où la langue sera nécessairement inventive. «Placer l'esprit dans la position qui me paraît *poétiquement* la plus favorable» — écrit Breton — afin de ne plus savoir dire que «*Il y aura une fois*».

Le début et la fin du texte constituent donc à mes yeux un art poétique. Dans l'histoire (centrale) comme dans la glose (liminaire), situons-nous, suggère Breton, dans un site inconfortable, en un équilibre instable. L'invention doit être *difficile* ou ne pas être. Elle doit prendre en compte l'affect (l'affectif) ou ne pas être.

La «leçon» est donc à la fois éthique (dans l'histoire centrale) et esthétique (sur les bords). Dans les deux situations, celle de l'habitant de la propriété et celle du poète, une *contention* de l'esprit est souhaitée, en une sorte de retournement violent du temps humain ou dans un langage qui se retourne sur lui-même.

En matière d'invention, il nous faut passer d'un état de passivité à un état *violent* d'activité, et, dans toutes ces opérations (aussi bien dans l'invention «de la vie» que dans celle du poème) l'originalité d'André Breton est dans ce constat: la «vie» est travaillée par le langage et *c'est le langage humain, s'il est poétique*, qui opère la nécessaire transformation énergétique⁶.

Dans ces pages, André Breton paie d'exemple: il serait amusant de relever, dans «Il y aura une fois», le nombre considérable d'*embrayeurs de discours* (pour reprendre ce terme à Jakobson), lesquels tendent à mettre en scène le sujet de l'énonciation d'une façon insistante et solennelle⁷, mais aussi à «mettre en scène» le destinataire du discours, dont on neutralise la réticence⁸ — ou encore, à tourner en dérision la résistance de ce destinataire⁹. On se rappelle la phrase:

se méfier, comme on fait, outre mesure, de la vertu pratique de l'imagination, c'est vouloir se priver, coûte que coûte, des secours de l'électricité, dans l'espoir de ramener la houille blanche à sa conscience absurde de cascade.

Il s'agit d'embarquer avec soi le destinataire du discours, en un pari quasi pascalien. La griserie de la contagion lyrique fait le reste, nous sommes embarqués.

6. C'est ce que montre le hasard objectif, pour employer un terme très connoté dans le surréalisme, en une intuition que rejoint Paul Ricœur, pour lequel la vie n'existe que d'être parlée, et *prise en charge* dans une parole qui l'oriente.

7. Pourquoi ne pas le dire? 1er §, je dis que... 2e § qui martèlent les jointures du texte.

8. 1er §: je sais l'objection...; dernier §: il ne saurait s'agir...

9. Dernier §: comme on va pouvoir s'ennuyer là-dedans, ah on est bien sûr que rien ne va se passer.

Finalement, l'horizon pragmatique du texte est partout *signifié, désigné*: «les idées reçues» s'opposent à des «idées... qui sait, à faire recevoir»; des «idées harassées» s'opposent à des idées «harassantes» (terme qui est ici, on l'a compris, valorisé).

Ainsi, partout est *mis en scène* l'acte d'écriture.

Par envers de la langue, je désigne donc une *poétique spécifique* qui parle du *travail du sujet*, et du *travail du signifiant*, toutes problématiques assez largement absentes de la critique usuelle quand elle s'attache au surréalisme bretonien, mais qu'on trouverait davantage dans les déclarations et les marques propres à l'écriture de l'autre écrivain majeur qui, en France, fonde le surréalisme avec André Breton, je veux parler d'Aragon.

Aragon décrit l'extraordinaire efflorescence du signifiant perceptible dans le travail de l'*incipit*, du pastiche et du collage. (Ceci dans le texte *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, dans les années soixante). Système tonal développé en réponse à l'appel d'un diapason: tel est l'*incipit*. Décalage en *glissando* des signifiants: tel est le pastiche. Découpage à l'emporte-pièce de morceaux textuels écrits par d'autres, et dont les *bords* travaillent ceux qu'on est en train d'écrire: tel est le collage.

À ce travail conceptualisé par Aragon, il est vrai tardivement puisque, je le disais, c'est dans un ouvrage publié dans les années soixante qu'il le formule clairement, s'ajoute chez lui à mon sens¹⁰, une autre plongée dans la langue et ses pouvoirs: plongée dans le babillage pré-œdipien où la langue se chante ou se balbutie au lieu de s'articuler; plongée aussi dans les délices inquiétantes de la terre goûtée. Terre mangée, enfant, et aimée; terre humide dans laquelle on s'immerge pour revenir au néant, ou en ressurgir, régénéré. La terre, qu'on s'y plonge ou qu'on se l'incorpore, crée ce ralentissement de l'être à la faveur de quoi tout, vraiment tout, devient possible: l'indéfini pouvoir de l'enfance, le plaisir de tous les âges, l'immense fatigue heureuse de la mort. Dans les fragments rescapés du roman détruit par Aragon en 1927, *La Défense de l'infini*, on lit en effet cette phrase toute de fantasmagorie fantastique:

10. J'abonde dans le sens d'Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, Champion, 1994.

Il y a dans la terre une puissance de songe. Jadis dans les montagnes qui bleussent il m'arrivait de suspendre un jeu que ni l'heure des repas, ni les nuages soudain amoncelés n'avaient su jusqu'alors interrompre. Je subissais l'attrait de cet élément obscur et je mangeais parfois, les yeux écarquillés, des mottes grasses d'où s'échappaient parfois des brins d'herbe et des bêtes blanches. Nul doute que mon enfance ait dû à ces cérémonies magiques les visions qui la peuplèrent.

Et plus tard dans *Blanche ou l'oubli*, 1967, où Aragon en revient à tant de nostalgies surréalistes, surgit une histoire d'arrachage de trèfle entre les pavés, qui est un arrachement heureux de la langue: la terre, se retournant, et de noire devenant presque «blanche», devient lieu de parole et lieu de répit de la souffrance. Ainsi Aragon retrouve-t-il — est-ce conscience? est-ce inconscience? — cette métaphore de l'écriture savante élaborée par la rhétorique occidentale et qu'on trouve par exemple chez Pétrarque: la main écrivant, qui noircit la page blanche, c'est la charrue, qui retourne la terre meuble, plus noire d'avoir été travaillée; les doigts, ce sont les bœufs, la plume, c'est la charrue, et l'encre: la graine enfouie par le laboureur qui est aussi semeur.

Au lieu que la métaphore qui signe chez Breton l'aventure de l'écriture automatique est la métaphore de l'*incorporation*¹¹, où l'inspiration est magique, ou bien la métaphore de la «conduite forcée», dans la violence d'un désir qui fait rebondir les mots les uns contre les autres, et produit la cascade maîtrisée de la langue, chez Aragon on mange la terre et on retourne les mots *fébrilement* sur la page. On écorche les mots les uns contre les autres. Métaphore de la sexualité dans sa version orale, de la sexualité dans son activité labourante, métaphore perverse de l'écorchement, enfin, pour faire apparaître la lisière des mots et des choses.

Des formes comme prophéties

Or les Autres mondes inscrits comme des lieux de nostalgie et d'espoir au cœur du surréalisme quand il s'invente, ce sont aussi

11. C'est à la faveur de la demi-conscience (on le sait, c'est lors d'un endormissement) qu'une phrase cogne à la vitre. Breton écrit alors dans le premier *Manifeste*: «Je n'eus vite d'autre idée que de l'incorporer à mon matériel de construction poétique», *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, p. 325.

des silhouettes, des formes fantomatiques, et non pas seulement des mots. Je ne vais pas parler ici de la peinture surréaliste telle qu'elle se fait, mais de la façon qu'on y accueille les formes comme des prophéties.

On peut s'étonner du retour que j'opère sur les *formes*, après avoir évoqué une thématique de l'envers du monde, puis une poétique de l'envers de «lalangue». Ce retour est fondé sur la reconnaissance par Freud d'un double système d'inscription des informations, ce qu'il appelle la «représentation de chose» s'opposant à la «représentation de mots». Ce retour est fondé sur la conception propre à Guy Rosolato du signifiant de «démarcation». *Démar-cation*, au sens premièrement de *délimitation* qui donne leur identité aux représentations et aux signifiants qui les composent; *dé-mar-cation* en un deuxième sens: en ce sens que le percepteur a conscience de l'écart de la représentation avec le référent.

C'est de la fable des «Grands Transparents» que je voudrais parler ici, et la mettre en relation avec une autre, très antérieure, où Breton nous incitait à faire le voyage de la remontée du fleuve, vers la source de notre vision.

Nous dit-elle, la fable des «Grands Transparents», qu'il faut fuir la réalité? Certes non, mais combien il est urgent de construire le *patron* d'une autre société. Nous incite-t-elle à raconter une histoire stupéfiante? Non, cette page mythique n'a rien à voir avec la science-fiction, car il n'est ni descriptif, ni narratif. Ce qu'il dit, c'est combien il nous faut porter au-dedans de nous la *métaphore* du futur.

L'attaque du texte «L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers...» nous trompe quelque peu: le refus d'anthropocentrisme et une sorte de relativisme généralisé sont-ils toute l'histoire des «Grands Transparents»? Or ce qui frappe, c'est justement qu'il n'y a pas d'histoire. Pas plus qu'*Il y aura une fois* ne racontait ce qui se passait dans le château bizarre que Breton se promettait de louer. Suspendu au bord du récit, mais *sans* récit, ce texte est une *invite* à raconter, à prendre la relève du récit. Il n'est même peut-être qu'*invitation à, incitation à*, jusques et y compris dans la phrase centrale du texte, qui est pompeuse et assertive: «Il n'est pas douteux que le plus grand champ spéculatif *s'offre* à cette idée». L'idée s'offre, au sens érotique.

Or cette réflexion est orientée.

On se détourne, on se méfie de la vue en tant que permise par l'organe de l'œil, au profit d'une appréhension hallucinée, seule visionnaire des choses. Or cette méfiance à l'égard de la vue, on la trouvait, on le sait depuis peu, dans les carnets de Matta, dès 1938:

Une morphologie psychologique serait le graphique des idées. Elle devrait être conçue avant que les images optiques nous donnent une forme des idées¹².

Cette méfiance envers la vue est donc doublée par deux valorisations: on valorise, on survalorise, dans les formes, leur surgissement premier dans cet *entre-deux* entre *notre* moi et *leurs* énergies. Le mythe des «Grands Transparents» décrit la forme des choses comme indéfiniment modifiable¹³.

Sur la base des récentes théories de la matière comme énergie, à la même époque, Matta comme avant lui Duchamp construisent leurs rêveries, tandis que Breton revient finalement plutôt, quant à lui, au Diderot de la *Lettre sur les aveugles*¹⁴.

12. Matta, *Entretiens morphologiques*, Notebook, n° 1, 1936-1944, éditions Sistan, 1987, p. 70.

13. Déjà le texte poétique de Matta, publié dans *Minotaure*, n° 11, disait quelque chose de ce genre (*Mathématique sensible. Architecture du temps*). Il s'agit de découvrir la manière de passer entre les rages qui se déplacent dans de tendres parallèles, des angles mous et épais ou sous des ondulations velues à travers lesquelles se retiennent bien des frayeurs (p. 43).

On rêve, ainsi, comme Marcel Duchamp: *N'importe quelle forme est la perspective d'une autre forme, selon certain point de fuite et certaine distance*. Note de la Boîte verte, parue en 1934.

14. Il s'y réfère deux fois, dans deux textes datant de l'année 1942, l'un récemment publié dans le beau livre élaboré par Matta, et c'est une note de Breton envoyée à Matta durant la première moitié de l'année, l'autre dans *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, le texte que Breton écrit pour *Art of this Century*, le livre-catalogue de Peggy Guggenheim (octobre 1942): «Si tous les corps ne sont pas autant de miroirs, c'est par quelque défaut dans leur texture, qui éteint la réflexion de l'air... C'est apparemment le fond de la toile, l'épaisseur de la couleur et la manière de l'employer qui introduit dans la réflexion de l'air une variété correspondant à celle des formes». Et dans *Genèse et perspective*... «Et qu'est-ce à votre avis que des yeux? lui dit M. de... "C'est lui répondait l'aveugle, un organe sur lequel l'air fait l'effet d'un bâton sur ma main" [...] Cela est si vrai, continua-t-il que quand je place ma main entre vos yeux et un objet, ma main vous est présente, mais l'objet vous est absent. La même chose m'arrive quand je cherche une chose avec mon bâton, et que j'en rencontre une autre».

Comme chez Diderot, l'*homme* est chez Breton mis en situation de devoir repérer dans la transparence de l'air des indices de l'inconnu, et d'imaginer des êtres différents de lui — en face desquels il faut peut-être même se défendre. L'homme (moi, nous) sommes placés dans la situation de l'aveugle-né dont parle Diderot. Lui est entouré d'ombre, nous d'un air transparent. De même que l'ombre est trompeuse pour l'aveugle, la transparence de l'air autour de nous n'est peut-être qu'un effet de la réflexion de ce même élément. Les objets sont des accidents de parcours obligés, susceptibles de toutes les fluences dans la définition de leurs limites. Ainsi Breton, comme d'ailleurs Matta, ou Duchamp, en appelle, plutôt qu'à une rêverie sur l'idée de *passage*, à une sorte d'*anamorphose généralisée*. Car si nous faisons intervenir l'idée de temps et de subjectivité, alors les formes appréhendées par notre regard peuvent devenir les *projections* de formes venues d'ailleurs.

Breton ne peut s'empêcher d'ailleurs de décliner cette rêverie sur les formes en la tressant avec les mots. Dans le catalogue de *First papers of Surrealism*, datant de la même année 1942, à New York, Breton nous amène à rêver sur les mythes: dans son titre *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*, apparaît la mention: «mise en scène d'André Breton». La série culmine sur les trois derniers, Rimbaud, le Surhomme, enfin les «Grands Transparents». On peut y lire une forme, et ce serait ici, la forme du Temps, celle d'une *série orientée* qui nous conduit à travers tous les grands mythes existants, de l'Âge d'or à l'or du temps. Mais surtout le Grand Transparent est ici représenté comme un géant dont le ventre porte, en transparence, le jeune Orphée. Image empruntée à l'Hermétiste Michel Meier¹⁵. Les images soudain semblent être là pour donner forme au mot, ou pour susciter un mot-clé: ici le syntagme «Grand» (géant) comme parent et même transparent. Comme le noyau du rêve chez Freud, le mythe chez Breton est aussi un rébus.

Revenons au texte de VVV. Cette méfiance à l'égard de la vue se double d'une valorisation de l'imagination heuristique. Le monde inconnu est ouvert à la force hypothétique de notre esprit. C'est pourquoi, selon ma lecture, André Breton dit exactement la même chose que Georges Bataille dans le texte du catalogue de

15. Comme nous l'a fait remarquer Masao Suzuki.

l'exposition de 1947, titré *L'Absence de mythe*: dans cette absence que suggère Bataille, «la pâle transparence de la possibilité est en un sens parfaite». Le mot transparent est le même, mais il est un substantif abstrait chez Georges Bataille, l'idée seule est exprimée chez ce dernier, au lieu qu'A. Breton met en scène l'idée en la transformant en des conditions relationnelles: sur la scène, deux personnages: l'homme et le monde. Entre les deux, chargé de toutes les possibilités et de toutes les menaces, la transparence de l'air.

Or quel est l'enjeu de ce spectacle? Notre force offensive (et non pas seulement notre force défensive) est dans notre volonté de conquête intellectuelle. L'appât intellectuel qui nous est tendu par ce texte est celui que les Pères de l'Eglise désignaient du mot de *libido sciendi*. Quand on sait tout du monde qui nous entoure, et que notre vue a fait le tour des choses, il reste encore à interroger la racine inconsciente de notre goût pour désigner et pour apprendre: c'est la *libido*. La transparence de l'air nous sollicite. Il serait insupportable de ne pas imaginer les «Grands Transparents».

Enfin, cette conquête sur l'inconnu est aussi lucidité sur la *libido* elle-même. Comme l'avance Guy Rosolato, *L'invisibilité des Grands Transparents est avancée pour mettre en valeur le caractère inconscient du fantasme, où les parents* [car ainsi peut se découper le mot transparent, travail du «vitreur» de Matta peut-être?] *restant transparents, sont la métaphore d'une puissance qui, tout en pouvant prendre des aspects cosmiques ou ésotériques, n'est autre que celle de l'inconscient lui-même dans ses potentialités de désir*¹⁶. Quant à «trans», lisons-le aussi comme «transe». Rosolato cite Breton:

L'acte d'amour, au même titre que le tableau ou le poème, se disqualifie si de la part de celui qui s'y livre, il ne suppose pas l'entrée en transe¹⁷. Cette transe a vocation de s'élargir en orbe contagieuse. Les Grands Transparents ne disent rien d'autre¹⁸.

Dès lors, si le «mythe» des «Grands Transparents» ne signifie rien que la reconnaissance de la *libido* et l'appel à la *libido sciendi*,

16. Guy Rosolato, *De la scène originale au mythe de création*, dans le volume *Violence, théorie, surréalisme*, Lachenal & Ritter, collection Pleine Marge, 1994.

17. *Arcane* 17, 1947, p. 206.

18. Guy Rosolato propose encore de mettre entre parenthèses «trans» et de retrouver ainsi «grands-parents», étagement de trois générations qui fonde toute généalogie.

je trouve que ce mythe répond parfaitement à la caractéristique d'être un mythe «ouvert» car, s'il est un magnifique mythe de toutes les formes possibles, il n'est aussi que la forme d'un mythe.

Cette fable a un corollaire, qui a été publié par Breton dès 1926 dans la 6^{ème} livraison de la revue *La Révolution surréaliste*, et c'est une histoire de remontée vers la source du regard: ce texte, qui apparaît dans la revue sous le titre «le Surréalisme et la peinture», sera repris dans les différentes éditions du livre

Longtemps, je pense, les hommes éprouveront le besoin de remonter jusqu'à ses véritables sources le fleuve qui s'écoule de leurs yeux, baignant dans la même lumière, la même ombre hallucinatoires les choses qui sont et celles qui ne sont pas¹⁹.

Remonter le fleuve du regard, c'est s'interroger sur les conditions d'exercice de ce regard, non pas dans l'optique des percepteurs classiques, où le regard devient point, et la coulée, cône géométrique. Cette remontée a une intention *perceptive* hallucinée (le regard est vision, il englobe dans la même visée hallucinatoire les choses qui sont et celles qui ne sont pas), mais aussi cette remontée nous interroge sur les *conditions de possibilité* et d'engendrement des images. Elle est donc, et ceci à plusieurs niveaux, une interrogation sur le *sujet* de la vision, sur le sujet halluciné, hallucinant, et non pas d'abord sur le contenu de sa vision. Le «modèle intérieur» suggéré à la peinture par le même Breton²⁰ dit lui aussi une «fièvre de conquête» laquelle, devant nos yeux, est telle qu'elle fait se refléter «ce qui, n'étant pas, est pourtant aussi intense que ce qui est». Le modèle dont il s'agit n'est donc pas dans l'objet regardé ou imaginé, mais dans l'intensité et le mode du regard.

Dans la pratique picturale de Matta, Marcel Duchamp ou Wolfgang Paalen, on trouverait plusieurs formes et formulations comparables. Pour abrégé, je n'en donnerai des exemples que chez Leonora Carrington, où l'on trouve volontiers de vieilles pratiques humoristiques de sorcellerie.

19. Page 30 de la revue, page 7 de l'édition de 1965 du livre.

20. *La Révolution Surréaliste*, n° 4, juillet 1925, page 28, repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, édition de 1965, page 4.

Ces retournements et renversements de signes sont de vieilles ficelles de la sorcellerie. On est tenté d'y penser chez elle devant les toiles titrées *Cornelius and Cornelia, Reflexion on the oracle, Le voyage de Ay Ching Gao*, on est même contraint de prendre son miroir si l'on veut déchiffrer les paroles indéchiffrables qui entourent la grand mère de la toile *Grand Mother Moorhead's aromatic kitchen*, miroir qui nous permet alors de lire: «Death is a path to the world of Sidhé. The Goddess Dana became and is the Sidhé. The old races died, where did they go?». On connaît le tabou du miroir ou les messes dites à l'envers dans la sorcellerie moyen-âgeuse. Mais son utilisation par Leonora n'est pas gratuite. À qui possède l'aptitude (acquise, mais redoutable) d'écrire en miroir (comme, dit-on, Léonard le conseillait), aptitude qui est un des «dons» impartis à certaines formes de schizophrénie, et par là l'aptitude de voir l'envers et l'endroit des choses d'un même coup d'œil, il reste à conjurer et camoufler cette absence au monde.

L'absence de sens de l'envers des lettres devient une dynamite de sens, un sens magique, un sens qui joue en tous sens. La menace d'absence au monde est devenue le chiffre de son secret. Mais ce faisant, Leonora assume avant tout sa volonté de *n'être qu'un œil*, de *n'être que* peindre. Car elle redécouvre peut-être tout simplement *aussi* cette vérité phénoménologique décrite par Maurice Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible* comme la «structure en doigt de gant» du regard. Le propre du regard est d'être tel que je me sente regardé par les choses autant que je regarde le monde. Se retourner comme un doigt de gant — opération que suggère Leonora dans un petit texte de catalogue (1975): *Commentary*²¹ —, c'est devenir tout entier regard, œil. Et si l'on est peintre, n'est-on pas un œil?

21. *Leonora Carrington, a retrospective exhibition*, Center for Inter American Relations, New York City, puis University Art Museum, The University of Texas at Austin, 1976, page 24:

Perhaps a great virtue, curiosity can only be satisfied if the millennia of accumulated false data are turned upside down. Which means turning oneself inside out and to begin by despising nothing, ignoring nothing [...] and make some interior space for digestive purposes [...] But is this so? Am I? Indigestion is imminent; there is too much for it. The Red Queen told Alide that we should walk backwards slowly in order to arrive there faster and faster.

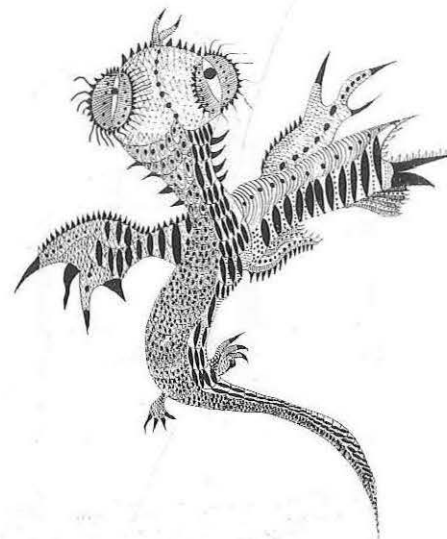
Il faut donc se retourner du haut en bas (*upside down*)

se retourner vers l'arrière (*backwards*)

se retourner en doigt de gant (*inside out*)

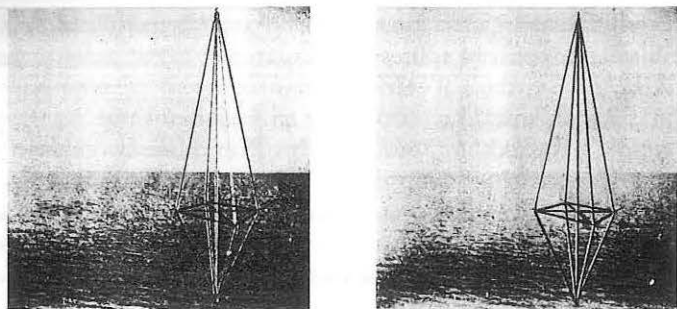
Ce renversement du renversé, qu'on trouve dans le domaine surréaliste, fait penser à toutes les thématiques du monde renversé que l'on trouve dans l'Occident moyenâgeux et renaissant²². Comme Rabelais ou Quevedo, mais en y ajoutant une interrogation absolument moderne sur le verbe, le surréalisme explore ces avenues non pas, comme on l'a trop dit, dans la jouissance spécifique des pervers, mais dans la reconnaissance, sage et grisante à la fois, que la vérité des savoirs n'est pas linéaire, et que si le monde se découvre à nous, c'est dans le prisme prospectif de notre *vision*.

Jacqueline Chénieux-Gendron
C.N.R.S.

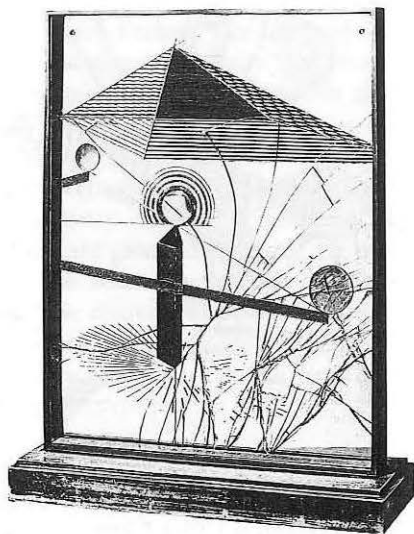


Dessin d'Unica Zürn

22. Un beau volume nous y donne accès, publié par Jean Lafond et Augustin Redondo, en 1977, à la librairie philosophique Vrin, *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*.



Marcel Duchamp, *Stéréoscopie à la main*, 1919
ready-made rectifié, 6,8×17,2 cm.



Marcel Duchamp, *À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*, 1918
huile, feuille d'argent, fil de plomb et loupe (fêlée), 49,5×39 cm.

RAUL ANTELO

Le double monde: une poétique du savoir

Le surréalisme, à l'origine, a été poétique et artistique et puis est devenu psychologique. Nous croyons qu'il est un procédé de connaissance.

André Breton¹

En février 1919 Pharmousse, c'est-à-dire Francis Picabia, informe les lecteurs de *391* que Marcel Duchamp est parti pour Buenos Aires pour y organiser un service hygiénique de pisso-tières². Il faisait sûrement allusion au ready-made «Fountain» mais on pourrait penser qu'il vaticinait les dépurations visuelles de Fontana, artiste de deux mondes qui, moyennant les *bucchi* et les *tagli* pratiqués en la matière, a instauré le blanc et l'absolu, la limite illimitée dans la visibilité latino-américaine. Cette limite n'isole pas deux parties du monde. Elle est plutôt, comme dirait Michel Foucault, le rapport par lequel tout se noue et se dénoue, tout apparaît, scintille et s'éteint.

Une des œuvres «argentines» les plus intéressantes de Duchamp est un ready-made rectifié, «Stéréoscopie à la main» qui est en relation avec deux autres œuvres, les «Témoins oculistes» et «À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure»³. Avec la stéréoscopie, deux images superposées par la vision binoculaire nous donnent l'impression d'une seule image en relief. Il s'agit d'une superficie d'eau (la mer ou le Rio de la

1. Notes manuscrites de Flávio de Carvalho d'après un entretien avec André Breton (1937) et conservées par Rui Moreira Leite. Cf. André Breton, «Surréalisme. Entrevista a Flávio de Carvalho», *Cultura*, a. 1, n° 5, São Paulo, février-mars 1939, p. 9.

2. Pharmousse (pseud. Francis Picabia) «New York, Paris, Zurich, Barcelone», *391*, n° 8, Zurich, février 1919, p. 8.

3. «À regarder...» a été exécuté en 1918 à Buenos Aires. Le titre s'explique par une note des *Témoins oculistes*: «parties à regarder en louchant, comme une partie argentée dans un verre, dans laquelle se reflètent les choses de la pièce». Publié dans *391*, n° 13, Paris, juillet 1920, p. 2.

Plata) dans la moitié inférieure, le ciel dans la moitié supérieure et une pyramide avec sa projection invertie sous les eaux. À l'horizon, imperceptible, un navire, et dans le navire un homme. L'image est double. Octavio Paz l'interprète comme le champ visuel de l'apparition et de la disparition, qui nous élude toujours et, cependant, est toujours là⁴. Mais il y aurait lieu d'interpréter la stéréoscopie non seulement comme étant la vision de ce qui est stable (stéréos) mais aussi celle du dépouillement ou de la perte et du vol, en conséquence (stéresis).

Ainsi la stéréoscopie nous dévoilerait aussi bien le portrait scindé de l'artiste lui-même que le champ visuel du moderne en tant que scission signifiante. Mer/ciel du champ. Ces pyramides sont les balises du grand fleuve mais sont également les passoires du grand verre. Elles sont, à tour de rôle, le Même et l'Autre.

La stéréoscopie combat la stéréotypie. Le stéréotype, argumente Homi Bhabha, est le point de subjectivation, la mise au subjectif du discours colonial où le désir d'originalité est encore une fois traversé par les différences (culturelles, ethniques) qui le fixent comme forme limitée de l'altérité⁵. La stéréoscopie dédouble et analyse cette représentation. Avec la stéréotypie l'Amérique latine ne serait que le décor du magique ou du merveilleux. Avec la stéréoscopie, cependant, on produit de la subjectivité surdéterminée.

Dix années après la découverte de cette altérité sans fétichisme et adoptant exactement le même point de vue que Duchamp, Le Corbusier essaie une singulière stéréoscopie à la main. Il dit:

Tout d'un coup, au-delà des premières balises éclairantes, j'ai vu Buenos Ayres. La mer unie, plate, sans limite à gauche et à droite; dessus, le ciel argentin si rempli d'étoiles; et Buenos Ayres, cette phénoménale ligne de lumière commençant à droite à l'infini et s'enfuyant à gauche à l'infini, au ras de l'eau. Rien d'autre, sauf, au centre de la ligne des lumières, la crépitation d'une lueur électrique qui exprime le cœur de la ville. C'est tout⁶.

La stéréoscopie définit l'objet comme une ligne de lumières, une ligne plate et de la *plata* qui retourne au sujet et l'effleure:

4. Octavio Paz, «Apariencia desnuda», *La obra de Marcel Duchamp*, Mexico, Era, 1990, p. 154.

5. Homi Bhabha, «The other question», *Screen*, v. 24, n° 6, nov.-déc. 1983, p. 18-36.

6. Le Corbusier, *Précisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris, éd. Vincent, Fréal et Cie, 1960, p. 200.

Imaginez: nous, du vieux monde, nous avons traversé l'océan et nous arrivons sur nos bateaux en vue de la ville des temps modernes. La ville des temps modernes où la nature n'a rien apporté. C'est le vide. Mais non, la nature a apporté cette rencontre de la Pampa et de l'océan, en une ligne infinie et plate. L'homme est ici pour agir, pour se manifester. Alors, Buenos Ayres, pure création humaine, bloc immense élevé par l'homme, dans l'eau du Rio et debout dans le ciel d'Argentine. Il y a dans cet espoir quelque chose de grisant, d'ennoblissant: quelle incitation, quelle invitation au voyage!⁷.

Avec ce ciel illimité, étincelant, tout le paysage, tout le champ visuel est une seule et même ligne droite (l'horizon, l'absolu) qui invite le voyant à un voyage. En feuilletant les lithographies de 1830-1840 chez son ami Gonzalez Garaño, Le Corbusier a vu le mal d'aurore. Il a connu «Ricardo Guiraldes et son œuvre maîtresse, *Don Segundo Sombra*»; il est tenté d'écrire l'*Histoire magnifique des colons argentins*⁸. Mais Le Corbusier écoute aussi Joséphine Baker dans sa cabine de paquebot, qui entonne les chants nègres de recherche et d'errance, et il comprend que l'un comme l'autre vivent à travers le monde, essayant une sorte d'histoire universelle de l'infamie, écrite par autrui.

S'il est vrai que le contact avec le désert et l'océan est la contribution latino-américaine à la visibilité moderne, il n'est pas moins vrai de penser que cette ligne de lumière produit des images virtuelles qui vont se matérialiser en projets urbanistes. D'abord Rio de Janeiro (1936), mais surtout Brasilia (1956), la ville des temps modernes, apothéose stéréoscopique des visibilités qui fondent la ville de trois millions d'habitants (présentée au Salon d'Automne de 1922) avec le bloc infini de Buenos Aires où s'articulent l'histoire magnifique des colons avec les chants de mélancolie nègre et produisent, ainsi, une subtile incitation/invitation au voyage. Tout au long du parcours «l'œil voyait quelque chose, deux choses: la nature et le produit du travail de l'homme»⁹.

Quand Lúcio Costa projette Brasilia ou quand Niemeyer dessine l'espace de la loi, l'édifice du Congrès, on cherche une ligne horizontale capable de chanter le caprice des courbes et de séparer nettement les deux moitiés (le vide et l'infini, la surface et la profondeur)

7. *Ibid.*, op. cit., p. 204.

8. *Ibid.*, op. cit., p. 3-4.

9. *Ibid.*, op. cit., p. 245.

sans perdre l'unité d'ensemble. Dans le trait, les architectes semblent accepter un ancien conseil. En dessinant le Congrès, Niemeyer avoue se soucier d'un penseur français : «Ce qu'il faut, disait Baudelaire, c'est créer une ébauche». L'auteur de la citation, un anthropologue qui venait juste d'arriver au Brésil, Claude Lévi-Strauss, semblait y lire les impératifs combinés de transformer le monde et de changer la vie de façon à obtenir le contraste avec l'œuvre d'un poète comme Murilo Mendes qui préférait désarticuler les éléments à la manière de Rimbaud. Cependant, loin de s'exclure, les deux pôles de cette tension (analyse et synthèse, Baudelaire et Rimbaud) construisent une poésie «surréaliste» comprise en tant qu'«art de lumière» qui essaie le langage infini des métamorphoses parce que, avec elle, l'homme «pourra peut-être détruire et construire en même temps»¹⁰.

Dans ce texte pionnier de 1935, «Le Cubisme et la vie quotidienne», Lévi-Strauss part du concept d'économie sémiotique pour constater la victoire d'une révolution singulière dans la sensibilité qui sacre l'apothéose du monde des objets brillant dans la vitrine d'un magasin Uniprix, et qui dérange ainsi «notre façon de représenter le monde». Le meilleur du modernisme, certainement, ne se trouve pas là. Lévi-Strauss entend, au contraire, que la leçon du cubisme est d'avoir dématérialisé l'art pour le définir «non par la somme mais par la soustraction». Ou par hasard, se demandait-il, «chaque objet considéré individuellement n'est-il pas, pour lui-même, une disposition complexe d'éléments?»¹¹.

Mis en opposition à tout point de vue (utilitaire ou transcendant), l'objet se définit comme étant «la juxtaposition de formes, de contours, de superficies, d'ombres et de lumières» et guère plus, de manière mimétique ou normative, comme «l'image pratique et vulgaire qui a sa représentation dans le monde» de façon sûre. Autrement dit, le domaine de l'artistique n'est pas celui d'une transposition «simplement littéraire des *realia*. L'objet est une traduction, mais en version *latérale*, une fiction, «l'équilibre interne de volumes et de formes dont la chose la plus infime peut

être l'irremplaçable détentrice». Pour l'anthropologie, également, l'objet produit une stéréoscopie.

Lévi-Strauss nous propose, en conséquence, une caractérisation très intéressante du beau moderne. C'est une «disposition interne absolument indifférente à l'objet représenté» où, libéré de la mimésis, le beau est conçu en tant que fonction, puisqu'il repose sur les «grandes formes dont la structure est volontairement appuyée».

Il y aurait lieu d'interpréter cet essai oublié en tant que sémiologie du moderne qui s'articule à un autre écrit postérieur (1950) dont l'objectif est celui de signaler la modernité de la sémiologie. Lévi-Strauss, en effet, dans son «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss», n'hésite pas à avouer sa surprise devant la modernité de la pensée de ce pionnier de l'anthropologie sociale et, au moment d'expliquer la théorie du fait social total, il s'appuie sur les procédés déjà employés dans l'essai de sémiologie du moderne. De cette façon, le social n'est réel que quand il est intégré à un système. Mais le fait social n'est pas total en raison uniquement de l'intégration de ses parties. Il est encore nécessaire qu'il s'intègre à une expérience personnelle, ce qui suppose, avant tout, une continuité subjective et, deuxièmement, une disposition anthropologique. La lecture postule, ainsi, la coïncidence entre l'objectivité de l'analyse historique, de nature comparative, et la subjectivité de l'expérience individuelle. Cela se traduit par deux prémisses, non seulement celle selon laquelle tout ce qui est observé est une partie de l'observation, mais aussi celle selon laquelle l'observateur est, lui-même, une partie de sa propre observation. Autrement dit, il s'agit, dans l'appréhension du fait social total, de transposer l'appréhension interne, où l'observateur est intégré à une culture ou à une société qui n'est pas la sienne, en une appréhension externe, au moyen de la médiation inconsciente entre l'observateur et l'observé.

Dans le processus de la lecture — étant donné que le signifiant précède et détermine le signifié — le problème en question, le social, n'est plus qualité pure mais devient un système dont les parts peuvent être liées par des connexions, équivalences et solidarités, connexions qui à leur tour donneraient au fait social total une consistance striée.

Quand nous pensons autant le fait social que l'œuvre d'art en tant que phénomènes de sédimentation, cumulation ou pli, nous enregistrons non seulement l'aspect unitaire qui les organise formellement

10. Mário de Andrade, «Fantasias de um poeta», *O Estado de São Paulo*. Suplemento rotogravura 146, nov. 1939. Voir aussi Danilo Bastos, «A decupagem, processo de gravura surrealista», *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 8 juillet 1939, p. 5.

11. Claude Lévi-Strauss, «O cubismo e a vida cotidiana», *Revista Contemporânea*, n° 4, Rio de Janeiro, sept. 1935, p. 120-124 et *Revista do Arquivo Municipal*, 2, n° 18, São Paulo, nov.-déc. 1935, p. 241-245.

mais nous admettons, encore, que cette structure striée présente de la mobilité et que chaque niveau survient, répercuté, se transcode ou se mêle avec d'autres strates.

Il est hors de doute qu'il faut apparenter cette concomitance striée aux recherches d'un pouvoir que l'avant-garde situe à travers et au-delà du langage, recherches qui, à cette fin, refusent l'idéalisme de l'opposition *matière et forme*, aussi bien que la dualité de *réel et reproduction* mais postulent, en conséquence, un concept de fiction stéréoscopique indifférent à toute logique binaire. Dans le cas de Lévi-Strauss, l'ébauche cubiste le conduit à une lecture structurelle de Mauss; en d'autres cas, le démontage surréaliste illuminera maints aspects de cette sémiologie du moderne liée au quotidien.

En même temps que l'essai de Lévi-Strauss sur le cubisme, paraît dans le *Diário de São Paulo* un entretien de Flávio de Carvalho avec Roger Caillois, «le démonologue français», où la notion de crise de la science positive s'élabore autour d'un savoir unique, concept cher à Paul Dermée. «La science du XXe siècle — nous dit Caillois — était positiviste et rationaliste, mais à partir des dernières années du XXe siècle (sic) elle abandonne décidément le parti de la ressemblance et du bon sens grâce au perfectionnement de ses propres méthodes. De manière que son interprétation du monde est aussi éloignée que possible de la vision courante de la réalité de la veille», la penchant ainsi vers le rêve, le hasard objectif et la représentation du monde par l'enfant. «Le surréalisme qui, à son origine, était un mouvement littéraire mais qui a vite révoqué la littérature pour se consacrer à la recherche psychologique, croise la science sur maints aspects», et essaie, aujourd'hui, «une étude phénoménologique du problème de l'imagination dans son ensemble»¹².

Dans *Le Mythe et l'homme* qu'il publie par la suite, en 1938, Caillois s'intéresse à ces imaginaires exotiques, et parmi ceux-ci, à Paris lui-même, personnage et non seulement scène de *Nadja*.

Dans son premier livre d'essais, il dédie le dernier chapitre à «Paris, mythe moderne». Il y analyse l'émergence de la ville en tant que personnage vampire d'un monde imaginaire qui n'a plus besoin d'être lointain, inaccessible ou autonome mais peut, d'une façon «Unheimliche», être le monde du quotidien le plus trivial. Ce phénomène, contemporain des

débuts de la grande industrie et de la formation du prolétariat urbain, est lié d'abord, pour commencer par le plus apparent, à la transformation du roman d'aventures en roman policier. Il faut tenir pour acquis que cette métamorphose de la Cité tient à la transformation, dans son décor, de la *savane* et de la *forêt* de Fenimore Cooper, où toute branche cassée signifie une inquiétude ou un espoir, où tout tronc dissimule le fusil d'un ennemi ou l'arc d'un invisible et silencieux vengeur. Tous les écrivains, Balzac le premier, ont nettement marqué cet emprunt et ont rendu loyalement à Cooper ce qu'ils lui devaient. Les ouvrages du type des *Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas, au titre significatif entre tous, sont des plus fréquents¹³.

C'est en 1938, encore, qu'un autre témoin du parcours de Bataille, Walter Benjamin, commence à s'intéresser au transformisme des genres (du roman d'aventures au policier) et des espaces (de l'usuel à l'insolite). Laissant de côté l'hypothèse de l'influence directe ou de celle de Bataille, le plus probable est que cette idée provient de lectures communes comme celle par exemple, de l'essai sur le «detective novel» de Régis Missac, bien qu'on ne puisse pas écarter l'évocation du plan imaginaire de «la ville surréaliste 1938», de Hans Bellmer, avec sa disposition quadrangulaire de fragments épars de Paris, ayant comme bord inférieur la «Rue de la transfusion-de-sang». Les éléments surgissent, donc, quand Benjamin avance:

En ces temps de terreur où chacun tient par quelque chose du conspirateur, chacun peut également se trouver conduit à jouer au détective. La flânerie lui offrira les meilleures perspectives. «L'observateur, dit Baudelaire, est un prince qui jouit partout de son incognito». Si le flâneur devient ainsi contre son gré un détective, cette transformation vient pour lui à propos socialement, car elle justifie son oisiveté. Son indolence n'est qu'apparente. Derrière elle se cache la vigilance d'un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux. Le détective voit ainsi s'offrir à son amour-propre d'assez vastes domaines. Il élabore des formes de réaction qui conviennent au rythme, au *tempo* de la grande ville. Il saisit les choses au vol; il peut ainsi rêver qu'il est proche de l'artiste. Chacun loue le crayon preste du dessinateur. Balzac considère que l'essence de l'artiste, d'une manière générale, réside dans la rapidité de la saisie. Le flair criminel, allié à la nonchalance plaisante du flâneur, donne l'intrigue des *Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas. Le héros de ce roman décide de partir à l'aventure en suivant un morceau de papier qu'il a livré au jeu des vents. Quelque trace que le flâneur puisse suivre, chacune le conduira

12. Flávio de Carvalho, «Ciencia e lyrismo», *Diário de São Paulo*, 10 sept. 1935.

13. Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 154.

vers un crime. Cela permet de comprendre comment le roman policier, abstraction faite de ses froids calculs, concourt à la fantasmagorie de la vie parisienne. Il ne transfigure pas encore le criminel; mais il transfigure ses adversaires, et surtout les terrains de chasse sur lesquels ils le poursuivent. Régis Messac a montré comment on s'efforce d'introduire à cette occasion des réminiscences de Fenimore Cooper. Ce qui est intéressant dans l'influence de Fenimore Cooper, c'est qu'on ne la cache pas. Au contraire même, on l'exhibe¹⁴.

Si nous évoquons la sémiologie du moderne, entreprise dans le texte de 1935 par Lévi-Strauss, il y a lieu de lire l'analyse de Benjamin en tant que réflexion sur «l'énigme et la vie quotidienne». De façon coïncidente avec la lecture antérieure, dans la désarticulation cubiste, pour le lecteur-détective, l'ébauche est également son esthétique et son éthique. Mais il y a encore un détail, dans l'analyse de Benjamin, qui attire l'attention.

Il convient d'abord d'observer que cette incrustation du primitif qu'il réalise dans un autre contexte, hypercivilisé, produit une illumination inattendue, une lecture à l'envers — moyennant les marques et les manières adoptées, mais sans les matières. C'est le moyen par lequel Benjamin lit l'émergence d'une subjectivité scindée dans le roman policier et voit, chez Poe, le système de Baudelaire. Il s'agit, sans doute, de l'œuvre d'un collectionneur en un assemblage caractéristique d'objets trouvés. «*Les Fleurs du Mal* comportent comme autant de *membra disjecta* trois de ses éléments décisifs: la victime et le lieu du crime ("Une martyre"), le meurtrier ("Le vin de l'assassin"), la masse ("Le crépuscule du soir")»¹⁵.

À la lecture de l'ébauche, Benjamin isole des *fonctions*. La citation est l'une de ces fonctions. Il se trouve que l'œuvre de Baudelaire a dans la victime, dans l'assassin et dans la masse, ses *disjecta membra*, expression qui, en plus de dévoiler les authentiques *mœurs du phalle*, nous renvoie à un fragment du *Passagenarbeit*, son livre inachevé, où le topique baudelairien de la femme qui passe s'articule au cadavre, une fois que sa description en tant que *disjecta membra* nous place sur le plan d'une vivisection ou d'un écartèlement. Si nous vérifions que ces déplacements, qui ont comme décor une table d'opérations imaginaires,

font le lien entre un élément américain (les Indiens) et un élément européen (la ville), il n'est pas insensé de récupérer, dans cette stéréoscopie à la main, la logique des *objets trouvés* et des *cadavres exquis*, objets fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, enfin, pervers, qui s'illuminent réciproquement, on peut donc, disais-je, récupérer les marques du pionnier, le Montevideén, le comte de Lautréamont. La fameuse rencontre d'un parapluie avec une machine à coudre sur une table de chirurgie a été, pour les surréalistes, un emblème copié en épigraphe, de l'*Angelus novus* de Dalí au *João Ternura* d'Aníbal Machado¹⁶.

Attiré par cette image et même séduit par l'énigme du choc, le lecteur actif, moderne, devient auteur et rétablit ainsi un sens caché. Dans cette série d'opérations de la stéréoscopie — inscrire la motivation illuminatrice, niveler l'incompatibilité entre celle-ci et la routine et rétablir enfin la lisibilité du neuf dans l'expérience redéfinie — le sens passe de l'inconnu au connu, laissant, cependant, en suspension l'inquiétante étrangeté d'une dimension qui, étant toujours relationnelle, renvoie l'auteur à son propre non-savoir. Transformé en auteur, le lecteur ne cesse quand même pas d'obéir à la pulsion de collectionner, parce que «le collectionneur authentique considère chaque acquisition comme la résurrection d'un livre, et c'est là précisément son aspect enfant qui, en lui, compose avec son caractère de vieillard [...]. Rénover le vieux monde, c'est la pulsion la plus profonde qui anime chez un collectionneur son désir d'acquérir un nouvel objet»¹⁷.

Rénover le vieux monde est la pulsion qui amène un anthropologue comme Alfred Métraux à rassembler des documents sur le vaudou et à les lire sous le sceau de la transgression, concept qui, en passant par Bataille, deviendra, avec la réflexion de Foucault, au centre d'une théorie post-illuministe de l'art, «l'envers solaire de la dénégation satanique». La transgression ne consiste donc pas en un procès généralisé de négation; elle se présente plutôt comme une philosophie de l'affirmation non positive, en rupture avec tout genre de transitivité. Elle suppose une contestation qui signifie «aller jusqu'au cœur vide où l'être atteint sa limite et où la limite

14. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. Jean Lacoste, s. I., Payot, 1979, p. 63-64.

15. *Ibid.*, p. 66.

16. Salvador Dalí, *Le Mythe tragique de l'Angelus de Millet*, Pauvert; Aníbal Machado, *João Ternura* (manuscrit inédit).

17. Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie». Trad. M. Launay, *Esprit*, 61, févr. 1982 (orig. 1931).

définit l'être»¹⁸. À cette redéfinition du principe baudelairien d'aller «au fond de l'inconnu pour trouver le nouveau», le surréalisme ajouterait un principe diurne de jouissance qui s'est traduit, dans l'œuvre critique de Bataille et Foucault, par un langage non dialectique de la limite. Dans la transgression, l'interdit passe à travers le langage. Comme dirait Éluard, en accord, d'ailleurs, avec Métraux ou Leiris: «il faut violer les règles, oui, mais pour les violer il faut les connaître». C'est-à-dire qu'«il faut connaître les règles, oui, mais pour les connaître il faut les violer», sans oublier qu'«il faut régler les viols, oui, mais pour les régler, il faut les connaître».

Rénover le vieux monde c'est concevoir un ensemble de mécanismes auto-réflexifs au moyen desquels la modernité produit la modernité en spirale irrégulière. En conséquence, puisqu'il est bien plus facile de vaincre un mal quand il est encore temps de réagir avec violence, Bataille soutient qu'il revient aux républiques d'Amérique latine de jouer un rôle de la plus grande importance dans la complète destruction d'un certain ordre moral d'oppression et de servilité, étant donné que, poussé par une logique violente de développement et de confrontation entre elles,

Tout ce qui peut être produit à partir des différentes civilisations acquiert son véritable sens uniquement dans sa relation avec la révolte qui en découlera¹⁹.

Rénover le vieux monde, c'est rétablir une harmonie entre l'homme et son milieu, entre la biologie et la nature. C'est établir un système de pissotières culturelles. Rénover le vieux monde, c'est offrir une autre version de la vérité; c'est en produire un autre fictif; violenter et métamorphoser la nervure verbale de ce qui n'existe pas tel qu'il est, pour lui conférer un tout nouveau relief. C'est Flávio de Carvalho, le peintre brésilien, qui dit que les surréalistes ont la névrose du raccrochement parce que le surréalisme est très tactile et «cette tactilité établit un point de contact avec l'art nègre. Les sculptures nègres sont des produits surtout tactiles». Donc, «le surréalisme n'est pas sadisme mais une conséquence du

18. Michel Foucault, «Préface à la transgression», *Critique*, 195-196, août-sept. 1963.

19. *Todo lo que pueda producirse a partir de las diversas civilizaciones, sólo adquiere su verdadero sentido al relacionarse con la revulsión que de ello resultará*. Georges Bataille, «Conocimiento de América Latina», *Imán*, n° 1, Paris, 1931, p. 198. [Trad. Daniel Lefort].

sadisme. Les surréalistes bâtissent un monde à leur image ancestrale: c'est un miroir d'angoisses»²⁰.

La stéréoscopie ou fiction en relief se transforme, ainsi, en métaphore critique, qui nous rend une image originaire et différée. C'est ce qu'illustre Michel Leiris, quand il prophétise que:

L'Amérique latine — jadis terre classique des sacrifices humains — se révèle un foyer d'élection pour y instaurer une civilisation d'une certaine manière plus violente que la nôtre et, sans aucun doute, plus directe et plus saine. On peut très bien imaginer que, d'un mélange de races où se sont trouvés fondus Espagnols, Portugais, Noirs et Indiens, d'un mélange de religions où se sont trouvés syncrétisés les sacrifices sanglants de dieux, d'hommes ou d'animaux — depuis ceux que commirent les Mayas jusqu'à ceux que perpétrèrent les chrétiens — en passant par le culte vaudou, qui a aujourd'hui des adeptes dans les Antilles, et les courses de taureaux, d'un mouvement révolutionnaire qui investirait les valeurs économiques et sociales, surgirait une religion plus apte que les autres à s'adapter à certaines tendances instinctives de l'homme, et nous aurions alors des États-Unis d'Amérique latine, faits pour jouer un rôle décisif dans l'équilibre universel, face aux États-Unis d'Amérique du Nord et à l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques...²¹.

Ces utopiques «États-Unis d'Amérique latine» — prévus par l'anthropophage Oswald de Andrade, dans un de ses pétards (balas de estalo), quand il parle des «États-Unis du Brésil»²² — nous fournissent des exercices stéréoscopiques,

20. Flávio de Carvalho, «L'aspect psychologique et morbide de l'art moderne» in *Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art*. Paris, Félix Alcan, 1937, p. 412-415.

21. *América Latina — antaño tierra clásica de los sacrificios humanos — resulta feudo de elección para instaurar en ella una civilización, en cierto modo más violenta que la nuestra, y, sin duda, más directa y más sana. Puede muy bien imaginarse que de una mezcla de razas en que se vieran fundidos españoles, portugueses, negros e indios, de una mezcla de religiones en que se encontraran sincrétizados los sacrificios sangrientos de dioses, de hombres o de animales — desde los cometidos por los mayas hasta los que llevaron a cabo los cristianos — pasando por el culto vaudou que tiene hoy adeptos en las Antillas, y las corridas de toros, de un movimiento revolucionario que invirtiera los valores económicos y sociales, surgiría una religión más adecuada que las demás para adaptarse a ciertas tendencias instintivas del hombre, y entonces tendríamos unos Estados Unidos de América Latina, hechos para desempeñar un papel decisivo en el equilibrio universal, frente a los Estados Unidos de América del Norte y de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas...* Michel Leiris, «Conocimiento de América Latina», *Imán*, op. cit., p. 201-203. [Trad. Daniel Lefort].

22. Oswald de Andrade, *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Préf. Raul Antelo, São Paulo, Globo, 1991, p. 49-50. Andrade était le chef des

illustrant le double monde, mais aussi *Le monde et son double*. Ils annoncent ce que, dans l'après-guerre, nous connaîtrions comme le « tiers monde ». Plus encore: si, il y a peu, nous lisions la réflexion sur le cubisme et la vie quotidienne comme une ébauche de l'anthropologie structurelle, la fiction de Leiris, elle, est l'avant-texte de la *Théorie de la religion* de Bataille et de sa (si désirée) violence interprétative. Celle-ci invertit les valeurs et part du plus grand vers le plus petit, pour analyser la fonction la plus abjecte (ou infâme) des représentations, ce qui n'est rien de plus, à la rigueur, que l'illumination profane, transgressive, d'un savoir post-moderne par lequel la fiction spéculative a mis en lumière l'archéologie du quotidien et, en dernière analyse, une poétique de la connaissance. Si l'identité consiste en la non-coïncidence (en l'incidence) de soi avec soi-même, et si l'écriture est supplément parce qu'elle indique le point où le signe est signe des signes, c'est parce que dans toute postulation de savoir, il y a un retard originaire à en déférer le sens. Robert Desnos le remarque avec perspicacité quand il affirme, en 1931:

Ce que l'on appelle couramment « le retard » de cette partie du monde sur le nôtre, est, en ce domaine, un progrès instructif pour 1950. L'évolution sociale de toutes ces républiques, aussi impure, aussi chaotique, aussi folle qu'elle puisse nous paraître, établit en réalité et avec évidence, les bases d'une action nouvelle²³.

Benjamin Péret le remarquait également quand, analysant la révolte des nègres brésiliens du XVIII^e siècle, il entend que le quilombo représente un épisode de la lutte des hommes pour leur liberté. Cette tentative n'était pas viable dans les conditions qui virent sa création, pas plus que ne l'était le phalanstère de Fourier, qu'il semble d'ailleurs préfigurer à ses meilleurs moments. Quoi qu'il en soit: le quilombo a insufflé aux Noirs du Brésil une grande

anthropophagistes paulistes. Selon Le Corbusier, l'anthropophagie n'était pas une coutume gloutonne, c'était un rite ésotérique, une communion des forces des meilleurs avec lesquels les avant-gardistes de São Paulo faisaient face à la dissolution internationale par l'adhésion aux principes héroïques dont le souvenir était encore présent (cf. *Précisions*, p. 17). Pour un exposé esthétique, voir Benedito Nunes, « Anthropophagisme et surréalisme », in Luis de Moura Sobral (ed.) *Surréalisme périphérique*, Montréal, Université de Montréal, 1984, p. 159-192.

23. *Lo que se llama corrientemente «el retardo» de esa parte del mundo sobre el nuestro, es, en ese dominio, un progreso instructivo para 1950. La evolución social de todas estas repúblicas, tan impura, tan caótica, tan loca como pueda parecernos, plantea en realidad y con evidencia las bases de una acción nueva.* Robert Desnos, « Conocimiento de América Latina », *Imán*, op. cit., p. 196.

espérance, de même que les chaleureuses anticipations de Fourier semblèrent, pour un instant, apporter la solution idéale et immédiate aux contradictions qui déchiraient la société au début du siècle passé. Peut-être faut-il que l'homme commette des erreurs avant de découvrir, au fond de lui-même, l'élément de vérité capable de germer et dont la reconnaissance conditionne le succès du saut qui s'impose. Vérité et erreur semblent d'ailleurs s'exalter l'une l'autre, ne pouvant subsister isolément, et engendrent l'une envers l'autre un éternel embrassement²⁴.

Si le même ne peut être conçu en tant que tel faisant semblant d'être l'autre, c'est parce que le retard originaire inscrit dans l'homme une partie, celle du désir, qui ne cesse pas.

L'homme est d'abord un être désirant dont les aspirations sont entravées depuis si longtemps qu'il n'en conserve qu'une conscience intermittente [comme] les anneaux indéfiniment multiples d'une chaîne perpétuelle²⁵.

Le même Duchamp approfondit son concept de stéréoscopie à la main en 1919 quand il travestit l'emblème de l'art occidental en un tableau dada. Les moustaches peintes par Duchamp sur une reproduction de la Joconde et présentées avec grand scandale dans une exposition d'art d'avant-garde à New York, dit Aldo Pellegrini « ne signifiaient pas la négation de l'esprit de Leonardo, mais une giflette au système de conventions rigides que symbolisait, à ce moment-là, la Joconde »²⁶. « L.H.O.O.Q. » est ainsi Pierre Ménard qui coupe la série de l'art (the hot arse), pour montrer que ce

24. Benjamin Péret, *Cœuvres complètes*, t. 6, Paris, José Corti, 1992, p. 72 [trad. Carmen Batista]. *O quilombo dos Palmares representa um episódio de luta dos homens pela sua libertação. Essa tentativa não era por certo viável nas condições que a viram surgir, como não o era o falanstério de Fourier que ela parece prefigurar nos seus melhores momentos. Não impede que o equilíbrio tenha implantado aos negros do Brasil uma grande esperança assim como as calorosas antecipações de Fourier pareceram por um instante trazer uma solução ideal e imediata às contradições que já dilaceravam a sociedade no início do século passado. Talvez seja necessário que o homem cometa erros antes de descobrir no mundo de cada um o elemento de verdade possível de germinar e cujo reconhecimento condicione o êxito do salto que se impõe. Verdade e erro parecem aliás exaltar-se um ao outro, não poder subsistir isoladamente e engendrar-se um pelo outro num abraço eterno.* Benjamin Péret, « Que foi o quilombo de Palmares? », *Anhembi*, a. 6, n° 66, São Paulo, mai 1956, p. 486.

25. *Ibid.*, *Anhembi*, a. 6, n° 65, São Paulo, avril 1956, p. 231, éd. française, p. 38.

26. Aldo Pellegrini, « Nacimiento y evolución del movimiento surrealista », *Cursos y conferencias*, a. 19, vol. 38, n° 226-228, Buenos Aires, janv.-mars 1951, p. 644.

moment inanimé est vivant²⁷, mais nous persuade, en même temps, avec ce geste, que l'icône maquillée, la vie, n'est pas, à la rigueur, reproductible, puisque le réel est toujours reproduction d'un Autre textuel préalable et perdu. Duchamp relance, ainsi, le principe du beau baudelairien pour lequel seules les cultures primitives sont modernes puisqu'elles représentent la vie, bien qu'il s'agisse d'«une vie surnaturelle et excessive»²⁸. Picabia, à son tour, quand il lit et synthétise ce ready-made de Duchamp dans une autre œuvre de 1919, «M'amenez-y-L.H.O.O.Q.», ayant comme deuxième titre «Le Double monde», fait allusion à un beau bizarre, un beau qui n'est pas le fruit de découvertes avenantes, comme celles réalisées par Adolphe d'Assier dans «L'Eldorado brésilien et la serra das Esmeraldas»²⁹, un des nombreux récits de la *Revue des Deux Mondes*, la même, d'ailleurs, qui avait publié, pour la première fois, *Les Fleurs du mal*. Il s'agit cependant d'un bel autre, ambigu, fait d'oubli (d'amnésie); éternel mais contingent, surnaturel et excessif, qui se lit à rebrousse-poil et de façon double, comme les *Fleurs du mal* et, en plus, comme les *mœurs du phalle*³⁰. Cette stéréoscopie produit une dépense et organise un service hygiénique. La stéréoscopie c'est «être soi-même en cet autre lieu, qui n'est pas l'emplacement de naissance, le sol natif de la perception, mais à une distance sans mesure, à l'extérieur le plus proche»³¹. Elle illumine des paysages en double, à la main, où le beau moderne cumule et où le vrai moderne simule.

Raul Antelo

Université de Santa Catarina (Brésil)

traduit par Rosa Alice Mosimann

27. Marcel Duchamp, «Tableau dada: L.H.O.O.Q.», 391, n° 12, Paris, mars 1920, p. 1.

28. Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne», *Œuvres complètes*, vol II, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 717.

29. *La Revue des Deux Mondes*, vol. 52, 15 juillet 1864, p. 323-358.

30. «Rose Sélavy demande si les Fleurs du Mal ont modifié les mœurs du phalle: qu'en pense omphale», cf. Robert Desnos, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 1978, p. 33.

31. Michel Foucault, «Distance, aspect, origine», *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 14.

LISA BLOCK DE BEHAR

L'ultraréalisme: Borges et Bioy Casares à la rencontre de Benjamin et de Blanqui sur les seuils d'autres mondes

Esa noche, Aureliano pasó las hojas del antiguo diálogo de Plutarco sobre la cesación de los oráculos; en el párrafo veintinueve leyó una burla contra los estoicos que defienden un infinito ciclo de mundos, con infinitos soles, lunas, Apolos, Dianas y Poseidones.

Jorge Luis Borges, *Los teólogos*

Morel propuso el tema de la inmortalidad.
Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*

Pour Christian Metz

Dans les circonstances actuelles, à Paris et dans le cadre du laboratoire «Champs des activités surréalistes» du C.N.R.S., il aurait peut-être été plus suggestif et sûrement plus approprié de proposer un titre dérivé d'«Un drame bien parisien», la nouvelle d'Alphonse Allais, présentée pour la première fois dans *Le Chat noir*¹ en 1890, une pièce assez déconcertante de la «gaîté française», qu'Allais encourageait avec une «imagination poétique qui se situe entre celle de Zénon d'Elée et celle des enfants»². Comme on le sait, André Breton l'a incluse dans son *Anthologie de l'humour noir*³, et on pourrait dire que la filiation douteusement chromatique de

1. Le cabaret et la revue furent fondés par Rodolphe Salis. Le premier numéro parut le 14/1/82. A. Allais ne signe rien avant 1883. Biographie de F. Caradec dans *Alphonse Allais. Œuvres anthumes*. Robert Laffont. Bouquins, Paris, 1989.

2. André Breton. *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 222.

3. *Ibid.*, p. 221-226.

l'humour de cette pièce se justifierait moins par le rire macabre que par une certaine affinité avec le «carré noir» de Kasimir Malévitch, avec ses suppressions suprématistes assez mystiques qui entraînent la profusion des formes dans une figure géométrique élémentaire, un carré qui réduit la variété des couleurs au noir, laquelle n'est pas une couleur. Trop régulier, comme un «square où tout est correct»⁴, son carré prévoit, assez paradoxalement, un des *black holes*, ces trous noirs encore inquiétants où s'écroule «the microcosm of a collapsing universe»⁵, vide béant plein d'étoiles collapsées «au bord du néant [qui] nous donne le néant en nantissement»⁶, cet étrange aval avec lequel Breton soutenait l'humour à la marge de nos considérations cosmologiques.

D'une certaine manière, cette pré-vision troublante d'un trou carré, qui rappelle les tentatives de tracer la quadrature du cercle, se rapproche du dénouement loufoque de la nouvelle d'Allais — sans autre vraisemblance que les règles de sa propre discursivité. La stupeur de sa logique déroutante a attiré de nouveau l'attention, plus récemment, dans un circuit littéraire et disciplinaire différent, moins spectaculaire, hors-scène, à partir d'une série de conférences, colloques, séminaires dans lesquels sémioticiens, linguistes, philosophes du langage, l'ont convertie en la référence récurrente de ses formulations relatives aux «mondes possibles»⁷. Réélaborée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*⁸, cette nouvelle constitue une notion sur laquelle il continue de spéculer dans ses livres les plus récents⁹.

Comme chacun sait, l'expression «mondes possibles» fut à l'origine formulée par Leibniz qui l'a introduite dans la philosophie en la définissant comme l'acte divin consistant à donner existence à un monde réel unique, celui que Dieu choisit parmi les

4. Arthur Rimbaud, «Square où tout est correct, les arbres et les fleurs».

5. Roger Penrose, *The Emperor's New Mind. Concerning Computers, Minds and Laws of Physics*. Penguin Books, New York, 1991, p. 329.

6. *Op. cit.* Préface, p. 11. Malheureusement jusqu'à ce colloque-ci je ne connaissais pas le n° 1 de la Collection Pleine Marge dédié au *Jeu surréaliste et humour noir*, Actes du colloque organisé par Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas à Cerisy-la-Salle.

7. *Versus 19/20*, Milan, juillet-août 1978, p. 6-72.

8. Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milan, 1979.

9. U. Eco, *I limiti della interpretazione*, Milan, 1990, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press., Bloomington, 1990.

nombreux mondes possibles créés par son esprit providentiel¹⁰, et Dieu, en principe, avait le droit de ne pas créer le meilleur des mondes. Par conséquent, notre monde c'est son choix, c'est celui qu'il a *préféré*. Dans un contexte assez éloigné, Christian Metz affirme: «Ce qui délimite un discours par rapport au reste du monde, et qui du même coup l'oppose au monde "réel", c'est qu'un discours est nécessairement tenu par quelqu'un [...]; c'est [...] un des caractères du monde que de n'être *proféré* par personne»¹¹.

Mondes actuels ou possibles, préférés (par Dieu) ou proférés (par personne), les limites de ce monde sont aussi les limites de mon langage, et il faudrait dire aussi que là où il y a langage, il y a un monde, réel ou de fiction. Même si les propriétés peuvent ne pas correspondre avec les données réelles, il est possible de raconter ces mondes de fiction ou de les décrire verbalement, graphiquement, en photo ou en film, de les construire par représentation. Définis par les conditions langagières qui donnent forme et figure aux objets, ils sont comme un couteau sans lame auquel il manque le manche, on ne les rencontre nulle part mais on peut décrire leur existence. Sa réalité discursive est certaine, pourtant la présence réelle d'un référent antérieur, postérieur ou extérieur, au delà du texte, est éventuelle. Chaque personnage de fiction peut être le début onomastique de générations de personnes qui portent son nom sans que s'altère, par la suite, la docilité archétypique de sa condition esthétique. Une chimère est un monstre mythologique, un rêve vain ou une gargouille sculptée au bord d'une corniche gothique. Si par excès de zèle municipal Illiers s'appelle depuis quelques décennies *Illiers-Combray*, la littéralité toponymique de l'interprétation n'accrédite ni plus ni moins la fiction. Malgré la clôture du récit¹² ou à cause de cette clôture, les entités ont une tendance à exister, elles cherchent une issue, *un exito, the exit*, une sortie dangereuse et redondante puisque *exister* est déjà «être au dehors».

En faisant allusion aux mystifications énigmatiques de l'humour d'Allais, Umberto Eco n'hésitait pas à les assimiler aux gravures

10. On cite très souvent ce fragment de la lettre à Arnauld du 14 juillet 1686.

11. Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, t. II. «Pour une phénoménologie du narratif», Klincksieck, Paris, 1968, p. 28.

12. Ch. Metz. *Ibid.* «...les récits "à fin truquée" qu'affectionne la modernité culturelle sont des séquences closes d'événements non clos. La clôture du raconté est une variable, la clôture du récit une constante», p. 32.

d'Escher ou comme il dit, à un pastiche à la Borges, qu'il a lui-même pastiché comme peu l'on fait. Il aurait pu aussi faire allusion aux glissements de plans qui, en sortant de leurs limites, en les oblitérant, étonnent dans les peintures de Magritte, stratifiant la vision en la mettant au bord de l'*abyme*, grâce à une *dés-illusion optique* et épistémologique qui *trompe l'œil* et la bouche: «Beau comme» (de Jean-Christophe Averty) montre un seul œil figé entre les lèvres sans visage de Lautréamont, fermant la brèche qui sépare la voix et le silence, estompant le décalage entre la parole et le regard, les deux (sur)pris en même temps. Semblable aux pipes de Magritte, *sin humo, con humor*, en espagnol «fumée et humour» se ressemblent, la figure iconique et la figure verbale, les deux devant les yeux, se confondent dans un coup d'œil dérisoire propre au même fumisme¹³: «L'Hydropathe [avait] désigné A. Allais comme le chef de l'école fumiste»¹⁴.

De même que les alternatives d'un drame où on parie contre les stéréotypes du genre et contre les raisons sous lesquelles se conforme une pensée cernée par les automatismes de l'opinion, les disciplines qui s'occupent des mondes possibles s'intéressent aussi à l'observation des passes inaperçues où joue une logique excentrique qui coexiste avec la régularité de mécanismes consolidés par la raison ou par l'habitude, tours de passe-passe narratifs qui révèlent par secousses, dans un «état de surprise» qui met à découvert les hiatus entre les jeux de l'imagination et les règles de l'éveil. Breton disait d'Alphonse Allais: «Non seulement il ne laisse passer aucune occasion de frapper de dérision le lamentable idéal patriotique et religieux exaspéré chez ses concitoyens par la défaite de 1871, mais il excelle à mettre en difficulté l'individu satisfait, ébloui de truismes et sûr de lui qu'il côtoie chaque jour dans la rue. Son ami Sapeck et lui règnent en effet sur une forme d'activité jusqu'à eux presque inédite, la mystification. On peut dire que celle-ci s'élève avec eux à la hauteur d'un art: il ne s'agit de

13. Le terme dérive de «fumiste»: personne qui installe ou répare les cheminées. Au sens figuré, fumiste, au sens de personne peu sérieuse, semble provenir de «c'est une farce de fumiste», expression répétée par le héros d'un vaudeville (*La Famille du fumiste*, 1840) où un fumiste enrichi se vante de ses bons tours. Dictionnaire historique de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992.

14. *L'Esprit fumiste et les rives fin de siècle*, Anthologie par Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, José Corti, Paris, 1990, «Présentation», p. 20: E. Goudeau définit le Fumisme comme une espèce de folie intérieure, se traduisant au dehors par d'imperturbables bouffonneries, *Dix ans de bohème*, Paris, 1888.



Jorge Luis Borges, Paris, 1979
Photographie de Carlos Freire

rien moins que d'éprouver une activité terroriste de l'esprit, qui mette en évidence chez les êtres le conformisme moyen...»¹⁵.

Une sémiotique des textes narratifs enquête sur l'existence des mondes possibles ou impossibles conçus par les tours d'un lecteur qui ne peut que *supposer*, que formuler en silence — ça va sans dire — à l'intérieur des «cercles herméneutiques» plus ou moins vicieux, ses hypothèses. Mais «celui qui observe [ou qui lit] toujours interfère avec le phénomène qui est sous son observation»¹⁶, de telle sorte qu'à l'intérieur de chacun de ces mondes possibles se resserre la *compréhension* des lectures en une *compression* qui supprime momentanément les autres mondes. Si, au moment où elle naît, l'œuvre éclate comme un événement de rupture, l'interprétation du lecteur ressent les fêlures et essaie de restituer les articulations qui manquent à la pensée, d'expliquer les plis de l'imagination, de combiner les fragments ou de faire passer un langage déplacé.

C'est dans les incertitudes de l'interprétation que commence la quête doublement problématique de mondes vieux et nouveaux, de tant d'autres mondes, sans temps ni espace déterminés, d'univers divers du rêve que la veille concentre et réduit en un seul monde réel, partiel et partagé. En d'autres termes, ceux d'Héraclite: «Pour ceux qui sont éveillés, il n'est qu'un seul monde commun, chacun de ceux qui s'endorment retourne à son monde propre» (c'est moi qui souligne).

Appropriés, intimes, individuels, ils sont nombreux ces petits mondes, *Piccoli mondi*¹⁷, *Small Worlds*, qui traduisent le «microcosmos» que Leibniz avait compris comme «monades», c'est-à-dire ces formules qui sont à la fois l'expression du monde et le monde lui-même, le terme qui fut adopté par l'esthétique allemande de l'entre-deux-guerres (Walter Benjamin, Th. W. Adorno, par exemple) pour désigner l'œuvre d'art singulière, close, sans fenêtres. En théorie, c'est sur le seuil d'un de ces «petits mondes» de l'interprétation, dans une de ces monades nomades où divaguent les rêves et les réflexions d'un lecteur de fiction et de théorie, dans une zone restreinte où je trouve qu'il n'est pas difficile de suivre la

15. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, éd. citée, p. 222.

16. Douglas Hofstadter, *Metamagical Themas: Question for the Essence of Mind and Pattern. An Interlocked Collection of Literary, Scientific, and Artistic Studies*, Bantam Books, 1985, p. 456.

17. U. Eco, *I limiti della interpretazione*, op. cit.

rencontre non fortuite de J. L. Borges et de A. Bioy Casares avec d'autres auteurs — une interprétation que j'ouvrirai «*en clave de B*», une enclave à Paris, une localisation contre laquelle Borges ne cessait de se débattre. «Nous sommes, nous les hommes des différentes Amériques, si isolés entre nous que c'est à peine si nous nous connaissons par référence, une fois racontés par l'Europe. En pareil cas, «Europe» est habituellement synecdoque de Paris. Or Paris s'intéresse moins à l'art qu'à la politique de l'art: voyez les coteries traditionnelles (c'est l'incroyable traduction de *pandilleras*: à peu près, «bande de voyous») dans sa littérature et dans sa peinture, toujours dirigées par des comités, avec leurs dialectes politiques: l'un, parlementaire, parle de gauches et de droites, l'autre, militaire, parle d'avant-gardes et d'arrière-gardes»¹⁸.

Néanmoins, il ne faut pas oublier de reconnaître les auspices des dieux ou génies de ce foyer, des *geni loci* qui se mâtinent avec nos *loci comuni*, et en réclamant leurs faveurs hybrides, je me permets de convoquer des génies, des arguments, et des coïncidences, depuis l'un de ces petits mondes possibles, aménagé par la dérive théorique de la fiction qui n'explique pas assez la vérité d'un monde derrière le monde où les rêves entrevoient l'envers de la réalité cachée à raison d'une veille ou surveillance *diaria y diurna*.

En revanche, c'est Walter Benjamin qui découvre à Paris, entre chien et loup, les seuils de pénombre de ces mondes entrecroisés, passages de transit et de transition que le temps ne détruit pas: un espace de temps, *Zeitraum*, ou de rêve, *Zeittraum*, en allemand est presque le même mot où on trouve une autre version de la *différence* de Derrida mais qui se différencie aussi à une lettre près, un *t*, en marquant dans l'espace le temps. *Passagen-Werk*¹⁹ est une «œuvre de passage», où il cherche les couloirs flous entre le dehors et le dedans ou encore, des *Passagen-Werk*, passages littéraires qui renvoient le lecteur d'un auteur à l'autre. Ce sont des interstices de la ville qui révèlent à moitié la nature ambivalente, douteuse, sans côté extérieur, de ces bâtiments que l'urbanisation du XIXe siècle a creusés entre les immeubles: «un tel passage est une ville, un monde en miniature»²⁰. Passages couverts, ces voies dialectiques de passage et de permanence, galeries de confrontation

18. J. L. Borges, *Discusión*, «El otro Whitman», Buenos Aires, 1929.

19. Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, Francfort, 1982.

20. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Cerf, Paris, 1989, p. 48.

entre passé et présent, drôles d'itinéraires de médiation spatiale ou spectrale qui oscillent entre la maison et la rue, l'entre-deux mondes, un *Zwischenwelt* qui compromet, erratique, les aventures de l'extérieur où croissent les foules avec les mésaventures privées de l'intérieur où croît la mélancolie: la vie ne mériterait, semble-t-il, d'être vécue que là où serait franchi le seuil entre veille et sommeil («Le Surréalisme»).

Avec la liberté que lui octroie une poétique du rêve, Benjamin est ébloui par les révoltes de l'insurrection surréaliste mais, au delà de cette impression fulgurante²¹, il est bouleversé par une illumination plus profonde révélée par les fantasmagories utopiques de *L'Éternité par les astres* (1872) de Louis-Auguste Blanqui, un «revenant» qui hantera sa pensée et ses textes, un *sujet* qui constituait un univers à lui tout seul. De même qu'il découvre les ambiguïtés d'un monde contradictoire en parcourant les passages de Paris, Benjamin se pénètre des mystères que réservent les mondes que la spéculation cosmogonique de Blanqui conçoit sans cesse. «Marx impute à la bourgeoisie l'invention du nom de Blanqui»²²; G. Geffroy, son biographe, dénonce ceux qui l'ont converti en monstre, en spectre, dit-il; Derrida ne le mentionne jamais dans *Spectres de Marx*²³. Un double spectre parmi les spectres, trahi, enfermé, enterré dans sa prison-tombeau, non seulement Blanqui disparaît dans l'ombre de son messianisme désespéré; pour Benjamin, ce sont les hommes du XIXe siècle qui ne se frayent qu'un chemin de fantômes parmi la foule de Paris.

Dans les petits mondes des lectures, Benjamin et Blanqui se rencontrent ainsi, par un *droit de citer*, comme si dans la cité ils s'étaient donnés rendez-vous par le biais des citations, une *cita* ou plutôt deux: «une rencontre, une citation», «grâce à ses flâneries

21. «Mientras que por mis ocupaciones e intereses en Alemania me siento completamente aislado de los hombres de mi generación, hay en Francia algunas manifestaciones (escritores como Giraudoux y especialmente Aragon, como el movimiento del surrealismo), en cuya obra veo aquello que también a mí me preocupa» *Briefe*, 446. Je transcris la traduction de R. Ibarlucea qui figure dans *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza Ed., Buenos Aires, 1993.

22. Miguel Abensour, «Walter Benjamin entre mélancolie et révolution. Passages Blanqui» dans *Passages. Walter Benjamin et Paris*, études réunies et présentées par Heinz Wismann, Ed. Cerf, Paris, 1986, p. 221.

23. Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris, 1993.

à travers les bibliothèques avec le flair du collectionneur, ou à ces rencontres chères aux surréalistes, à une sorte de hasard objectif»²⁴. Benjamin commence à être émerveillé par la vision ou les visions stellaires de Blanqui, à partir de «l'enfermé», c'est le surnom que lui assigne G. Geffroy. Séduit par la *fermeté* de sa figure héroïque, emblématique de la révolution en permanence, ses pensées ne s'éloigneront plus de l'imagination politique/poétique-éthique du visionnaire. C'est «l'énigme de Blanqui: chez lui, l'idée de révolution est mystérieusement associée à une vision infernale de la répétition — les astres prononçant le réquisitoire — et frappe par là même aux portes de la théologie»²⁵.

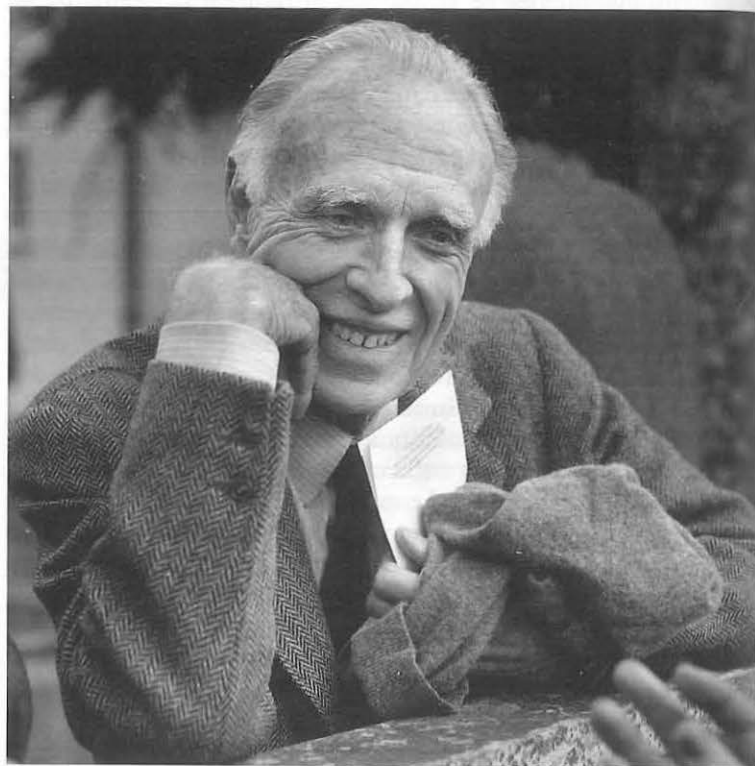
Les révoltes du conspirateur, du terroriste des barricades, les audaces de l'anarchiste qui subvertit sans relâche la société française du XIXe siècle — même au prix de son propre sacrifice — dessineront la figure de ce «héros nouveau». Blanqui lui, malgré l'oppression et les prisons, ne dépose ni les armes ni ses convictions, et imagine sa fuite — peut-être — dans la pluralité infinie de mondes différents, qui sont la contrepartie de notre monde, et supposent leur collapsus astronomique et les coïncidences de l'éternel retour: «Le monde dominé par ses fantasmagories c'est [...] la modernité. La vision de Blanqui fait entrer dans la modernité [...] l'univers tout entier»²⁶.

Je ne suis pas sûre que Borges ait lu Walter Benjamin ni Benjamin Borges. Pourtant il est bien possible que chacun ait eu connaissance des écrits, des pensées, des intérêts de l'autre, et pas seulement par Gershom Sholem, leur ami commun Gerhard, que Borges visite plus d'une fois à Jérusalem et avec lequel il discute longuement les questions, décisives pour eux trois, concernant la Kabbale. En 1933, Luis Juan Guerrero inclut dans le programme de sa chaire d'Esthétique (Université de La Plata), «Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik» et même s'il ne cite pas explicitement Benjamin, ses références aux conséquences esthétiques de la reproduction mécanique et «la perte d'aura» se

24. P. Missac, «Walter Benjamin: de la rupture au naufrage», *Critique*, n° 395, avril 1980, p. 380.

25. Miguel Abensour, *op. cit.*, p. 221.

26. Je transcris la citation de Benjamin de Fabrizio Desideri «Le vrai n'a pas de fenêtres» dans *Passages. Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 209.



Adolfo Bioy Casares à Salto, Uruguay, 1990
Photographie Daniel Behar

trouvent un peu partout dans ses textes²⁷. Je ne serais pas étonnée si Borges, sans autres références sur Benjamin, avait perçu les échos de ses réflexions sur le cinéma, par exemple, dans cette décennie des années trente, qui finit si tragiquement²⁸. En 1967, les éditions SUR publièrent la traduction de H. A. Murena *Gesammelte Schriften* de Walter Benjamin dans la collection «Estudios alemanes».

Mais cette hypothèse n'est qu'un soupçon. En revanche, je voudrais m'étendre plus longuement — comme je l'ai fait déjà dans d'autres travaux²⁹ — sur l'image et l'imagination de Blanqui, sur sa figure comme sur sa philosophie, transtextualisées dans les récits de Borges et de Bioy Casares, en commençant, malgré la chronologie, par les textes écrits en collaboration attribués à Honorio Bustos Domecq: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), un personnage qui se pose comme Blanqui, depuis l'intérieur d'un cachot, des énigmes et conflits policiers et politiques qui s'étendent bien au delà de la prison.

Comme les habitants de Tlön (dans «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»), Blanqui continue à être considéré comme un conspirateur têtue qui n'arrête pas de fonder, depuis sa prison, des sociétés secrètes mettant en danger le pouvoir et ses institutions à une époque de violence, tramant des plans d'évasion et la suite d'une révolution qui surprend, à cause de la révolte mais surtout à cause du retour, un retour au départ, apocatastase qui, en revenant, restitue et inaugure en même temps.

La publication en 1940 de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» et du roman — une nouvelle, plutôt — *La invención de Morel* coïncident avec le suicide de Benjamin. Ces événements précipitent une histoire et une esthétique de la disparition qui, paradoxalement, a pour origine la multiplication des copies, les précisions de la copieuse reproduction technique, dont Benjamin avait prévu les débordements, qui ne s'arrêterait pas face au musée imaginaire.

Tous deux, récit et nouvelle, présentent les principes d'une poétique de la représentation soumise au devenir contradictoire d'exploits qui tournent à l'éclatement en débris, à l'excellence de

27. Graciela Wamba Gaviña, «La recepción de Walter Benjamin en la Argentina», *Sobre Walter Benjamin*, *ibid.*

28. Borges fait un compte rendu dans *SUR* n° 3, 1931, «Der Mörder Dimitri Karamasoff». Alemania, 1931, dirigée par Fedor Ozep.

29. «La invención de un mundo real», in *Adolfo Bioy Casares. de la amistad y otras coincidencias*. Coord. editorial: Lisa Block de Behar e Isidra Solari de Muró, Montevideo, 1993, «Symbols as pass-words».

mécanismes technologiques de répétition qui donnent lieu à de nombreux mondes parallèles, à des dualités qui finissent par s'introduire dans les plis d'un monde réel, se confondant avec lui, le réduisant ainsi à une entité unique où on ne distingue plus ce qui représente de ce qui le représente. L'itinéraire esthétique semble suivre de près les progrès de la technique, de la reproduction, de la pluralisation de choses et de personnes qui mettent en péril, de par leur perfection, leur existence même.

L'écriture, l'encyclopédie, le cinéma, l'invention de Morel, de l'écriture, les machines qui captent et enregistrent les figures vivantes jusqu'à l'éternité en mouvement, les personnages conservés pour toujours, se rendent malades et meurent. Comme il était prévu par le Phèdre de Platon et confirmé dans la Pharmacie de Derrida, la technique garde et gâche. Les appareils qui captent et enregistrent la vie la figent; la multiplication et la conservation provoquent plusieurs explosions (des armes, des gens, des média). D'abord on ne regrettait que la disparition de l'«aura», la perte d'une certaine séparation qui distingue, de la singularité qui confère à l'unité son caractère d'unique. Peut-être est-ce cette disparition qui en déchaîne une autre et ainsi de suite, sans arrêt. La perte de la référence, le collapsus du dédoublement ou de la dualité nécessaire dont le référent a besoin pour signifier, un collapsus que la dernière guerre a montré à la télévision, comme une nouvelle ou une nouveauté. Metz disait que «la perception du récit comme réel [...] a pour conséquence immédiate d'irréaliser la chose-racontée»³⁰. Est-ce Barthes qui avait peur que la fixation du code fasse ressurgir un fantôme, celui du référent?³¹

Ce n'est pas seulement cette espèce de *codifexation* qui faisait craindre à Barthes le risque de mettre le référent en danger, semblable à ces espèces en extinction dont on parle aujourd'hui. En même temps que la représentation requiert le référent, elle l'abîme; représentation et déprédation sont à la fois nécessaires et réciproques; ce qui se passe passe par la représentation, ou pas du tout. Dans «Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius», le narrateur de Borges commence par raconter que de l'*Anglo American Cyclopaedia* — «réimpression littérale de l'*Encyclopaedia Britannica* de 1902» — dépend l'existence de Uqbar. C'est assez étonnant. Mais, pour

30. Ch. Metz, *op. cit.*, p. 30.

31. *Le Magazine littéraire*, n° 31, octobre 1993.

moi, il est plus étonnant encore que l'*Encyclopaedia Britannica* que j'ai chez moi (éd. 1973 publiée aux États-Unis) ait une entrée pour l'Europe, une autre pour l'Asie, l'Afrique, l'Océanie, mais elle n'enregistre point «America»³², même pas «Amériques», au pluriel, comme dans le titre de ce colloque. Ou bien l'Amérique n'existe pas ou bien elle est coupée en morceaux. L'Amérique serait-elle toujours une utopie, un non lieu, un continent imaginaire, non fini, comme l'*America* de Kafka ou un continent encore à faire? Peut-on croire toujours qu'on peut «faire l'Amérique» comme on croit aujourd'hui qu'on peut «faire l'Europe»? En tout cas, les encyclopédies — soit dans la fiction soit ailleurs — n'ont pas réussi à nous donner une réponse valable.

Les réussites contradictoires de l'outil, l'écriture, les caméras, la presse, aplatissent la découverte en répétition et épuisent l'invention dans un simple inventaire; les registres conservent et oblitèrent en même temps. Le narrateur de Borges raconte que *En el poema estaba entero el palacio [...] Bastó que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba*³³. D'un seul coup, palais, poème et poète s'évanouissent à cause d'une rivalité que l'Empereur comprend et ne tolère pas. Dans un autre texte, les cartographes de l'empire le décrivent si parfaitement bien que la description se confond avec l'Empire et s'expose au temps, à l'intempérie et aux tempêtes³⁴.

En parlant du discours du penseur ou du poète, Jacqueline Chénieux-Gendron³⁵ considère «la langue poétique — quand elle

32. L'édition de l'*Encyclopaedia Britannica* de 1910 inclut l'entrée «America. I. *Physical Geography*. «The accidental use of a single name, America, for the pair of continents that has a greater extension from north to south than any other continuous land area in the globe, has had some recent justification, since the small of the geological opinion has turned in favour of the theory of tetrahedral deformation of the earth's crust (...) roughly presents the triangular outline that is to be expected from tetrahedral warping; and although greatly broken in the middle, and standing with the northern and southern parts out of a meridian line, America is nevertheless the best witness among the continents of today to the tetrahedral theory. There seems to be, however, not a unity but a duality in its plan of construction, for the two parts...».

33. Dans le poème le palais était entier [...]. Il suffit que le poète prononce le poème pour que disparaisse le palais, comme aboli et pulvérisé par la dernière syllabe. J. L. Borges, «La parábola del palacio», *El hacedor*, Buenos Aires, 1960.

34. J. L. Borges, «Del rigor en las ciencias», *Museo*, 1936.

35. J. Chénieux-Gendron «Mentalités surréalistes», dans *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina. Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique*

projette au-devant d'elle la métaphore — comme structure d'anticipation». Les réflexions de Benjamin, l'imagination de Borges et de Bioy, anticipent les formes de disparition ou de désespoir que les effrayants événements de la décennie confirmeront des milliers, des millions de fois pendant les années de guerre: «un désespoir sans doute quelque peu mâtiné de cette ironie dont Blanqui se trouvait malheureusement si complètement dépourvu» ou d'un humour «plus noir que celui des surréalistes»³⁶, comme disait Benjamin.

Comme une autre *Esthétique de la disparition*³⁷, *science-technologie-autres mondes* — dit Paul Virilio — tendent à «provoquer par divers moyens d'immersions instantanées dans d'autres univers, des mondes parallèles, interstitiels, bifurquant, et jusqu'à ce *black hole* qui ne serait qu'un excès de rapidité dans ce genre de traversées, un pur phénomène de vitesse». Les spéculations théoriques de Paul Virilio font allusion à un nouvel ordre d'illusion où l'unidirectionnalité de la vitesse fait disparaître les pilotes, les véhicules, les troupes, les villes et les continents, soutient-il, menacés par les utopies d'une technologie qui se consacre à accélérer et à miniaturiser ses équipements jusqu'à l'indifférencié. Les effacements de l'accélération constituent un phénomène différent mais promettent un même collapsus.

Quarante ans auparavant, dans «La trama celeste»³⁸, le narrateur de Bioy Casares raconte alternativement l'explicable disparition puis réapparition de personnes et de lieux, de pilotes, de véhicules, de villes et de continents. L'histoire du capitaine Ireneo Morris raconte cette fluctuation étrange; son *Ireneo* porte un prénom d'heureuse mémoire et un nom célèbre: Morel, Moreau, *or more*. Un autre Morris (William?) apparaît en creux dans le célèbre prologue à *L'invention de Morel*, où Borges rappelle explicitement Louis-Auguste Blanqui et cite Dante Gabriel Rossetti: I have been here before,
But when or how I cannot tell³⁹.

latine, textes réunis par Joseph Alonso, Daniel Lefort, José A. Rodríguez Garrido, Lima, 1992.

36. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, 9, 1071. Citado por Pierre Missac. *Op. cit.*, p. 374.

37. P. Virilio, *Esthétique de la disparition*, Balland, Paris, 1980.

38. Adolfo Bioy Casares, «La trama celeste», *SUR*, n° 116, juin 1944. Rééditions en 1948, 1967. Edición revisada para el Centro Editor de América Latina, 1987.

39. J. L. Borges, «La curieuse thèse de Dunne, selon laquelle chaque homme, à chaque instant de sa vie, dispose d'un nombre infini de devenir, tous prévisibles

Les énigmes cosmologiques de Blanqui hantent l'imagination tout autant de Borges que de Bioy, tous deux entrecroisent prologues, dédicaces, personnages, phrases et autres «citations» littérales ou masquées, en faisant allusion aux gens, aux villes et aux rues, qui apparaissent et disparaissent sans laisser de traces, comme les mondes de Blanqui — infinis, indéfinis — ou les passages vagues de Benjamin.

Dans «La trama celeste» on raconte qu'un 20 décembre à bord d'un aéroplane disparaissent, à Buenos Aires, Ireneo Morris et Carlos Alberto Servian. Le narrateur de Bioy décrit le colis qu'il a reçu ce jour-là: les œuvres complètes du communiste Louis-Auguste Blanqui, un manuscrit signé «C.A.S.», et quelques objets de peu de valeur. Comme le modèle narratif du Quichotte, auquel fait allusion le narrateur, le récit transcrit un manuscrit étranger mais qui forme partie de la diégèse du récit qui le contient; les détours référentiels de la mise en abîme rendent possibles des mondes qui les doublent thématiquement et textuellement, en les glissant au bord du précipice, les précipitant dans un gouffre à une vitesse vertigineuse que l'ironie du déplacement multiplie ou fait éclater. Le narrateur de «La trama celeste» parle de sociétés secrètes, de ses sorties rituelles au cinéma, de légendes de matière celtique. Comme Ireneo Funes, le personnage de ce conte a perdu connaissance; cette perte n'est pas due à une chute de cheval mais d'aéroplane. En tant que survivant, l'accident rend le pilote doublement suspect: ou bien étranger et espion, et soumis à l'exil; ou bien argentin et traître, et risquant l'exécution. Face à cette alternative, il préfère s'avouer uruguayen: «Je me consolais en pensant qu'être uruguayen n'était pas être étranger». La trama se complique avec la disparition d'une lettre et quelques irrégularités grammaticales et d'orthographe assez graves que le narrateur ne revendique pas: «Je ne doutais pas de la bonne foi de Morris mais je ne lui avais pas envoyé de livres; je ne lui avais pas écrit cette lettre, je ne connaissais pas les œuvres de Blanqui». Les détours circulaires du conte, la répétition de situations qui déconcertent par leurs ressemblances (alors, la répétition est possible) ainsi que par leurs différences (et là, la répétition n'est pas possible), les mondes presque identiques, dessinent le glissement d'un monde

et tous réels», Chroniques publiées dans la revue *El Hogar*, cf. *Œuvres Complètes*, Gallimard, Bibl. de La Pléiade, Paris, 1993. Notes et notices par Jean-Pierre Bernès, p. 1118.

vers un autre, la vie rangée comme une bibliothèque. Le narrateur de Bioy raconte encore qu'à une époque il s'est occupé de philosophie, à une autre de littérature française, à une autre de sciences naturelles, à une autre de littérature celte antique, et ainsi de suite jusqu'à arriver aux œuvres de Blanqui, qu'il inclurait dans la série des sciences occultes, de la politique et de la sociologie.

En suivant ses stratégies de lectures, on n'est pas surpris que le narrateur retranscrive littéralement un poème en prose — tel qu'il le définit lui-même — de *L'Éternité par les astres*, notant scrupuleusement les références bibliographiques de son édition, puisque dans ce poème ou cet essai il dit qu'il a rencontré l'explication de l'aventure de Morris. Le texte transcrit par Bioy Casares est une des citations de Blanqui préférées de W. Benjamin et de ses lecteurs. Tous les trois sont obsédés par les «bifurcations» de cette «actualité éternisée» dont parle Blanqui, remplie de mondes infinis, identiques, de mondes légèrement variés, d'infinis mondes différents: «Ce que j'écris en ce moment dans un cachot du Fort Taureau, je l'ai écrit et je l'écrirai pendant l'éternité, sur une table, avec une plume, sous des habits, dans des circonstances toutes semblables. Ainsi de chacun». Pour assurer cette éternité, c'est Bioy qui prête sa voix à Blanqui: «Dans des mondes infinis ma situation sera la même, mais peut-être il y aura des variations dans la cause de mon emprisonnement ou dans l'éloquence ou le ton de mes pages».

Dans «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», le narrateur se demande: «Quels furent les inventeurs de Tlön?». Le pluriel est inévitable, car l'hypothèse d'un seul inventeur — d'un *Leibniz* infini travaillant dans les ténèbres et dans la modestie — a été écartée à l'unanimité. On conjecture que ce *brave new world* est l'œuvre d'une société secrète d'astronomes, de biologistes, d'ingénieurs, de métaphysiciens, de poètes, de chimistes, d'algébristes, de moralistes, de peintres, de géomètres... dirigés par un obscur homme de génie». Les citations plus ou moins littérales de *L'Éternité à travers les astres* sont nombreuses dans ce récit. Dans «Le jardin aux sentiers qui bifurquent»⁴⁰, Stephen Albert dit: «Le temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs. Dans l'un d'eux je suis votre ennemi». Dans «La mort et la boussole», le récit finit par un dialogue: «La prochaine fois que je vous tuerai,

40. Buenos Aires, 1941.

répliqua Scharlach, je vous promets ce labyrinthe, qui se compose d'une seule ligne droite et qui, invisible, est incessante». Il en est de même dans «L'Autre mort», dans «Le Sud», et dans «Les Théologiens». Semblables aux mondes de Blanqui qui se répètent et piaffent sur place, qui font des tours et des retours et du futur une répétition du passé, les univers de Bioy et de Borges s'entre-croisent dans un passage où les *simulacres* — c'est Borges qui souligne le mot dans les années quarante — se confondent⁴¹.

Même si Borges avait dit — et c'est Saúl Yurkievich qui s'en souvient —: «el ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome»⁴², quand je propose l'*ultraréalisme*, il ne s'agit pas seulement de se détourner d'un ultraïsme désuet, ou des extravagances éphémères de l'avant-garde⁴³ par le biais d'une réalité plus récente mais d'observer plutôt le clivage de réalismes⁴⁴ qui foisonnent à partir d'une notion de réalisme qui n'est qu'une interprétation du réel: un avis, une précision aussi. Elle est surprenante, la profusion de mondes différents qui *coïncident* pourtant dans la réalité spéculaire de chaque interprétation. Grâce à une telle coïncidence, il n'est pas impossible de rencontrer Borges, Bioy, Benjamin et Blanqui, tous dans un même monde «choisi», hanté par les essors des techniques de représentation, de reproduction, du registre; les régions, les empires, les événements, les figures, multipliés jusqu'à leur alarmant effondrement dans la douteuse réalité d'un monde monotone.

Indifférente, copiée, reproduite jusqu'à l'exagération, elle est devenue une réalité *à terme, c'est-à-dire, un mot entre guillemets*. Il y a quelque temps, j'avais travaillé sur «El ultrarrealismo de Borges o el milagro de las rosas»⁴⁵, car j'étais attirée par la force

41. «L'Aleph», (1949). Borges. *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade. Trad. René L. F. Durand.

42. S. Yurkievich, *A través de la trama*, Muchnik Ed. Barcelon, 1984, p. 144.

43. Jorge Luis Borges: — «creo que los lugares comunes son muy necesarios. Si no, se es simplemente extravagante y efímero. Roger Caillois: — sí, y uno se convierte en ultraísta» («Diálogo fugaz», traducción y nota de Alberto Ruy Sánchez, *Vuelta*, n° 117, août 1986).

44. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, «Du réalisme en art». «Nous déclarons réalistes les œuvres qui nous paraissent vraisemblables, qui reflètent la réalité au plus près. Seuil, Paris, 1973, p. 32. Publié en traduction tchèque en 1921.

45. L. Block de Behar, *Al margen de Borges*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1987.

d'une répétition différente. Par cette répétition, un mot désigne son référent mais en même temps le réplique ou le *relève*. Par un geste verbal réitératif de relèvement — de répétition ou de contestation — le lecteur de Borges se plaçait face à face à l'archétype de l'Idée universelle, d'une réalité idéale, parfaite, éternelle, de l'Au-delà: répétée, exagérée, à outrance — d'une *ultraréalité*.

Mais cela, c'était il y a quelques années; maintenant on voit que même la répétition a changé dans la profusion des répliques reproduites par les «machines de la vision» qui conforment la rondeur d'un monde au carré⁴⁶. Dans ce nouveau monde technico-scientifique des médias, une espèce de fiction monotone dépourvue des passions du rêve est devenue loi universelle. Un au-delà cadré par les écrans domestiques, la démesure d'une réalité qui devient sage comme une image, correcte et fidèle, dans tous les milieux, par tous les moyens, dans tous les média.

Partout et absentes, partielles et totalitaires, répétées à outrance, les images donnent forme à un drôle d'univers; de particulières qu'elles sont, les images deviennent — platement, carrément — universelles; elles suppriment le référent; irréférentiel, irrévérenciel, un double à moitié contrefait une réalité outrée, outragée, qui disparaît. Regardée ou capturée par ce trou noir, blanc ou en couleurs, de l'écran ou du viseur qui fait de la réalité sa visée, une espèce d'arme qui tire et déclenche (*dispara*) plusieurs fois, comme dans un drame télévisé. «Au fond, elle est mélancolique cette éternité de l'homme par les astres», comme disait Blanqui, et je voudrais bien continuer avec cette citation de Blanqui, mais cela impliquerait de commencer une autre histoire de disparitions.

Lisa Block de Behar

Université de la République, Uruguay

En amont, des intercesseurs

46. P. Virilio, *La Machine de la vision*, Galilée, Paris, 1988.

PIERRE RIVAS

Vicente Huidobro entre deux surréalismes

Notre propos est de situer Vicente Huidobro face au surréalisme — ce qui nous conduit à reprendre le parallélisme Reverdy-Huidobro dans leur commune position à l'égard du mouvement d'André Breton. Mais aussi la position des surréalistes chiliens face à Huidobro, parallèle à celle des surréalistes français face à Reverdy. Et enfin la polémique qui a opposé Cesar Moro, poète péruvien du surréalisme français et fervent admirateur de Reverdy, au chilien Huidobro. Il y a là un jeu d'interactions transculturelles qui peut être révélateur des cartographies de la modernité et des systèmes littéraires nationaux¹.

Nous ne reviendrons pas ici sur la querelle Reverdy — Huidobro et les antécédents ou plagiats du poète créationniste et du poète dit «cubiste»². Si leur amitié devait se rompre et leurs chemins diverger, ils se retrouvent cependant dans leur relation face au surréalisme.

Les deux écrivains amis-ennemis de l'expérience «cubiste» ont la même position d'ainés et de maîtres dans les surréalismes français et chilien, relation faite d'admiration chez les cadets et de distance chez les aînés dans leurs explicites réserves théoriques. Quelles sont-elles? On pourrait les opposer comme le cubisme au surréalisme; comme la volonté de construction du poème contre l'écriture automatique; le refus de l'inconscient au profit de l'état

1. Sur certains points traités ici, je renvoie à ma communication «Le moment français de Vicente Huidobro», Colloque sur Poésie, poétique et littérature comparée organisé par Colette Astier à l'Université de Paris X Nanterre, à paraître dans *Littérales*, Université de Paris X. J'ai repris ici des éléments qu'on pourra retrouver dans «Vicente Huidobro entre Modernité et Surréalisme», *Mundus Novus* — *Nouveaux Mondes*, Nanterre, 1993.

2. En français, voir *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n° 46, «La légende noire contre Huidobro» de J. J. Bajarlia, novembre 1963, favorable au Chilien, et dans le n° 51, août 1964, l'article de Guillermo de Torre d'une malignité constante contre Huidobro.

de superconscience; non la débacle de l'intelligence mais le délire poétique lumineux: Lumen, non Numen; la raison vitale contre la dissolution; l'image non comme stupéfiant mais comme révélation. Une différence sur les moyens pour retrouver «par en haut» selon l'expression de Gérard Legrand, la même conception de la poésie.

L'opposition au surréalisme fut nette dès 1925 de la part de Huidobro qui publie à cette date son *Manifeste*, accusant les surréalistes «d'abaisser la poésie en voulant la mettre à la portée de tout le monde comme un simple jeu de famille après le dîner»³. D'un côté, la rigueur, la discipline; de l'autre, la ferveur, le lâchez tout. D'un côté, «l'image» comme rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées; de l'autre, l'image comme arbitraire et hasard, en dehors de tout contrôle de la pensée, l'automatisme pur. D'une part, la quête de l'essence du réel; de l'autre, celle du fonctionnement réel de la pensée; ici, une esthétique du moderne; là, une anthropologie de la modernité. Ici, le poète comme créateur; là, comme appareil enregistreur du flux psychique. Création contre Inconscient; image arbitraire contre image association inconsciente. Non pas un art elliptique, mais un «phénomène lumineux» dit Huidobro dans son *Manifeste*, opposant Rêve à surréalisme. «Il ne s'agit pas de dessiner, il ne s'agit que de calquer»; la stase, non l'extase; l'attention chez les deux poètes, à la seule «réalité», non au surréel. «Êtreindre la matière dans sa réalité irréductible», non pas l'Inconscient, mais la Superconscience, fidèle en ce sens à son manifeste *Non serviam*, dans la logique de son refus de tout art mimétique, dans sa volonté «demiurgique», emersonnienne, «Adamique», prométhéenne, de diriger son rêve, non de le subir ou sacrifier aux images.

Il écrit dans son *Manifeste* de 1925 publié à Paris: «Suivant vos théories, nous tomberons dans l'art des improvisateurs... Ils ne sont pas les maîtres, mais les esclaves de leur imagerie mentale; ils se laissent aller à une dictée interne et le résultat est un chapelet de feux follets qui ne touche que notre sensibilité de peau, les plus externes de nos sens. Non seulement c'est trop facile, c'est trop banal. La poésie est quelque chose de bien plus grave, de bien plus formidable et elle jaillit de notre superconscience».

3. Huidobro, *Manifestes*. *Altazor*, éd. Cortanze — Champ libre, 1976, p. 137 s.q. Première édition à Paris, *Revue Mondiale*, 1925.

L'écriture automatique, au cœur de la doctrine surréaliste, est la négation de l'acte créateur, au cœur du créationnisme. Créer, non trouver ni découvrir; un art adamique, non le passage du médium: «Croyez-vous qu'un homme endormi est plus un homme et qu'il est plus intéressant qu'un homme éveillé?»

On pourrait unir les deux poètes, Reverdy et Huidobro, malgré leurs divergences finales, dans cette même attitude face au surréalisme. Pareillement, ils furent «l'oxygène invisible» de la poésie moderne, selon l'expression d'Octavio Paz, en écho à l'oxygène de l'air de Breton à propos de Césaire. Le surréalisme français en a rendu titre à Reverdy comme les surréalistes chiliens à Huidobro.

Tel ne fut pas le cas du surréaliste péruvien d'expression française Cesar Moro au cœur de la violente polémique contre son voisin chilien. Résumons rapidement les faits⁴. En mai 1935, Moro, retour de Paris où il a participé à l'activité parisienne du groupe surréaliste, organise une exposition au catalogue de laquelle figure un texte dénonçant les plagats de Huidobro (accusation récurrente contre le poète, déjà lancée par Reverdy lors de leur querelle), suivi d'un placard «Vicente Huidobro ou l'évêque embouteillé» et d'un texte de Moro en français «La Patée des chiens», avec les accusations d'arrivisme, plagiaire de Reverdy, fan-tôche littéraire etc.

Or tout autre est l'image de Huidobro dans la modernité latino-américaine, dont il est un des «fondateurs»⁵, mais aussi dans le surréalisme chilien. Il collabore à leur principale revue, *Mandragora*, dès le premier numéro de décembre 1938 et il les côtoyait déjà dans des revues comme *Vital*, *Total*, puis *Multitud*⁶. Et c'est un surréaliste éminent, Braulio Arenas, qui édite ses

4. Pour plus de détails, voir l'article cité en note 1; voir encore «Le surréalisme au Pérou» dans *Mélusine*, III, 1982. Cf. les textes de Moro contre Huidobro dans *Los Anteojos de Azufre*, Lima, 1958.

5. Saúl Yurkevich, *Fundadores de la nueva poesia latino-americana*, Barral, Barcelone, 1973.

6. Pour une vue d'ensemble en français, voir mes entrées dans le *Dictionnaire Général du Surréalisme* (PUF, 1982); voir «Périphérie et marginalité dans les surréalismes d'expression romane», dans *Surréalisme Périphérique*, Actes du Colloque de Montréal, organisé par Luis de Moura Sobral, Université de Montréal, 1984 et «Le surréalisme en Amérique latine, héritage et mutation», Colloque organisé par D. Lefort, Lima, 1990, in *Avatars du Surréalisme au Pérou et en Amérique latine*, Institut Français d'Études Andines, Pontificia Universidad, Lima, 1992.

*Œuvres Complètes*⁷; un autre surréaliste, Teofilo Cid, qui traduit son *Gilles de Rais* français, et Gomez Correa ne lui marchandent pas son amitié: un rationaliste à outrance, mais qui a libéré la poésie latino-américaine, dit-il. Non sans polémique (mais n'est-ce pas un trait de l'avant-garde?). Octavio Paz écrit: «L'influence du poète chilien fut très grande en Amérique et en Espagne, grande et polémique. Le dernier point a porté tort à l'appréciation de son œuvre, sa légende, sa poésie. Rien de plus injuste, même s'il a dit avec trop d'arrogance et de mégalomanie: la poésie contemporaine commence avec moi».

Une polémique de plus, dans la tradition de l'avant-garde. Mais comment comprendre les attaques de Moro et ses amis péruviens contre le Chilien estimé des surréalistes chiliens? Cela pose, entre autres, le problème de l'unité du surréalisme et celui de ses diversités nationales, accessoirement les relations entre surréalistes chiliens et péruviens, ou de l'existence même d'un groupe surréaliste péruvien, réduit peut-être à la seule figure de Moro, les autres se refusant à se reconnaître comme tels (par exemple, Westphalen).

Faut-il y voir une réactivation de la querelle Reverdy — Huidobro? Rappelons que les surréalistes français ont toujours reconnu leurs dettes envers celui qu'ils saluaient «comme le plus grand poète actuellement vivant» auprès de qui ils n'étaient que des «enfants» — «Reverdy surréaliste chez lui» disait Breton dans son *Manifeste*. Et la dévotion de Moro à l'égard de Reverdy ne fera que croître à mesure qu'il s'éloignera d'ailleurs de Breton⁸. Comment donc interpréter cette polémique du poète péruvien francophone lié à la centrale parisienne contre le poète chilien, un moment francophone, lié à la modernité française puis se querellant avec Reverdy, et admiré des jeunes surréalistes chiliens envers qui la centrale parisienne marquera toujours son intérêt, voire sa «reconnaissance» comme groupement?

On ne s'attardera pas sur les querelles traditionnelles Chili-Pérou (bien que la *Patée des Chiens* fasse allusion à la guerre de 1879, qui vit le premier s'emparer d'une partie du second). Leur commune élection du français, passagère chez Huidobro, foncière chez Moro, est plus un terrain de désaccord que de rencontre: ce

sont deux stratégies — pour Moro, une élection contre une stratégie, où il cantonnerait le moment français de Huidobro: une mode, non une vocation; mais on peut interpréter ce repli sur la langue natale chez Huidobro autrement. On peut y lire une réactivation, dans ses accusations de plagiat, de la querelle Reverdy — Huidobro, Reverdy «le plus grand poète vivant, le solitaire, l'oiseau de la mélancolie» pour Moro. On peut y voir une constante de l'avant-garde et du surréalisme: l'attaque contre une des figures chaque fois mieux assise et reconnue de la littérature latino-américaine. Et donc, l'attaque du poète surréaliste francophone engagé profondément, essentiellement, et pratiquement (dans sa participation au groupe parisien pendant ses années françaises) contre un «moderniste» d'emprunt, occasionnellement et stratégiquement lié un moment à la modernité française, entre arrivisme, imposture et plagiat, où Huidobro apparaîtrait comme une manière de Cocteau rastaquouère: double procès, contre une pseudo-modernité mondaine, contre le riche parvenu tentant de se faire reconnaître par le Centre.

Mais on pourrait aussi lire ces attaques, de la périphérie, en inversant la lecture: le refus par le Centre de reconnaître la fertilité et la créativité des marges. Dans le refus français, reverdyen, mais pas seulement, du moment français de Huidobro, on retrouve un dispositif qui pourrait être généralisable à toute l'avant-garde de la périphérie quand elle essaie de se faire légitimer dans le champ culturel français. Sans s'attarder sur le grec Moreas et son *Manifeste* symboliste, on pourrait établir une homologie avec l'italien Marinetti, cherchant à s'imposer, comme Huidobro, ou à se faire reconnaître comme une des figures de l'avant-garde française et se heurtant pareillement à la centralité parisienne qui les dénonce à la fois comme provinciaux, rastaquouères et plagiaires (à quoi on tenta un moment de réduire Picabia). On réactiverait cette opposition centre — périphérie dans les relations Tzara/Dada *versus* Breton/Surréalisme; ou encore centrale surréaliste — surréalismes périphériques (belge, par exemple). Question théorique: Comment la périphérie peut-elle se faire reconnaître du centre? Et inséparablement, comment lire le retour à leur langue d'origine de Marinetti ou de Huidobro? Dans un cas comme dans l'autre, le français est un entracte; quel est le sens de cette élection puis de cette défection? On se hasardera ici à une analyse d'ordre institutionnel peut-être téméraire.

7. Édition Zig Zag, 2 volumes, Santiago du Chili, 1964. *Gilles de Rais* a été réédité récemment chez José Corti.

8. Voir ses traductions de Reverdy dans *Las Moradas*, n° 7-8, Lima, 1949, publiées en ouvrage en 1971 à Valencia, Venezuela.

On peut voir dans cette élection du français la volonté de consécration d'une instance internationale et la preuve du sentiment spécifique de l'écrivain de la périphérie qui ne croit pas dans les instances nationales, voire hispanophones, de consécration. Écrivain français, Vicente Huidobro a pu rêver peut-être d'être un autre V.H., lisez Victor Hugo. Comme dit Pierre Bourdieu⁹, la dépendance est dans la structure, mais elle est aussi dans les esprits. La domination du champ littéraire français se révèle jusqu'en Belgique où les francophones sont rejetés par la centralité parisienne comme «pâles imitateurs provinciaux ou barbares étrangers» (sauf à apparaître dans leur altérité quasi exotique: ainsi ce sont les flamands Verhaeren, Maeterlinck, Ghelderode, qui seront les moins mal traités). C'est tout le problème de Huidobro. À l'intérieur de la modernité française, le sentiment de redoublement ou de plagiat, face à l'altérité où seront mieux reconnus Neruda, Asturias ou Borges. D'où le sens peut-être de ce «repli sur la différenciation» pour citer Bourdieu, dans le champ littéraire latino-américain où les instances régionales de consécration «offrent un marché protégé où l'efficacité de la concurrence internationale dont le champ littéraire est le lieu se trouve suspendue».

Mais une analyse institutionnelle de ce type peut-elle rien nous apprendre sur le fait littéraire qu'on se refusera à réduire à une stratégie, même si c'est, semble-t-il, l'avis de Moro, avec bien d'autres?

On peut encore opposer cette avant-garde périphérique, allophone et allophone, qui s'épuise en manifestes à quoi elle se réduit aujourd'hui parfois pour l'histoire littéraire, à l'aventure plus méthodique (où nous retrouvons Reverdy et Braque, mais aussi Valéry) que mène, de Baudelaire au surréalisme, la modernité française: des œuvres, non des actes.

Mais cela ne rend pas justice à la place séminale de Huidobro dans la modernité hispano-américaine ni n'explique l'ascendant qu'il eut sur les jeunes surréalistes chiliens.

C'est à la relation entre surréalisme français, surréalisme chilien et surréalisme péruvien qu'il faut revenir. On s'accorde pour reconnaître que c'est au Chili — et peut-être seulement au Chili — qu'il y a eu un groupe surréaliste au sens, plein et strict à la fois, qu'a le concept dans l'histoire des avant-gardes. Un groupe

constitué, ayant une activité spécifique, des manifestations, des manifestes, des revues, des expositions, même s'il n'apparaît comme tel qu'à partir de 1938, mais toujours avec une activité militante et constante, reconnue internationalement, et, d'abord, par le groupe parisien. C'est ce noyau chilien qui va féconder d'autres pays latino-américains (*El techo de la ballena* au Vénézuéla, à travers Juan Sanchez Pelaez; le groupe caraïbe de la *Poesia sorprendida* dans la République Dominicaine à travers Granell et Baeza Flores). On vérifierait ici un des critères de l'émergence d'une littérature nationale: quand elle devient elle-même exportatrice. D'où le fait de se situer dans la tradition de la rupture, certes, mais aussi dans une filiation de la modernité, la possibilité de reconnaissance d'une généalogie de cette modernité, qu'elle voit en Huidobro comme son accomplissement ou sa promesse (analogie à Reverdy pour les surréalistes français).

Telle ne pouvait être la situation de Moro, poète du surréalisme français, un des rares latino-américains avec Paz à avoir réellement appartenu au groupe parisien, avec ce que cela implique d'héritage et de fidélité. C'est que, contrairement au Chili, il n'a pas existé réellement au Pérou de groupe surréaliste mais à peine un groupement occasionnel entre deux entractes étrangers de Moro, entre Paris et Mexico où Moro va infléchir son surréalisme et réactiver la figure de Reverdy précisément (contre Breton?). Activité péruvienne réduite, dans le temps (entre le retour de Paris en 1935 et l'exil pour Mexico en 38), réduite à «deux solitudes», celle de son ami Westphalen, et lui-même.

Pourquoi cette différence? On pourrait avancer l'hypothèse que l'institution littéraire chilienne, à l'égal de sa société, serait plus différenciée, mieux assise dans sa tradition, et que l'excentricité chilienne la constituerait comme système autonome et auto-centré. Si Huidobro fait figure d'abord d'ainé dans la tradition de la rupture surréaliste au Chili, il apparaît aussi comme un des fondateurs de la modernité latino-américaine. Deux critères reconnus de l'autonomie des littératures périphériques: quand elles parviennent à se nourrir de leur propre tradition; quand elles deviennent exportatrices. Cela se vérifie dans le cas de Huidobro comme dans celui du surréalisme chilien, qui a reconnu à son égard sa dette.

9. Pierre Bourdieu, «Existe-t-il une littérature belge? Limites d'un champ littéraire», dans *Études de Lettres*, n° 4, oct.-déc. 1985, Lausanne.

JUAN MANUEL DÍAZ DE GUEREÑU Surréalisme *versus* Nouveau Monde: la réalité poétique selon Juan Larrea

Dans l'histoire de la littérature espagnole, le nom de Juan Larrea apparaît comme lié à l'introduction du surréalisme parmi les poètes de la génération de 1927. Ses vers lui ont même valu d'être désigné comme «le père» méconnu du surréalisme en Espagne¹. Sans chercher à discuter si ce titre lui convient, il faut constater que Larrea est l'un des rares dans sa génération, avec Cernuda et Prados, qui avoue avoir bien connu le surréalisme, peut-être parce qu'il vivait à Paris au moment de son apogée et qu'il écrivait déjà des œuvres d'avant-garde en français. Il se souvient des livres, des revues, des spectacles², de sa relation personnelle avec des «membres éminents» du groupe, à l'exception de Breton, et reconnaît qu'il fit siennes «ces tendances qui [lui] étaient proches»³ ou que, mettant à profit «comme tout le monde, la liberté de l'exprimer dans ses textes», il produisit en 1926 «des textes improvisés»⁴ d'où résultaient parfois «des groupes de mots»* intéressants, réemployés ensuite dans tel ou tel poème. Sur la fin cependant, il a jugé lui-même la parenté de ses poèmes avec les textes surréalistes dans des termes voisins de ceux de ses contemporains:

Bien qu'il soit plus que probable que de telles pages n'eussent pu être écrites sans leur contact, il est évident que leur motivation, leur émotion

1. Vittorio Bodini, *Poetas surrealistas españoles*, Barcelone, Tusquets 2e éd., 1971, p. 50. Cette mise en valeur de son importance doit beaucoup au jugement de Luis Cernuda en 1957, dans ses *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 4e éd., 1975, p. 150.

2. Juan Larrea, «Respuesta diferida sobre "César Vallejo y el Surrealismo"», *Aula Vallejo*, n° 8-9-10, Universidad Nacional de Córdoba, 1971, p. 364.

3. Lettre du 4 octobre 1960, dans V. Bodini, *op. cit.*, p. 114.

4. En français dans le texte. Toutes les phrases suivies d'un astérisque (*) auront la même signification (Note du traducteur).

et même leur désespoir et leur perspective imaginative sont très différents⁵.

C'est à peine si les poètes espagnols, même s'ils furent, à un moment donné, intéressés par les idées et les techniques du surréalisme, le distinguèrent d'autres options d'avant-garde: ils n'en firent aucune promotion et ne manifestèrent quelque intérêt public envers lui qu'après un certain temps. Même alors, ils se contentèrent de discuter des parentés de style pour défendre, en toute logique, leur propre originalité créatrice. De ce fait, les textes de 1927 sur le surréalisme se résument, sauf exception, à une série de démentis qui furent à l'origine de la polémique sur l'existence ou non d'un surréalisme espagnol⁶. Ceux de Larrea se distinguent des autres seulement, mais de manière significative, quand ils dépassent cette perspective du poète attentif à la signification esthétique d'un mouvement contemporain, c'est-à-dire quand ils ne concernent pas son influence sur ses propres poèmes. De la fin de la guerre civile espagnole jusqu'à sa mort en 1980, Larrea composa et publia une vingtaine de livres qui, même lorsqu'ils traitent des sujets les plus divers — l'art ou la poésie contemporains, le christianisme du 1er siècle ou l'archéologie précolombienne — forment en réalité une monographie, car ils exposent une théorie complexe de la réalité historique et de sa transformation en un Nouveau Monde, situé sur le continent américain⁷. Son développement le conduisit à s'intéresser au surréalisme à un degré inconnu des poètes espagnols de son temps.

Bien qu'il le désigne pour la première fois — sous une forme imprimée — en 1942, dans un article intitulé «Nuestra alba de

5. Déclaration de Larrea en 1972 et lettre du 18 septembre 1978, dans Robert Gurney, *La poesía de Juan Larrea*, Universidad del País Vasco, Lejona, 1985, p. 308-310.

6. Cf. à ce sujet C.B. Morris, *Surrealism and Spain, 1920-1936*, Cambridge University Press, 1972, en particulier p. 40-63, et Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1818-1936)*, Barcelone, Labor, 1980, p. 173 et suiv. À l'opposé, la fortune du surréalisme en Espagne est mise en valeur par Jesús García Gallego, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Grenade, Antonio Ubago, 1984, et par Jaime Brihuega, «Fuentes literarias del surrealismo español. 1924-1936», dans Antonio Bonet Correa (éd.), *El Surrealismo*, Madrid, Universidad Menéndez Pelayo-Cátedra, 1983, p. 205-225.

7. Sur les données biographiques et bibliographiques, voir David Bary, *Larrea: poesía y transfiguración*, Barcelone, Planeta, 1976.

oro»⁸, il ne lui consacre un texte achevé qu'en 1944 avec *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*⁹. Deux autres écrits, très postérieurs, constituent une réplique polémique à la conférence «César Vallejo y el surrealismo» lue par André Coyné aux «Conferencias Vallejianas Internacionales» que Larrea organisa en 1967: l'article «César Vallejo frente a André Breton» parut en 1969¹⁰ et la «Repuesta diferida sobre "César Vallejo y el surrealismo"», beaucoup plus ample, accompagna en annexe la publication des actes du congrès en 1971¹¹. Aucun des deux n'apporte de grandes nouveautés dans l'argumentation; leur intérêt réside en ce qu'ils ratifient la survivance des mêmes raisonnements et rappellent les réactions du jeune poète Larrea devant le mouvement.

Ces textes constituent une séquence claire, non seulement chronologique, mais logique. Bien que rédigés sous le coup de circonstances concrètes, ils obéissent au développement de la pensée de Larrea et ne sont qu'un argument de plus dans une exégèse totalisante qui réinterprète toute donnée réelle selon une logique «poétique» pour confirmer inlassablement l'imminence du Nouveau Monde¹². De plus, ils renvoient assez fréquemment aux textes antérieurs, s'appuyant sur ce qui est déjà écrit et l'élargissant de manière que, en dépit des faits et des arguments particuliers, le

8. «Nuestra alba de oro», Cuadernos Americanos, 1^{re} année, vol. I, n° 1, janvier-février 1942, p. 51-72. Reproduction *fac-simile* dans Juan Larrea: *Apogeo del mito*, Mexico, CEESTEM-Nueva Imagen, 1983, p. 29-50, édition citée ci-dessous.

9. Publié en trois parties dans *Cuadernos Americanos*, 3^e année, vol. XV, n° 3, mai-juin 1944, p. 216-234; n° 4, juillet-août, p. 201-218 et n° 5, septembre-octobre, p. 235-256. Reproduit dans *Apogeo del mito*, p. 123-192. Publié simultanément en volume (*Cuadernos Americanos*, Mexico, 1944) que nous utilisons ici. Repris également, avec d'autres essais, dans *Del Surrealismo a Machupicchu*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1967, p. 15-100.

10. Juan Larrea, «César Vallejo frente a André Breton», *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, n° 3-4, juillet-octobre 1969, p. 799-858. Repris dans *Al amor de Vallejo*, Valence, Pre-Textos, 1980, p. 249-303, édition citée dorénavant.

11. *Aula Vallejo*, n° 8-9-10, p. 311-517. (Le travail de Coyné qui suscita ces réponses p. 171-218). Publié également en volume sous le titre *César Vallejo y el surrealismo*, Madrid, Visor, 1976.

12. José Paulino Ayuso a analysé le mécanisme général et certains procédés particuliers de cette logique dans «Símbolo y lenguaje en Juan Larrea» dans Manuel Díaz de Guereñu (éd.), *Al amor de Larrea*, Valence, Pre-Textos, 1985, p. 211-233.

contenu essentiel de leur ensemble demeure constant. Cette répétition prouve la conviction de Larrea et la solidité de son système, mais surtout que son jugement sur le groupe français remonte aux premiers pas de son œuvre en prose et participe de son élaboration. Nous souhaitons analyser ici le rôle qui revient au surréalisme, à ses énoncés et ses attitudes, dans ces œuvres, c'est-à-dire dans la définition de cette théorie du Nouveau Monde, et nous nous concentrerons, à cette fin, sur les premiers textes que Larrea lui consacre.

L'opinion de Larrea commence déjà à se dessiner dans le journal qu'il rédigea entre 1926 et 1934 et qu'il intitula ensuite *Orbe* — journal publié, en partie seulement, il y a peu. Parmi ses notes, deux au moins — de 1932 — traitent du surréalisme¹³. En dépit de leur brièveté, ces textes énoncent ou annoncent des idées qui seront définitives pour Larrea, lequel n'affirmait pas en vain que de *Orbe* jaillissaient les conceptions qu'il développera plus tard dans son œuvre en prose¹⁴. La précède également l'élaboration complète du journal qui réunit des commentaires hétéroclites sur les questions les plus variées, depuis l'assassinat de Doumer jusqu'à la Coupe Davis de tennis, de la situation politique internationale à ses propres expériences, de l'œuvre de Lipchitz aux prophéties apocryphes de la Mère Ràfols. Pour autant, son intérêt envers le surréalisme n'est qu'un sujet parmi tous ceux que réunit une extraordinaire propension à divaguer et à doter les choses de sens. Les deux notes qu'il lui consacre semblent de surcroît sans relation entre elles: la première passe d'une critique du langage des surréalistes à une discussion sur l'essence de l'art; la seconde est une réflexion à propos du signifié de la vie individuelle par rapport à la vie collective et désigne l'incapacité du surréalisme à le comprendre. Toutes deux coïncident, cependant, par le recours

13. Aucune des deux n'apparaît dans cette édition (Juan Larrea, *Orbe*, Barcelone, Seix-Barral, 1990), mais leur datation approximative ne soulève pas de difficultés: la première se trouve parmi d'autres notes datées du 7 février et du 27 mars 1932 (p. 94-98) et la seconde parmi celles du 17 et du 27 mai de la même année (p. 120-123). C'est à cette édition que renverront nos propres notes. Il existe d'autres fragments de *Orbe* sur le surréalisme non recueillis dans cette édition (ceux que citent David Bary dans «Sobre la poética de Juan Larrea», *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valence, Pre-Textos, 1984, p. 115-116 et Robert Gurney, p. 230-232) que nous n'analyserons pas ici car ils n'ajoutent rien d'essentiel aux précédents.

14. Juan Larrea, «Versión terrestre. Poesía-TEATRO-Destinos», *Poesía*, n° 2, Madrid, août-septembre 1978, p. 7.

au surréalisme comme élément de contraste pour tenter d'éclaircir la relation du poète (ici, Larrea) avec la réalité vivante. Peut-être n'est-il pas sans intérêt à ce propos que l'une d'elles rapporte un rêve où il assassine Breton (p. 122). Voyons ce qui se dégage de leur lecture parallèle.

Larrea pointe avant tout dans le surréalisme son caractère négatif, exaspéré et destructeur comme conséquence de ses limitations, de «l'inefficacité de ses désirs d'être tout» (p. 95). Le surréalisme est démoniaque et violent parce qu'il n'atteint pas ce à quoi il prétend: «ils [les surréalistes] souffrent de ne pas pouvoir être ce qu'ils voudraient [...] et c'est pour cela qu'ils cherchent à provoquer la douleur chez les autres» (p. 122). C'est que, en contradiction avec ses propres postulats, le surréalisme «n'abandonne pas sa volonté», il ne s'en remet pas à ce qui «travaille dans son inconscient» (p. 95), et cet empire de la volonté produit, selon Larrea, ce paradoxe qu'est la soumission volontaire à l'involontaire. Il produit aussi «la nouvelle orientation surréaliste», celle de *Le Surréalisme au service de la Révolution*¹⁵, qui prétend subordonner l'art à la destruction d'une société, «le convertir en instrument d'une idée politique [...]». Comme le pamphlet, comme l'article de presse, comme le discours démagogique. On concède à l'art un certain pouvoir qu'on prétend utiliser. Ceci prouve que le surréalisme continue à être fils d'une volonté consciente qui cherche à imposer son joug à l'art» (p. 96). Les surréalistes ne s'abandonnent pas à ce qui jaillit pour eux, bien qu'ils s'en défendent, ils étalent au contraire l'arrogance de ceux qui se croient détenteurs d'un avantage.

Larrea voit dans le surréalisme un «symptôme» (p. 94-95) de la réalité de l'homme contemporain, de son «état de désagrégation» (p. 94), et un paradigme de l'art actuel. Celui-ci naît modelé par la répression «extérieure» de la collectivité, contre laquelle l'artiste se rebelle, et surtout par la «véritable répression» (p. 95), celle qu'impose «la volonté de l'individu qui cherche à en tirer un profit

15. Elle se trouvait exprimée dans la déclaration d'intention annonçant la naissance de la revue, qui «prépara le détournement définitif des forces intellectuelles aujourd'hui vivantes au profit de la fatalité révolutionnaire», et le télégramme en tête du n° 1 qui promettait d'obéir, en cas de guerre contre les soviets, «aux directives troisième internationale position des membres parti communiste français» (*Le Surréalisme au service de la révolution*, éd. fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1976; le premier document reproduit en page de garde; le second, p. 1). Rappelons que Larrea rédigea ces notes seulement après la parution des quatre premiers numéros de la revue.

personnel» (p. 122) et ne voit pas ce qui ne se conforme pas à ses désirs. L'art actuel ne réussit pas à refléter la vie véritable parce que cette répression «fait se manifester l'énergie dans un domaine purement littéraire, un moyen d'expression sans expression aucune. Rhétorique pure, parfois empreinte de beauté parce que la sensibilité "s'en mêle"* (p. 122-123). Mais Larrea croit que, en parfait accord avec «les lois intimes de la collectivité» (p. 96), avec l'état inconscient du collectif (p. 122), l'art est «appelé à se transformer» en «un instrument de création comme il le fut du temps des prophètes» (p. 96). Le surréalisme ne se trompe pas totalement, car «le chemin de son langage est le bon. C'est de lui que doit naître la prophétie future, de cet état involontaire qui a toujours existé d'une manière ou d'une autre dans l'art, de ce non-savoir, sinon sur un mode particulier et voilé, la signification de ce qui se dit» (p. 95). Dans la mesure où l'artiste sera l'instrument de sa création, et non à l'inverse, pourra transparaître «l'imagination créatrice» (p. 97) d'où naît tout ce qui existe. Son message permettra de connaître les lois, le sens effectif de l'existence collective, de la vie:

L'art ne sera-t-il pas, d'une certaine façon, la religion de l'avenir, c'est-à-dire le milieu temporel où se manifeste la création de l'homme, en le motivant, en le dirigeant, mais comme le produit d'individus dotés d'une personnalité particulière subordonnée aux nécessités du collectif? Ceci ne peut être vu de ceux qui n'ont aucun sens religieux de la vie (p. 97).

À partir de ces textes, par conséquent, le surréalisme constitue pour Larrea l'indice en négatif du rôle médiateur du poète, lequel dit quelque chose qui le dépasse en laissant «l'imagination» se dire en lui. Selon Larrea, la poésie est misérable aux yeux des surréalistes parce qu'«ils ont aimé la poésie sans aimer la vie» (p. 122), parce qu'ils n'ont pas été capables de s'y abandonner, de «vivre avec amour» (p. 123) et de subir le processus d'abnégation purificatrice indispensable à la voyance. D'où les limitations du surréalisme: «il est naturellement dépourvu de toute qualité directement prophétique» (p. 95).

Ces remarques, comme on l'aura noté, jugent le surréalisme à partir de présupposés théoriques qui ne sont pas éloignés non plus des idées du groupe et qui tissent la théorie dont la première ébauche sera obtenue avec *Orbe*. Presque immédiatement, le journal postule un sens qui nécessite un «traducteur»: «tout s'est produit

parce que l'heure de faire savoir au monde avait sonné, et il était indispensable que quelqu'un qui pût le traduire le comprît»¹⁶. Ainsi, il existe dans la réalité un sens occulte qui exige du poète de substituer à la poésie, «sublimation de ce qu'il ne rencontrait pas dans le monde», «une science poétique de la vie» (p. 29-30). Néanmoins, la poésie fournit «la clef universelle»* (p. 50) pour y accéder parce que, en libérant le langage de sa signification quotidienne et vulgaire, elle permet d'interpréter la vie comme un «poème» (p. 178). C'est dans cette réalité autre que se déploie l'«imagination» en tant qu'action collective et inconsciente de l'homme, car l'histoire articule un «langage tacite par lequel [...] l'humanité se parle à elle-même, au moyen de symboles» (p. 120), et le poète voyant, en accord avec elle, dévoile le but vers lequel elle se dirige, le Nouveau Monde, et contribue ainsi à son instauration. Ce Nouveau Monde ne s'identifie pas encore avec le continent américain, il n'est pas autre chose qu'une nouvelle vie, mais ce destin géographique surviendra, selon l'exigence des principes fixés par *Orbe*, à la suite de la Guerre civile. En effet, Larrea fait dépendre la voyance de la langue espagnole: l'inconscient collectif n'est pas uniforme, chaque peuple possède des caractéristiques singulières et celles de l'homme hispanique, celles de l'Espagne et de l'Amérique, sont le «mysticisme» (p. 89) et la «soif spirituelle» (p. 92), qui lui sont indispensables¹⁷. Et cependant qu'il se voit lui-même comme «un phénomène espagnol qui en [lui] emporte

16. Annotation du 13 mai 1929, p. 14. Dans un autre texte très postérieur, le fragment autobiographique «Veredicto» (1980), Larrea rapporte que «dans l'après-midi du 13 mai [1929] [...] l'évidence me frappa, dans un déchirement mental, du fait que ma vie, telle qu'elle se déroulait, n'était pas engagée vers le zéro des zéros et ses stupides inconsistances, mais plutôt qu'elle se mouvait de manière créative vers un certain point. *La vie avait un sens*». (*Poesía* n° 20-21, Madrid, printemps 1984, p. 34). Je commente l'importance capitale de cette «découverte» dans toute son œuvre, et en particulier dans le passage du vers à la prose, dans *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, Saint Sébastien, Cuadernos Universitarios Mundaiz, Universidad de Deusto, 1988, p. 362-374.

17. Il ne manque pas d'antécédents à cette conception spiritualiste de l'Espagne. Dans *La religión del lenguaje español*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951, Larrea citera Unamuno comme prédécesseur dans sa proposition d'«hispaniser le monde» (p. 16), parce que si la langue espagnole est une religion comme n'importe quelle autre (en tant que «système d'éléments ou de motifs spirituels qui unit les personnes au sein d'une entité d'ordre supérieur à celle du simple individu» (p. 4)), ses «prédispositions originelles» (p. 10) la destinent à l'universalité.

toutes les essences de [sa] race» (p. 91), il juge à l'inverse le surréalisme, français, inapte à la voyance.

À l'heure où il rédige *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Larrea a vécu la guerre civile et la défaite républicaine, ce qui l'oblige à une actualisation de sa version de la réalité et de sa prophétie sur de nombreux points importants: maintenant, le sacrifice du peuple républicain espagnol, comme celui du Christ, annonce la réalité nouvelle, et la migration de son esprit en Amérique — l'exil républicain — indique l'endroit où va se situer le Nouveau Monde auquel aspire l'inconscient des peuples hispaniques¹⁸. Cette conception est fixée dans ses principes fondamentaux en 1940, quand Larrea publie les chapitres initiaux de ce qui sera son premier livre en prose et le point de départ de tous les autres: *Rendición de Espíritu*, car, en commençant le premier chapitre, il énonce une série de «convictions importantes» qui résument l'ouvrage:

1°) Il existe dans l'ordre de l'humain, spirituellement et matériellement parlant, un au-delà qui correspond dans son essence à l'aspiration séculaire des générations qui nous ont précédés.

2°) On rencontre l'Histoire aux abords de l'ère universelle à laquelle cet au-delà fait allusion, au seuil d'un monde nouveau. Pour cette raison, certains aspects essentiels du phénomène vital se découvrent à nous aujourd'hui, dont la perception possède la vertu de transformer la conscience que l'être humain a de la réalité, objective et subjective, dans laquelle il vit immergé.

3°) L'accent créateur du monde nouveau qui l'annonce gravite géographiquement sur le continent américain ou continent de l'esprit [...].

4°) Il revient à l'Espagne, au peuple espagnol immolé, de faciliter, par l'offrande de sa Vérité, l'accès à ce monde de civilisation vraie, d'être son précurseur effectif et indispensable¹⁹.

18. Sa lettre à Diego du 10 au 28 février 1937, en pleine guerre civile, soutenait encore des positions contraires: «En revenant sur les choses d'Espagne, il reste encore une objection: même en supposant que nous sommes au seuil du nouveau monde et en acceptant que sur le peuple pèse l'accent vital, ne faudra-t-il pas réaliser le transfert en prenant le chemin de la négation, de la Victime absolue comme il arriva avec le Christ? Non». (Juan Larrea, Cartas a Gerardo Diego, 1916-1980, Saint Sébastien, Cuadernos Universitarios Mundaiz, Universidad de Deusto, 1986, p. 337-338).

19. Juan Larrea, «Introducción a un Mundo Nuevo», *España Peregrina*, n° 1, Mexico, février 1940, p. 21. Larrea publia quatre chapitres sous ce titre dans les livraisons n° 1, 2, 3 et 5 de cette revue, correspondant aux trois premiers et une partie du quatrième de *Rendición de Espíritu*, Cuadernos Americanos, Mexico, 1943, 2 vol. Ce titre initial figure en sous-titre du volume.

L'œuvre souligne la qualité poétique d'une telle version du réel, qui se situe «en pleine dimension créatrice» (I, p. 40). Poétique en effet est le processus par lequel «L'Imagination», «le Verbe», mène l'histoire du Nouveau Monde: «Parce que la métaphore est la substance même de la Poésie dans chacune de ses dimensions. Que ce soit sur le plan littéraire ou métaphysique, historique ou cosmique, la métaphore est le véhicule de la réalité créatrice, du mouvement automatique qui se propage» (I, p. 185). Et en déclarant que la guerre civile et la défaite sacrificielle du peuple espagnol sont la clef du transfert et de la confrontation symbolique entre Ancien et Nouveau Monde, Larrea «démontre» à nouveau que c'est sa langue qui lui permet de lire les métaphores qui rendront l'esprit de la réalité, au-delà de ses apparences. Cependant, ni ces postulats initiaux, ni le livre lui-même ne traitent du rôle des poètes comme voyants et traducteurs à la conscience de ces «réalités». Tout en mentionnant fréquemment les saintes écritures et la littérature mystique espagnole, *Rendición de Espíritu* fait allusion seulement au passage à «la propension vers la Poésie absolue, la voyance, manifestée expressément à partir du romantisme surtout par des poètes comme Novalis, Nerval et Rimbaud, et récemment par le mouvement surréaliste» (II, p. 91).

Ceci avait constitué le thème de «Nuestra alba de oro». L'article considérait tous ces poètes comme «des poussées vers un au-delà d'un monde sur sa fin» (p. 39). Lorsqu'ils se livraient à une expérience poétique du langage, la vision venait se confondre avec l'expression de leur sensibilité esthétique, en les fondant dans le collectif, car le langage, par «sa nature collective, assembleuse comme la substance religieuse», constitue une «métaphore» de la «réalité poétique» en laquelle l'univers humain atteint à l'unité et à la signification (p. 43). Chez les poètes doués de cette perception différente, le centre de gravité du phénomène cesse de s'enraciner exclusivement dans l'œuvre écrite pour projeter un nouveau point de décharge dans l'existence même du poète [...]. Le phénomène littéraire, au sens d'ornement de luxe qu'on lui donne d'habitude, tend à se simplifier, sinon à disparaître (p. 32-33).

Cependant, l'individualisme natif de ces poètes leur permit uniquement «de témoigner de l'existence du problème, de le formuler, d'accumuler des indices de solution» (p. 39) mais sans atteindre à cette dernière, qui était réservée à l'expérience collective et vivante du peuple espagnol.

El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, que Larrea qualifie d'«essai parallèle et vérificateur», d'«appendice spécialisé sur un aspect spécifiquement déterminé» n'est, en effet, rien qu'un développement de ces idées antérieures²⁰: prenant comme prétexte l'article-bilan de Breton «Situation du surréalisme entre les deux guerres», il entreprend une révision polémique de la signification du mouvement d'un point de vue «le plus objectif et le plus distancié possible», en le confrontant avec «certaines circonstances et certaines forces d'aimantation spécifiquement américaines» (p. 7). Sa rédaction révèle, avant tout, que Larrea avait un intérêt particulier à affirmer nettement son opinion sur le groupe. De manière significative, il plaça en exergue de chacune des parties de son livre une citation de Novalis, qui représenta pour lui pendant un temps le poète voyant par excellence²¹ et qu'il prit ainsi comme point de référence de son texte.

Larrea estime que «le drapeau et le postulat de base du surréalisme», qu'il partage, c'est la voyance:

Depuis un temps immémorial, la fonction du poète a été de se consacrer à des ultériorités. Son pouvoir de vaticination et de création de métaphores et de mythes déplacés le distingue du commun des mortels qui passent dans la vie sous les scellés d'un compartimentage historique étrié. En particulier, il semble se situer en position connexe à la réalité dynamique de l'Histoire, pour autant que son aptitude répond à la nécessité d'inventer ces mirages qui poussent les hommes et les peuples à se mettre en marche, matériellement ou spirituellement, vers de nouveaux rivages et de nouveaux confins (p. 77).

Ainsi, sur un ton radicalement critique, l'ouvrage détermine que, bien qu'il aspire à la voyance, le surréalisme révèle une «prépondérance de la littérature sur le problème palpitant et substantiel» (p. 18), ce qui fait que sa réussite la plus significative réside dans le «style» qu'il s'est forgé. Aucun de ses membres ne sacrifia son moi ni n'orienta ses impulsions rebelles vers une identification avec «les intérêts souverains de l'espèce» (p. 20). Ainsi, il n'est rien de plus qu'un «fils automatique de l'époque» et ne fait pas mieux qu'accomplir «une des missions de l'art: être le miroir fidèle du milieu duquel il procède; être fait à son image et apparence;

20. Ainsi est-il défini dans «Respuesta diferida...», p. 363. En dépit de son propos critique, Larrea l'envoya à Breton en lui proposant un débat sur le fond, sans recevoir de réponse (voir p. 396-402 le texte de sa lettre à Breton).

21. Voir Juan Larrea, *La Espada de la Paloma*, Cuadernos Americanos, Mexico, 1956.

témoigner de notre crise» (p. 20). De ce fait, le surréalisme se trouve réduit, à nouveau, au statut de symptôme interprétable comme tout autre et déplacé de la perspective de la voyance d'une autre réalité virtuelle à celle de produit de la réalité actuelle.

Cependant, Larrea admet qu'en lui se manifestent d'authentiques prémisses: la «Lettre aux Voyantes» (1925) de Breton, qui annonça: «Je sais ce que me réserve l'année 1939»; le livre de Mabille, *Egrégories ou la vie des civilisations* (1938) qui prophétisa la disparition de l'Occident et la formation d'un Nouveau Monde, fruit du mythe républicain espagnol; et surtout, le «cas Brauner», l'accident par lequel ce peintre roumain perdit un œil, ce qui constitue son «message décisif» (p. 60), car cette perte figure le désir d'une autre vision, de la voyance. Nous n'entrerons pas dans les détails de son interprétation qui fait appel aux tableaux «prémonitoires» de Brauner ou à la nationalité espagnole de Dominguez, cause de ce malheur, ainsi qu'à Buñuel, dont *Le Chien andalou* (sic) présente des images voisines des leurs. Ce qui nous intéresse, c'est que Larrea critique les surréalistes et remarque qu'ils n'ont pu percevoir la signification véritable de telles vaticinations (qui désignent, c'est clair, la fin d'un monde et l'établissement d'un autre, Nouveau, en Amérique) parce qu'une «censure psychique collective» les en empêchait. Le surréalisme, en raison de ses limitations congénitales, appartient totalement à l'ancien monde en cours de disparition, de telle manière qu'il ne peut exprimer les dépassements qu'il se proposa «comme sujet agent», sinon comme objet sur lequel retombe l'action du verbe» (p. 48). Ses aspirations et ses objectifs sont condamnés à une tergiversation fondamentale: en lui, dit Larrea, «l'automatisme généralisé [...], manifestation directe de la Réalité poétique» n'entre pas, car l'automatisme surréaliste «n'est rien de plus qu'une méthode littéraire ou picturale» qui la reflète «sur un écran métaphorique» (p. 26). Larrea conclut son examen du mouvement en retournant contre lui les concepts qui constituent la base même de sa théorie: La méthode surréaliste d'exploration automatique n'est rien d'autre qu'un reflet de l'automatisme universel [...]. Le «hasard objectif» est une copie de la Volonté créatrice qui préside à l'entrelacement des événements [...]. Les mythes que le surréalisme aspire à capturer et à domestiquer sont des résonances intuitives de la structure de la Réalité dans la plénitude signifiante, etc... Tous ces termes seconds, développés jusqu'à leur taille naturelle, sont propres à la Réalité, alors que les principes surréalistes se restreignent strictement au plan sous-Réel d'où ils proviennent (p. 84).

En définitive, l'aventure du surréalisme se termine, selon Larrea, dans l'échec de ses intentions et de ses convictions. Par sa nature même (être français, promouvoir la révolte individuelle et s'attacher au littéraire), il ne réussit pas à mettre en œuvre la voyance: il naît aveugle à la Réalité, qui s'exprime métaphoriquement de toute part, et à l'imminence du Nouveau Monde. La grandeur des objectifs du surréalisme contraste avec la médiocrité de ses réalisations; et Larrea le condamne en s'appropriant largement ses postulats et en affirmant précisément leur réalisation. Le Nouveau Monde, en tant que Réalité en passe de s'affirmer, dément et disqualifie la surréalité.

La réponse de Larrea à d'autres auteurs paraît conforme à cette dernière: il les récuse en même temps qu'il s'approprie leurs idées. Les critiques qu'il adresse à Rimbaud, par exemple, accompagnent l'irruption du concept de voyance dans ses propres textes²². Par ailleurs, il utilise les références d'une tradition théorique commune, celle du romantisme, et de Novalis en particulier, pour se doter de repères conceptuels, mais aussi, semble-t-il, parce qu'elles autorisent ces rejets. Mieux encore, la condamnation du surréalisme répète de manière frappante les termes par lesquels en 1919-1920 il disqualifie l'ultraïsme, premier essai d'avant-garde en Espagne, c'est-à-dire son caractère simplement destructeur qui se réduira à des «conventionnalismes littéraires sans signification ni émotion»²³. Cette insistance suspecte à user d'arguments pour réprouver des poétiques qui lui furent familières, et qu'il finit toujours par trouver insatisfaisantes, montre que Larrea y cherchait de quoi fonder des propositions personnelles dont la formulation lui était aussi indispensable que le sens même qu'elles devaient imposer à la réalité.

Le surréalisme, par conséquent et selon toute probabilité, joua un rôle important dans l'élaboration conceptuelle de son rêve délirant d'un Nouveau Monde. Nombre d'années plus tard, Larrea résumait abruptement l'opinion qu'il en avait en l'opposant à Vallejo, poète qu'il avait désigné comme «chiffre» du Verbe et «symbole vivant»

22. Il avança probablement ce concept à partir de la lecture du livre de Rolland de Renéville, *Rimbaud le voyant*, en 1929. J'analyse ses commentaires sur Rimbaud, contenus dans *Orbe*, dans mon livre *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, p. 70-76.

23. «César Vallejo frente a André Breton», p. 271. Voir, pour la critique de l'ultraïsme, *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*, p. 32 et suiv.

de son peuple²⁴: «le destin fonctionnel du surréalisme bretonien, fruit d'une situation et d'un état d'antithèse, ne fit rien [...] que servir de présage et de clé indiquant une opération imminente de synthèse culturelle, ou de négation de la négation, qui, en exploitant ses apports positifs, doit pour l'essentiel le rejeter»²⁵. Ce destin fonctionnel avait été parfaitement défini, depuis longtemps déjà, dans le système de Larrea; entraîné dans l'engrenage dévorateur d'une théorie totalisatrice, il aura rempli son rôle d'annonce pour se trouver enfin absorbé et nié en elle.

Juan Manuel Díaz de Guereñu
Université de Deusto, Saint-Sébastien (Espagne)
traduit par Daniel Lefort



édition de Mexico, 1944

24. Expressions employées dans son édition critique de César Vallejo, *Poesía Completa*, Barcelone, Barral, 1978, p. 714, et dans *Orbe*, p. 130.

25. «César Vallejo frente a André Breton», p. 301.

Nouveau Monde/Ancien Monde:
Rives européennes



Jules Supervielle à Buenos Aires
au début des années vingt

DANIEL LEFORT

Espace américain et matière d'Europe chez Jules Supervielle

Il y a quelque raison à considérer Jules Supervielle comme un homme — et un poète — de l'entre-deux: entre deux continents, entre deux cultures, entre deux pays — l'Uruguay et la France. Ce n'est pas pour autant qu'il faille le fixer à mi-chemin, l'enfermer dans la niche du juste milieu, et je ne suis pas sûr que «L'Enfant de la Haute Mer», ce conte que d'aucuns célèbrent comme le plus représentatif de Supervielle, parce qu'il situe son héroïne enfantine — peut-être tout simplement son enfance, comme le suggère Susana Soca¹ — dans une ville sur les eaux au beau milieu de l'Atlantique, donne une image bien exacte de celui qui reste, au fond de lui-même et de son œuvre, ancré à chaque rive: d'un côté «L'Homme de la pampa», de l'autre Orphée le poète.

Cette double appartenance se complique d'une venue au monde sous le signe de la perte. «Je suis né à Montevideo, mais j'avais à peine huit mois que je partis un jour pour la France dans les bras de ma mère qui venait y mourir, la même semaine que mon père. Oui, tout cela, dans la même phrase»². Perte de la terre natale, perte des parents: ainsi se creuse sur la rive américaine le mystère d'une origine disparue. Pour Supervielle, l'Amérique sera un monde d'avant, un autre monde dont l'antériorité signe l'étrangeté, le lieu par excellence de l'oubliuse mémoire qui est l'oubli de la mémoire de la naissance, de toute naissance. Si les premières œuvres proprement dédiées à l'Uruguay — le début de *L'Homme de la Pampa*, les poèmes «Retour à l'estancia» ou «Le Gaucho» de *Débarcadères* — surgissent au seuil de la maturité du poète, c'est

1. Susana Soca, «Encuentros», *Entregas de la Licorne* n° 7, Montevideo, 1956, p. 58.

2. *Uruguay*, Paris, éd. Émile-Paul, 1928, p. 2.

qu'il nous parle d'un pays où il *revient* et non de l'Amérique de la découverte, celle où l'on va. Retour à l'origine, non visée vers l'inconnu, car c'est l'origine elle-même qui est l'inconnu.

Perdu au bord de son fleuve démesuré, grand comme une mer, excroissance à peine vallonnée de cette mer terrienne qu'est la pampa, l'Uruguay avait d'avance tous les traits d'un espace réel à la mesure d'un imaginaire déjà fortement orienté. L'immensité vide d'hommes, vierge, est à la fois l'élément où l'on se perd et où tout va prendre naissance:

Trop grand le ciel trop grand je ne sais où me mettre
trop profond l'océan point de place pour moi³.

mais aussi:

Une parcelle d'horizon se détacha confusément pour le mêler à un peu de terre et s'avancer à quatre pattes. Des cornes lui naquirent et cela se répéta en mille endroits dans la plaine. Elles s'en venaient les bêtes de tous poils...⁴.

Sur la platitude pampéenne — table rase de l'origine — les êtres vont se définir et se préciser, passant de l'indéterminé — gros de tous les possibles — à la détermination du vivant par une véritable métamorphose.

Car la métamorphose — présente dans toute l'œuvre de Supervielle et sans doute une de ses caractéristiques principales — est aussi une naissance, mais qui partage avec elle une inquiétante étrangeté: celle d'une terre née elle-même d'un sommeil — et donc d'un oubli — de Dieu:

Assez pour aujourd'hui, je suis las de créer
Et je veux seulement dormir pour qu'il y ait
Beaucoup d'herbe, beaucoup d'herbages sur la terre,
De la broussaille qui ressemble à du sommeil,
À l'image de moi quand je reposerais⁵

Ni Dieu, ni homme: la pampa est par excellence le monde réduit à ses éléments propres, la terre dévolue à l'élémentaire animalité qui naîtra de son humus: le taureau, le cheval. Rappelons-nous le poème «Premiers jours du monde»⁶:

3. *Naissances*, «Le malade», Paris, Gallimard, 1951, p. 42.

4. *L'Homme de la Pampa*, Paris, Gallimard, 1923, p. 17.

5. *La Fable du monde*, «Le chaos et la création», Paris, Gallimard, 1938, p. 15.

6. *La Fable du monde*, p. 34.

Approche-toi cheval
Regarde le taureau

Il y aura aussi l'aigle, le chien, voire le condor (oiseau si peu uruguayen!) et toutes les bêtes des champs, mais il faut tout de suite résister à l'idée d'un quelconque symbolisme, d'un bestiaire héraldique avec lequel Supervielle composerait le blason de l'Amérique. Non, les animaux de la pampa s'imposent par l'évidence de leur présence vivante et renvoient à cet âge fabuleux où les bêtes parlaient aux hommes:

Et voici venir à moi des paisibles environs
Les bêtes de mon enfance et de la Création
Et le tigre me voit tigre, le serpent me voit serpent,
Chacun reconnaît en moi son frère, son revenant.
Et l'abeille me fait signe de m'envoler avec elle
Et le lièvre qu'il connaît un gîte au creux de la terre
Où l'on ne peut mourir⁷.

Communication sans paroles où l'homme, l'animal et la terre sont inscrits dans une continuité sensible.

Cet espace qui conjugue et confond réel et imaginaire, sans frontières, où le rêve peut se déployer, peut être aussi bien extérieur qu'intérieur: c'est là que se perdent également les limites du moi. «Quand je vais dans la campagne le paysage me devient presque tout de suite intérieur [...]. J'avance comme dans mon propre monde mental»⁸.

Dans l'identification du moi et du monde, il y a place pour tous les périls. À l'extérieur, c'est la violence qui saisit le poète de *Gravitations*. Dans «Retour à l'estancia», «la plaine [...] n'a pour toute végétation que quelques talas, ceibos, pitas [...] qui / [...] savent résister au vent affamé du pôle/ de toute leur ruse barbare»⁹, «Les nuages» sont «de rudes amis d'une autre race». De même, le poème «Le Gaucho» est rempli des mots de la violence: ce ne sont que chiens fauves, âpres mouvements, chair raboteuse, silence violent, cruels yeux de fer rouge (des vaches), têtes horribles, landes triturées, cactus crispés.

Même les réjouissances de la nature sont violentes:

7. *Gravitations*, «Le survivant», Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1925/1932, p. 108.

8. «En songeant à un art poétique», *Naissances*, p. 58.

9. *Débarcadères*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1922, p. 30.

et les orages courts sont de brusques fêtes communes [...] où la pampa roule ivre-morte dans la boue [...]

Monde sauvage de la jouissance et de la fête dans la rudesse de la force nue: c'est ce que l'historien José Pedro Barrán dans son *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* rattache à ce qu'il nomme «l'âge de la barbarie» durant les deux premiers tiers du XIX^e siècle, l'opposant à l'âge de la civilisation qui lui succèdera¹⁰. Dans *Débarcadères* et *Gravitations*, le point de vue de Supervielle est celui du civilisé qui reprend contact avec le monde vierge de la plaine américaine: premières affirmations poétiques, datées du début de 1920, de retrouvailles qui avaient déjà eu lieu dès les premières années du siècle mais sans aucune résonance intime à l'époque.

Cette violence extérieure trouve son écho dans les démons intérieurs que Supervielle aura tant de peine à subjuguer. Il confesse à Etienne le 16 juillet 1938 que «la peur de la folie» l'a guetté. «J'ai toujours craint de me détraquer davantage» écrit-il pour expliquer sa lecture tardive de Rimbaud. «Je dois à cela l'excès de prudence de mes premiers recueils, la peur que j'éprouvais alors de plonger en moi»¹¹.

Cette violence intérieure particulièrement redoutable, reflet en miroir de «la hantise d'un univers erratique» que Michel Collot décèle dans son étude génétique et thématique de *Gravitations*, trouve son plan de jonction avec la terre dans cette étendue des bords du Río de la Plata.

De cet espace, aucune parole ne surgit: il n'est pas de langage à un monde livré à la sauvagerie naturelle. «Dans la campagne où je me trouve, l'homme est si rare qu'il retient la curiosité angoissée de toute la population animale»¹². Cependant, «Parfois durant la marche du train, un mugissement pénétrait dans le wagon: ainsi s'exprimait la pampa dans son fruste parler comme fait celui qui ne disposant que de certains mots d'une langue étrangère voudrait leur confier toutes les nuances de sa pensée...»¹³.

10. José Pedro Barrán. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. T. 1 «La cultura "bárbara"» (1800-1860). Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1993.

11. Jules Supervielle/Etienne, *Correspondance, 1936-1959*, Paris, SEDES, p. 17.

12. *Boire à la source*, Paris, Gallimard, 1951, p. 154.

13. *L'homme de la pampa*, p. 12.

Vide de l'espace physique, vacuité de l'espace intérieur, sauvagerie de cette nature aphasique: la plaine américaine est bien le lieu de tous les commencements. C'est le constat de «Retour à l'estancia»:

Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie, Avec le désert orgueilleux d'être le désert depuis les temps les plus abstraits,

Il ignore les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux monde. Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire [...]

Et n'a pour toute végétation que quelques talas, ceibos, pitas qui ne connaissent pas le grec et le latin...¹⁴

Avec ce ton majeur, Supervielle nous donne la clé de sa nouvelle assurance: si l'espace américain n'a ni langage, ni histoire, ni mythologie, et garde la pureté nue des origines, il trouvera grâce au poète sa matière dans la mythologie d'Europe, sa langue dans le français.

Dès lors, comme le peintre qui soudain couvre la toile blanche et vide d'une forêt de signes, l'essentiel du travail poétique de Supervielle portera sur le peuplement de l'espace américain, sur la mise en place d'une mythologie fondatrice dont l'essentiel proviendra de la culture classique — c'est à dire de l'Antiquité gréco-latine — et de l'imagerie chrétienne, qui jouera un rôle identique.

C'est le vide sauvage et affolant de la pampa américaine livrée aux vents et aux bêtes que Supervielle va investir d'un ordre venu d'ailleurs, des formes et des mythes rassurants de la culture d'Europe, de son fond gréco-latin où les dieux et les hommes s'entretennent dans un commerce familial. Face à l'étrangeté fondamentale de l'espace américain, Supervielle va à la fois s'affirmer et se protéger en le peuplant de ses figures tirées des mythes véhiculés par la culture scolaire, en l'appropriant par la civilisation.

Analysant le travail du poète depuis les premiers brouillons jusqu'à la version définitive de *Gravitations*, Michel Collot remarque: «la formulation finale résulte souvent d'une sorte de compromis entre le langage de l'inconscient et le propos de l'écrivain»¹⁵. Le langage de l'inconscient, c'est celui du pays mythique, enfoui dans l'oubli de la naissance, absent: celui de l'Uruguay. Le propos de l'écrivain est un propos d'ordre et de clarté:

14. *Débarcadères*, p. 30.

15. Michel Collot, «Génétique et thématique: *Gravitations* de Supervielle» dans *Études françaises*, Université de Montréal, 28.1, p. 91-107.

il se nourrit de la culture française classique comme d'un antidote. Le compromis s'opérera par un transfert des mythes en terre américaine.

Il est remarquable en ce sens que Supervielle se soit satisfait si longtemps d'une lecture des poètes cantonnés dans les limites de la gloire consacrée, notamment par les professeurs et le lycée. Il écrit à Etiemble le 8 décembre 1939: «Admiration au lycée pour Victor Hugo et les romantiques Musset, Lamartine et en réthorique admire également Leconte de Lisle et hélas Sully Prudhomme. Vers 21/30 ans [c'est à dire 1905-1914] les mêmes plus Samain. [...] n'ai connu Rimbaud, Mallarmé, Nerval, Whitman que vers 35/40 ans [1919-1924]»¹⁶. Ajoutons-y Valéry et Lautréamont dont les traces évidentes se reconnaissent dans *Gravitations* en 1923. Jusqu'à 30 ans, ce poète moderne ignore tout des poètes de la rupture: autoprotection ou ignorance provoquée par son milieu? Il ne les lira qu'une fois son être poétique bien affirmé.

Vaincue la peur de l'illimité, le travail du poète sera donc de refaire le monde comme s'il transposait la Découverte en Genèse: dieux, hommes et animaux d'Europe posés comme au premier jour sur le sol américain.

Ainsi, le thème de la naissance de Vénus servira de prototype à celui de la naissance de l'Amérique dans *Oublieuse mémoire*:

Voyez l'onde qui se teint de rouge, comme elle bouillonne!
C'est le sang d'Uranus qui tomba du haut du ciel
Comme dans l'eau le fer rouge, il fait un long bruissement.
Regardez [...]

Une vierge naît soudain de la vague fécondée.

(*Naissance de Vénus*, p. 61)

Amérique joueuse entre deux océans,
Longue fille au corps adolescent,
Qui n'a cru te surprendre au sortir de la mer?
Tu cours du pôle sud à l'étoile polaire
[...]

Mais tu te laisses prendre au limon du réel.

(*La terre chante*, p. 86)

16. Jules Supervielle/Etiemble, *Correspondance*, p. 37.

De «l'onde rouge» qui «bouillonne» et «fait un long bruissement» — comme les vagues limoneuses battant les plages de Montevideo — au «limon du réel», de la «vierge» Vénus née «soudain» à l'Amérique surprise «au sortir de la mer», la parenté des images donne à la vierge Amérique le corps même de la déesse d'Europe.

Mais au-delà de la naissance, toute une superposition de la mythologie guide dans la plaine américaine les *Premiers Pas de l'Univers* selon l'ordre même de ce recueil de «Contes mythologiques». Le premier, c'est «Orphée», le poète primordial, le poète Supervielle. Que dit-il? «Mon père était un cours d'eau considérable» (p.12). Ce cours d'eau, c'est le Rio de la Plata. Le second, «Le Minotaure», met en scène le premier des animaux fabuleux évoqués par Supervielle: c'est le taureau de la pampa. D'ailleurs, dans le dialogue entre le Minotaure et le chef des Centaures, ne trouve-t-on pas ces vers du poème «Premiers jours du monde»: «Approche-toi cheval / Regarde le taureau»? Le troisième, «L'Enlèvement d'Europe», retrouve aussi le taureau pampéen. Le suivant, «Io», évoque la déesse transformée en génisse. Et dans le cinquième, «Vulcain», où les dieux pourraient-ils se mettre — je cite — «à manger d'énormes quartiers de bœuf et de mouton», sinon parmi les gauchos de la pampa? Supervielle a donc ordonné cette suite de contes mythologiques comme s'il voulait remplir l'espace américain d'une mythologie à sa mesure, mais c'est une mythologie souriante et apprivoisée, détendue de tout tragique, débarrassée de son angoissante et sauvage étrangeté.

«C'est dans la campagne uruguayenne que j'eus pour la première fois l'impression de toucher les choses du monde...» confie Supervielle dans *Uruguay*¹⁷. Certes, mais c'est sur les bancs de Janson de Sailly, dans la lecture des Anciens et des poètes, qu'il trouvera le moyen de les *expliquer*, de leur donner l'ordre temporel d'une histoire.

Il y fallait sans doute, il y fallait — pour sûr — une langue. Ce fut, ce sera, toute sa vie, le français.

Né et en partie élevé en Uruguay, son choix aurait pu se porter sur l'espagnol, même si ses origines familiales et son milieu devaient plutôt le conduire vers notre langue. Mais il écrit très significativement dans *Boire à la source*, à la date de mars 1946:

17. *Uruguay*, p. 10.

Je rentrerai bientôt en France après sept ans de séjour en Uruguay. Ici, je ne me sens exilé que pour ce qui est de la langue, moi qui n'ai jamais écrit qu'en français. [...] Il est vrai que j'ai toujours considéré la langue espagnole comme une grande dame dont il fallait se méfier et qui était prête, si je n'y prenais garde, à faire main basse sur tout mon univers intérieur (lequel s'exprime en français). J'ai toujours délibérément fermé à l'espagnol mes portes secrètes, celles qui ouvrent sur la pensée, l'expression et, disons, l'âme. Si jamais il m'arrive de penser en espagnol, ce n'est que par courtes bouffées. Et cela se traduit, plutôt que par des phrases constituées, par quelques borborygmes du langage. On ne sait pas, bien sûr, à quel moment se produisent les infiltrations d'une langue dans l'autre. Mais tout à coup, en levant les yeux de l'esprit, l'on voit quelque chose comme de l'humidité au plafond, et voilà que, si l'on n'y prenait garde, il commencerait à pleuvoir à verse de l'espagnol dans toute notre chambre à penser...¹⁸.

Cette longue citation appelle plusieurs remarques:

Supervielle fait sienne l'idée selon laquelle la langue est le territoire de la poésie: cela est particulièrement illustratif dans son cas puisque sa langue poétique est par exclusive chargée de toute la culture qu'elle a transportée depuis l'Europe et déversée dans l'espace américain; son inaptitude à penser en espagnol n'a d'égale que l'inaptitude de l'Amérique à lui parler: souvenons-nous du fruste parler de la pampa que signifiait pour lui le mugissement de la vache. En fait, l'Amérique en lui n'est pas douée de la parole puisque celle-ci y a été importée — au sens littéral;

l'ostracisme dont il frappe la langue espagnole est ici — au moins en partie — la transposition, au sein d'une personnalité poétique d'exception, d'une attitude sociale: celle de la bourgeoisie immigrée du Rio de la Plata — et de bien d'autres lieux d'Amérique — qui a considéré pendant un siècle et demi que l'usage du français était un signe de civilisation. Rappelons ici ce qu'écrivait tout récemment Silvia Baron Supervielle à propos de Buenos Aires: «lorsqu'on entendait parler français, on savait tout de suite qu'il s'agissait des choses de l'esprit»;

la belle image finale de la pluie dans la chambre à penser traduit à l'égard de la langue de son pays d'origine, du continent de sa naissance — qui est aussi un continent linguistique — une relation de contrôle et de surveillance comme si la langue américaine devait envahir, inonder, dévaster un univers réglé selon

18. *Boire à la source*, p. 145-146.

d'autres mots. Si la «grande dame» mérite le respect, c'est qu'il faut la tenir en respect. Je laisse aux statisticiens et aux linguistes le soin de vérifier si le plafond de la chambre à penser de Supervielle avait toute l'étanchéité nécessaire, mais on entendra assez souvent le bruit de quelques gouttes d'espagnol dans la prose et les vers de Supervielle. Néanmoins, cela ne suffit pas pour y déceler une véritable contamination, encore moins le début d'un métissage linguistique. Supervielle communie ici, avec le même zèle que la plupart des Américains, dans le culte des vertus communément accordées à la langue française — ordre et clarté — et l'on ne se surprendra pas à rencontrer dans *Gravitations*, le recueil des retrouvailles avec l'Amérique, la trace si visible de Paul Valéry.

C'est que la langue, pour Supervielle, tire moins son prestige de ses facultés expressives que de son aptitude à maîtriser un désordre intérieur dont il aura eu pendant longtemps une épouvante presque physique. La langue, comme la mythologie classique, apprivoise la turbulence du monde des origines.

Dans le poème «Serait-ce un jour...» de *Débarcadères*, on trouve ce merveilleux vers: «L'Amérique a donné son murmure à mon cœur» (p. 53). Il me semble qu'il ne peut se comprendre que si ce murmure est entendu comme une clameur assourdie, un cri étouffé, le son musicalisé d'un tumulte apaisé. Pour que l'Amérique parle, il aura fallu qu'elle trouve sa langue dans un autre monde, celui de l'autre rive. Alors, la peur vaincue par les mots sera le signe d'une autre naissance, celle du rescapé qui trouve enfin dans son double venu des territoires inconnus de l'origine la figure de son moi reconcilié, celle du survivant:

Lorsque le noyé se réveille au fond des mers et que son cœur
Se met à battre comme le feuillage du tremble
Il voit s'approcher de lui un cavalier qui marche l'amble
Et qui respire à l'aise et lui fait signe de ne pas avoir peur¹⁹.

Il y aurait ici à développer deux remarques: la première est que ce murmure vient du fond de l'inconscient et qu'il ne sera intelligible qu'après une formulation dans la langue-mère (la langue de la mère); la seconde que la faculté de nommer les êtres et les choses sera *ipso facto* l'occasion d'un retour du refoulé, non pas avec la force désordonnée des poèmes de *Débarcadères* et de

19. *Gravitations*, p. 107.

Gravitations, mais par le canal balisé de la mythologie classique.

Plus tard, il pourra même aller plus loin en appelant à la rescousse les bêtes de la pampa:

Tournez-vous par ici mes bêtes galopantes,
Au secours, j'ai besoin de chacune de vous
Troupeau de taurillons, chevaux faiseurs d'espace,
Personne n'est de trop pour consoler un fou²⁰.

Voilà le signe par lequel Supervielle manifeste la complète maîtrise de ses moyens: le monde imaginaire a calqué ses frontières sur celles de l'étendue américaine, le *lointain intérieur* (pour reprendre le beau titre superviellien de Michaux, ami du poète) n'engendre plus d'autres monstres que les animaux de la pampa enfin apprivoisés.

Pour conclure, je dirai que le monde américain pour Supervielle est passé du statut d'autre monde à celui de nouveau monde, qu'il devient le nouveau monde par une approche pareille à l'apprivoisement qui transforme le sauvage en familier. Passant de la naissance marquée par la perte et l'oubli à la découverte des choses du monde de la première enfance, il lui faudra l'étape scolaire française pour se constituer le bagage culturel et imaginaire qui lui permettra, lors du grand retour en Amérique, d'affronter sans faiblir l'espace élémentaire en en fixant la genèse, en mettant en mots la fable initiale qui donnera à chaque élément du paysage pampéen le récit de sa propre naissance. Il sera à lui-même Vendredi et Robinson, le sauvage et le civilisé, le fabuliste d'un monde repeuplé dont la découverte fut à la fois une redécouverte et une réhabilitation.

Daniel Lefort
Université de Marne-la-Vallée

PATRICK NÉE

«Ah! Quel malheur [...] que Christophe
Colomb ait découvert l'Amérique!»
(Henri Michaux, *Ecuador*)¹

Situons pour commencer cette citation d'*Ecuador* — qui n'est pas seulement un *private joke* à l'usage de ce colloque... Un Péruvien espagnol, rencontré par l'auteur en pleine forêt amazonienne, déplore que la découverte en question n'ait pas été faite... par des Allemands, gens d'organisation et de raison, qui auraient mené à bien la mise en valeur coloniale — alors que les Espagnols! Tous «joueur[s], querelleur[s], voleur[s]», selon lui.

Le «malheur» ne porte donc nullement sur le fait de la «découverte» — mais sur l'identité du découvreur (Colomb plutôt qu'un autre). Nous nous proposons de déplacer radicalement l'accent: quel malheur que cette dé-couverte, qui a dissipé l'ombre de toutes les *terrae incognitae* à la surface d'une planète totalement «arraisonnée»!

Voilà qui soulève la question du sens du voyage, des mérites comparés de l'exotisme et de l'Ailleurs (y en a-t-il vraiment?), du paradoxe de la dé-couverte empêchant tout retrait.

Mais si l'objet du voyage se déplaçait sur le sujet: si l'on voyageait d'abord à l'intérieur de soi? L'on s'affronte alors aux rapports du dedans et du dehors, du corps et du paysage, du tremblement du moi dans son contact à l'autre.

D'où la nécessaire phénoménologie de la perception, qui passe par l'initiation de l'œil à sa propre vision; d'où, plus généralement, l'interrogation (portée au plan phénoménologique) — du rapport à cette terre explorée: et si l'Amérique n'était pas si *découverte* qu'elle en a l'air?

1. Page 151 de la réédition TEL, Gallimard, 1968, à laquelle renvoient toutes les paginations. Les italiques seront de notre fait, à l'exception de celles suivies d'une astérisque, imputables à l'auteur.

20. *Le Forçat innocent*, «Le forçat», Paris, Gallimard, 1930, p. 16-17.

1 - Exotisme?

Libido du voyage

Pourquoi voyager? Le jeune Michaux de 28 ans qui entreprend son expédition d'un an en Amérique du Sud, et entend en maîtriser les émotions dans son journal de bord, ne se pose pas la question; dès le premier fragment d'*Ecuador* (p. 11), daté de Noël 1927, il note à la fois le retard de deux ans qui a différé la réalisation de son désir: «Une sorte de constipation», et le plaisir d'expulsion qu'il envisage: «C'est pour mardi matin. Je suis soumis toute la journée à une sorte de projection à distance». Un tel registre de gratification anale archaïque peut d'autant mieux s'y exprimer qu'il paraît dissocié de toute conscience des enjeux libidinaux sous-jacents: le désir de voyage se place d'emblée, pour le sujet, du côté du pur, puisque dans le fait de «revenir [à soi]», il perçoit combien «impur» s'avoue ce retour, «comme quand on cède à une image de sexe dans la prière». Ainsi l'impureté sexuelle, catégorie d'un surmoi vigilant, se place du côté du recourbement sur le moi — sorte d'onanisme interdit —, alors que l'expulsion hors du moi du voyage libère des désirs plus archaïques, hors censure. Voyager n'a donc pas à répondre à une requête intellectuelle; c'est une pulsion, qui convertit la perte en plaisir².

Tel est le seul principe du voyageur, qui est «tout ce qu'[il] préten[d] savoir» des contrées traversées: «Toujours aller à l'étape suivante, [...], ne jamais attendre sur place» (p. 158); dans ce jeu d'à qui perd gagne, dépucelage et digestion ont partie liée: «Je ne veux pas être puceau», proteste Michaux qui s'envisagerait fort mal au rayonnement de ces écrivains qui, peu ou prou, en ont l'air; «Il faut que j'aille plus loin»³.

2. Plaisir paradoxal au demeurant, si tant est qu'aller à la découverte de la terre, avec ses «spectacles qui nous rendent totalement étrangers» (à la différence du voyage de mer, au sein des eaux quasi amiotiques) c'est tout «comme si nous venions de naître, et malheureux» (p. 31). Expulsion première ici, trauma revécu de la naissance, qu'il s'agira en fait d'éprouver positivement dans l'appropriement des expulsions successives.

3. «Quand j'aurai digéré un peu ce Guadalupe, il faudra que je parte; il y a encore en moi du pucelage qui attend» (p. 46). De là vient que le seul ennemi à abattre, ce n'est ni l'Indien coupeur de têtes, ni la bête au mortel venin: c'est «l'ami très tourmenté et très cher», qui a eu la prétention de s'opposer à un flux

Exotisme ou Ailleurs?

Voyager, donc. Mais pour aller où? *Ecuador* ne livre qu'un indice: son nom, qui désigne, depuis l'écart de son signifiant exotique, la ligne magique qui cercle le globe, comme la trace parfaite du tour d'un potier; ligne sur laquelle on est au centre de la distribution symétrique des hémisphères, et qui s'incarne ici dans un *nom de pays*. Puis, c'est suivre Colomb, la promesse d'un Eldorado; mais significativement, le lecteur aura droit aux déceptions de l'apprenti-explorateur avant même que celui-ci lui en ait présenté les attentes.

«Aucune contrée ne me plaît: voilà le voyageur que je suis» (p. 41); et face à cette humeur, l'Equateur lui-même, en une prosopopée, ne peut que répondre: «Et que celui qui n'est pas content s'en aille ailleurs. Voilà» (p. 106). D'où vient un tel déficit de plaisir? Si «en tous temps, le vieillard retarde [et que] l'époque actuelle, c'est pour lui de l'exotisme» (p. 48), de même on pourrait dire qu'en tous lieux, l'arpenteur des grands espaces rêve de plonger au fond de l'inconnu pour en rapporter du nouveau: mais l'un et l'autre sont également dérisoires. *La terre est rincée de son exotisme*, proclame Michaux dans un fragment capital intitulé «La crise de la dimension» (p. 35). Le rapprochement des deux exotismes en effet, l'un spatial et l'autre temporel, trouvé chez Victor Segalen, montre que reconnaître de l'exotisme dans le spectacle de l'étranger, c'est s'avouer vieillard démodé parmi ses contemporains: quelque chose comme manquer du sens de la synchronie. «Une ville nouvelle, on n'arrive pas tout à fait à y croire [...], et l'on dit: "Ce voyage a passé comme un rêve", tour que nous joue l'exotisme» (p. 37). L'unification spatiale de la capitale étrangère n'a pas encore eu lieu: le visiteur s'y sent en état d'a-topie — voilà ce qui lui tient lieu, tout provisoirement, d'exotisme — jusqu'à ce qu'une familiarité acquise lui recolle les morceaux de l'invisible ennui d'une ville où plus rien ne lui fera lever le nez. En fait, la force de la position de Michaux réside en ce point: d'un côté il refuse d'écraser trop tôt les différences, il les perçoit intensément

pulsionnel, de sédentariser une libido nomade entre les quatre murs d'une chambre d'hacienda; non, Michaux n'aura jamais sa chambre, et sa clef des champs à lui, il la jette au seuil: «Ça c'est ma clef: traître. Vous l'avez maintenant». Traître à quoi? Traître à la seule cause entendue ici, traître au désir.

dans la bigarrure des habits d'Arlequin qu'un monde nouveau présente à ses yeux non prévenus; à l'interlocuteur fictionnel qui s'en étonne: — «Mais enfin, me direz-vous? Vous n'avez jamais voyagé?», Michaux oppose ses «quelques impressions tenaces», l'étrangeté inassimilable de ce que Segalen appelle le «Divers». Mais d'un autre côté il y voit moins une différence qu'un *différé*: un retard dans l'assimilation — qu'il faut fuir dans une relance de l'Ailleurs⁴.

«Rincée de son exotisme», la terre l'est encore comme d'un mauvais bain moussant, celui des années 1900 — Loti, Farrère, etc.; dorénavant la planète est à nu, elle n'est qu'un seul grand corps que l'homme a su peu à peu entièrement posséder. Mais une illusion neuve est née de ce raccourcissement de taille: le néo-exotisme à la Morand (à la Cendrars peut-être aussi?) prétend, en individu pressé, s'épargner tout différé de la différence, et par là, tout risque dans l'échange vécu des altérités provisoires. «Etre citoyen de la Terre. Citoyen! Et la Terre!» (p. 98), s'exclame très ironiquement Michaux; et encore: «Les écrivains commencent à se dire de l'Univers. Parfois il arrive que l'un d'eux se mette en voyage, pousse jusqu'à Hong-Kong, passe la nuit avec une jaune. Puis il revient, on le regarde, on l'invite à parler... Il connaît la Chine!» (p. 82). Michaux vérifie aussitôt par une contre-épreuve: il montre à quel point l'étranger de 1920, sillonnant les mers du globe, n'en rapporte que la pire confusion; il suffit qu'il soit marin japonais, et entendu à Rotterdam au sujet de la France, pour que l'inadéquation de son point de vue sur nous révèle celle de notre point de vue sur lui, ou sur tout autre; or que dit-il? La France, ce

4. Cependant, dans ce suspens spatio-temporel tout provisoire qui constitue le moment exotique, un risque se fait jour, qui serait à l'exote Michaux ce qu'est la corne de taureau à Leiris l'aficionado. Tant en effet que l'étrangeté n'a pas été assimilée, elle peut se révéler dangereuse, voire mortelle: ce n'est rien d'autre que du «quotidien» que consomme le Péruvien d'Iquitos, et dont s'étonne l'Européen en visite; mais «le quotidien de l'un peut désorienter jusqu'à la mort l'homme de l'autre quotidien, c'est-à-dire l'étranger» (p. 159); de sorte qu'à échanger un quotidien pour l'autre, contre les dangers duquel rien encore n'a pu le mithridatiser, le voyageur trouve dans le tour de passe-passe exotique de quoi escamoter jusqu'à son existence: l'issang, cette plante irritante qui pourrit les jambes à la manière de la lèpre, ou le caneros qui nettoie jusqu'à l'os tout malheureux tombé dans l'Amazone, en témoignent! L'exote devient l'aventurier qui ne trouve d'intérêt à vivre que dans le risque de sa propre mort: «On avance ici comme des policiers» (p. 161) ou bien, «Rien que pour s'asseoir, il faut prendre des précautions de laboratoire» (p. 162), tellement tout est hostile, dans cette guerre imprévue livrée à l'étrangeté.

serait, french cancan de l'esprit, «L'abbaye de Thélème, le Casino de Paris»... «Je [l'] écoutais avec un visage de cuir» (p. 82), conclut Michaux⁵.

Enfin l'auteur refuse toute exploitation rentable de son expédition; il suffit de constater sa réaction à une lettre reçue le 1er mai 1928: «On m'écrit: "Vous regretterez l'Équateur et les Indiens! J'en ai vu (en cire) au musée de Berlin. Quelle poésie ils contiennent!"» (p. 98). Outre le ridicule de faire la leçon anthropologique à partir de statues de cire, ou d'une différence superficielle («"Indien", "Indien", vous voulez me stupéfier avec ça. Un Indien, un homme quoi! Un homme comme tous les autres, prudent, *sans départs* [...]»), c'est l'indécence de faire de l'autre un filon scientifique à rentabiliser qui le scandalise: il lui faudrait alors «faire le voyageur intelligent, l'amateur d'exotisme», c'est-à-dire celui qui s'écrit: «J'ai là une mine!» (p. 98). Car telle est la conséquence (et la cause aussi) de l'*arraisonnement* techno-scientifique de la planète: la récupération rationaliste de l'Autre dans la logique du Même.

Arraïsonnement

La violence de la protestation est à raison même de celle qui a été faite au continent que colonisa, derrière Colomb, la rationalité d'Occident; voyager, c'est d'abord subir cette déception cuisante de ne pouvoir échapper au filet planétaire de la Technique, comme s'en émeut la note écrite lors de la première escale à Curaçao (au nom pourtant magique): «Terrible, la première arrivée dans

5. Ce n'est pas à dire qu'on ne saurait éprouver encore, en tel lieu redevenu vierge sous le regard, le sentiment arrachant de l'Ailleurs, promesse d'un territoire de l'être où s'instaurerait, pour le pèlerin, sa plénitude; l'ascension toujours plus hardie des volcans d'Équateur ou la descente de l'immense réseau hydrographique de l'Amazone, ménagent, dans l'absolu du vent des sommets, ou de la perspective liquide menant à l'horizon, comme des bouffées d'oxygène ontologique. Sur le Napo par exemple, affluent de l'Amazone, qui «se partage en trois grandes avenues [...] égales et majestueuses et parfaitement droites pendant des heures», «on a l'impression qu'on va rencontrer une immense grille ou le Jugement Dernier» (p. 156). Mais cette perception d'un outre-monde si proche (Eldorado ou Paradis), frappe surtout par sa rareté; bien vite on aboutira à la section du grand fleuve accessible à la navigation: «Nous ne reconnaissons pas l'Amazone; nous sommes des touristes maintenant» (p. 165).

un port. Il semble qu'on aborde dans un pays d'ingénieurs. Ah! Vraiment c'est ça le monde? Et faut-il refaire sa vie?» (p. 26). Inutile de «refaire sa vie» par le voyage si c'est pour aborder aux rives d'une non-différence, vouées à la maîtrise des Ingénieurs; seul le loisir humain — jardins, librairies de l'île — permettra de «respirer» en paix dans un monde qui puisse être «habitable».

Michaux sait bien quel désenchantement a vidé du sacré de leur être-là tous les lieux du monde — et pas seulement ceux d'Amérique; une formule à souhait naïve comme «Monseigneur le rocher, Madame la rivière», c'était bon pour «les Anciens» — on n'y reprendra pas les Modernes: «Les *savants*, après les juifs et les chrétiens, ont détruit cela». Reste cette angoisse du poète: «Qui peut parler maintenant convenablement d'un bosquet?» (p. 31).

2 - Dehors / dedans

L'exaspération devant toute sommation de s'intéresser au dehors, à ces Indiens par exemple, fautifs du grand crime d'être «sans départs» («Et puis la manière que je m'entende avec des brachycéphales», p. 98) conduit ce dolichocéphale exemplaire qu'est Michaux à voyager vers son vrai centre: «Une fois pour toutes, voici: les hommes qui n'aident pas à mon perfectionnement: zéro» (p. 98). Le paradoxe d'*Écuador* consistera donc à croiser dedans et dehors, traversée de la chair du paysage jusqu'à l'intérieur du corps explorant, et vue de l'intérieur de soi dans l'extérieur des choses: nécessitant un mode d'énonciation entièrement original, un journal de bord troué de vrais poèmes, de proses poétisées, de fragments d'essais, de réflexions et maximes.

Énonciation

Entre les deux dates de «Dimanche de Noël 1927. Paris» et du «25 [janvier 1929]. Débarquement au Havre, au soir», c'est bien le dispositif d'un journal de voyage qui semble structurer l'objectivité du texte. Mais dès sa préface, l'auteur nous en prévient: il est celui qui, en un beau chiasme, «ne sachant ni voyager ni tenir un journal, a composé ce journal de voyage» (p. 9); déclinant à la

non-personne («L'auteur») toute responsabilité énonciatrice directe, il revendique en même temps son statut de non-compétence d'*amateur* à haute subjectivité qui «se jette la première pierre» à la place même de son lecteur. Objet parmi les autres de sa propre énonciation, il est capable de se donner à lire en quasi focalisation externe⁶.

Cependant, dans le mouvement de retour à Paris qui déclenche un inévitable retour sur soi, il note: «J'ai fait à ma façon mon Narcisse. Mais il y a déjà longtemps que mon journal m'embête» (p. 171). L'écriture est toute prise dans la contradiction d'une spontanéité du sujet tentant d'aller au plus près du surgissement de son imaginaire (ainsi: «Je m'imaginer toutes choses à la vitesse [des noyés]», (p. 101) — et de la nécessité de construire un objet de sens pour soi ou pour autrui.

D'autre part, où se trouve la véritable valeur de l'énonciation? Dès le second fragment éclate l'exigence qu'elle soit placée à la hauteur de son objet: «Je n'ai écrit que ce peu qui précède et déjà je tue ce voyage. Je le croyais grand. Non, il fera des pages, c'est tout» (p. 11). Notation très ambiguë: cette suspicion de «littérature» à l'égard de l'écriture à venir vaut autant contre la trahison de la vérité du sujet que contre l'absence de substance de l'objet.

C'est au point qu'à deux reprises, début et fin du voyage, Michaux éprouvera le besoin d'à la fois indiquer qu'il pourrait écrire, mais qu'il n'écrit pas; «C'est le *midi* de ma journée, mais je ne le dirai pas. Mieux vaut lui couper tout de suite son avenir» (p. 13); «Mais maintenant, je sais ce qui me convient. — Je ne le dirai pas, mais je le sais» (p. 164). On y voit clairement la double pulsion d'objectiver dans l'écriture (puisque la chose est indiquée) et de retirer dans l'usage intime (puisque elle est tue) dedans et dehors du langage⁷.

6. «Ah! Ah! / L'auteur ayant parcouru 527 kilomètres en canoa imaginait [...] trouver une chaloupe à vapeur, mais elle ne part que dans un mois; il continuera donc [...] jusqu'à l'Amazonie [...], 1400 kilomètres en canoa, calé sous un pamakari [...], cercueil à 38° de chaleur [...]. De plus l'auteur a les pieds et la jambe gauche qui commencent à prendre vilain aspect de décomposé [etc..]» (p. 147).

7. Par ailleurs, la composition même du journal est en jeu: c'est «dans l'anticalendrier de la mer» (p. 13) qu'il débute, brouillant son code référentiel de dates et de lieux de prise de notes, dans la plus grande fantaisie («n+2 jours de navigations», p. 15), l'effacement partiel («Mardi, mi-février», p. 37) ou total (cas de notes multiples additionnées après astérisques) — voire l'incohérence (le «lundi

Corps / paysage

Si l'exploration d'*Ecuador* peut passer par celle du dedans, c'est par la grâce d'une incessante analogie entre le paysage traversé et le corps qui s'en pénètre. Michaux peut titrer «Les Paysages de la terre», et n'évoquer sous cette rubrique que la nudité des races humaines (p. 40); s'il définit la mer, c'est par une syllepse («De l'humeur, comme nous») où se croisent fluides biologiques et processus mentaux, doublée d'un parallèle avec le comparé humain («Sa vie à l'intérieur, comme nous», p. 31), où tout l'extérieur s'intériorise⁸.

La vision même du voyageur émigre métaphoriquement dans sa poitrine; c'est un muscle cardiaque, auquel afflue le sang des choses vues, pour en nourrir incessamment l'incarnation du vivant: «Je suis une bonne pompe» — alimentée par les «impressions les plus fortes, les plus vitales», que «je [...] refoule au profit des suivantes» dans l'instantané d'une transfusion du monde en moi (p. 68)⁹.

19., p. 42, et le «lundi 21^e février» p. 43, ont du mal à coexister); à moins que ce ne soit par zèle inverse, comme en témoigne cette course à cheval structurant heure par heure, de la «3e» à la «17e», l'intitulé des fragments (p. 57 à 59). Mais sous ce brouillage de la référence, par manque ou par excès, peuvent apparaître d'autres principes structurants; au centre du recueil s'inscrivent des «Souvenirs» où apparaît la femme qu'il a fallu quitter («En ce temps-là, je me perdais à perte de vue dans cet horizon que tenaient deux bras», (p. 120); avec retour à cette «veille du départ [où] le voyageur regarde en arrière [...] comme s'il perdait courage», qui reporte donc au Noël initial de 1927; et c'est cette même femme, chantée sous la forme d'un vaste poème analogique consistant en une litanie exclusive de «semblable à...» enfin résolue dans l'identification finale: «By, toi qui étais ma By...» (p. 122) — c'est donc cette By que, tel Ulysse rentrant à Ithaque, Michaux implorera sur son bateau du retour: «[...] et enfin l'Europe, et dans l'Europe il y a By, / By, tout de suite, écoute, / je suis revenu, By, c'est moi, voyons [...]» (p. 170-171). Ainsi, un ordre intime d'arrachement à la femme, de sa nostalgie et de ses retrouvailles, non sans angoisse, structure subjectivement en profondeur le battement du recueil.

8. La cabane de bambous sera un lieu élu d'échanges: «Peu me sépare de l'extérieur. Je suis presque dehors» (p. 64), ou cette feuille, le «tamal», «pleine [...] encore de l'extérieur, et là-dedans il y a toujours un plat» (p. 58), que l'on incorporera. Du parc tout entier d'une hacienda, Michaux notera: «Cela me plaît et entre en moi» (p. 91).

9. Une double rêverie peut alors investir le corps par l'absorption de tel ou tel donné, ou le projeter réciproquement dans la bouche de l'espace, la singularité de Michaux tenant au registre douloureux où se déploie le même réseau d'images, hanté par le travail de mort au sein même des forces de vie. Soit une simple tranche de pain, trempée (si loin de Proust!) dans du thé, et qu'apostrophe, en

L'épreuve du corps

Cela ne va donc pas sans douleur: *Ecuador* regorge de supplices infligés à notre machine physique, moustiques invisibles qui défigurent en une nuit (p. 93), vampires qui «vous sucent sans que vous le sentiez, par on ne sait quelle anesthésie» (p. 152), minuscules poissons de l'Amazone qui remontent par l'anus et, soulevant leurs nageoires aiguilles, «vous déchire[nt] en d'infinies hémorragies» (p. 160-161) — jusqu'à la solution radicale des caneros, qui supprime toute possibilité de retrouver votre cadavre dans le fleuve (p. 161). À la manière du transit intestinal du morceau de pain fantasmé en de multiples déchirures internes, la traversée des contrées étrangères met à mal un corps lacéré, ulcéré. Mais inversement ce corps aiguisé va bénéficier d'une singulière acuité: ce que Michaux reproche à l'opium, ce puissant antalgique, n'est-ce pas d'émousser tout le tranchant de la sensation? «Et mes nerfs étouffés, qu'est-ce qui me reste?» (p. 101)¹⁰.

Cependant l'agression la plus intime, et le lieu même de la maîtrise acquise, visera, en ces pays de hauts plateaux et de chaînes volcaniques, le cœur (au sens biologique) de l'auteur, qui a soin de préciser le diagnostic de ses médecins d'Europe: insuffisance

un vivant dialogue, le mangeur: «Tu trouveras bien ton chemin jusqu'au [...] douloureux de moi-même [...]. Tu verras [...] des régions de chair dévastées où nombreuses comme des saumons dans les rivières de l'Alaska, des veinules crient [...] comme un chien qui hurle à la mort la nuit, et d'autres [...], sèches comme des cristaux, sèches à se briser [...]» (pp. 67-68). Et encore, s'agissant d'une prise d'éther: «Quelle projection! [...] L'éther [...] agrandit et démesure son homme, [...] et dans l'Espace le prolonge [...]». Cependant mes pieds et mes jambes [...] se caoutchoutent au fin bout de moi-même. / Et sur ma bouche une bouche de glace» (pp. 82-83). Dans les deux cas, cristaux cassants des veines atrophiées ou pétrification des extrémités, Alaska sanguin ou baiser hyperboréen, le corps souffre à la mort (comme le chien hurlant de la Casa del Sordo de Goya) dans le mouvement même du plaisir; ce qui réunit en un même dessaisissement l'introspection et la projection du corps se saisissant du monde.

10. Ainsi, juste à la veille de son second départ pour l'Amazonie, une dent se réveille: «Comme on n'a pas de chien, note-t-il acide, c'est elle qui restera vigilante la nuit et le jour elle m'empêchera de me laisser aller» (p. 123). Plus de place pour «l'admiration coulante»: la dent qui élance fait s'élancer tout l'être au plus vif de l'agression du réel. D'autre part, à l'extrême tension acquise pourra succéder le délice pédagogique de la décontraction; après une chevauchée de douze heures, jambes, mollets, fesses retrouvent l'étonnement d'une motricité à réapprendre: «Il faut tout leur dire, [...] décomposer les mouvements de la marche» (p. 58).

cardiaque. Tout se passe comme si le voyageur avait précisément choisi l'un des lieux du monde qui le poigne le plus dans sa déficience centrale¹¹.

À la sommation du dehors devra répondre l'exaltation du dedans, que scandent les reprises baudelairiennes de l'apostrophe à l'organe même de la vie: «Je l'ai proposé, on s'est décidé; il est trop tard, mon cœur, pour parler» (p. 122)¹².

Tremblement

On passe tout naturellement du battement cardiaque à cet autre symptôme d'intensité de la mise en contact des faces interne et externe du corps (que touche l'univers où il se meut): le *tremblement*. Le monde physique peut en être par lui-même affecté: un rideau de fenêtre, lors d'une sérénade, «a tremblé. Regardez comme il tremble» (p. 70); «Tempête. Le bateau tremble fort» (p. 15). «Et tremblent dans la vallée les lumières qui veillent sur [Quito]» (p. 43). Mais c'est par métonymie du contact humain dont ces objets sont le prolongement¹³.

Car tel est le mode d'être du sujet qui découvre l'objet de son désir; il tremble à la promesse d'un monde qui va se donner à lui. Aux deux extrémités du voyage, aussi bien lors de l'arrivée à Quito que lors du retour, la découverte s'érotise en ce soubresaut du corps saisi sous la caresse de l'imminent: «Comme on tremble dans une auto / Maintenant on est arrivé» (p. 32); «Eh! quoi, encore tremblant? / Ah! oui, on arrive demain» (p. 171)¹⁴.

11. Aussi courra-t-il au défi, gravissant des volcans toujours plus élevés: Atacatzto culminant à 4536 m. (p. 115), puis Corazon à 4806 m. (p. 117) — et peut-être même Cotopaxi, du haut de ses 5960 m.!

12. Et encore: «Pourquoi frappes-tu si fort, ô mon cœur?» (p. 32); «Rends-toi, mon cœur / Nous avons assez lutté [...]» (p. 97).

13. Le rideau continue la main émue de la jeune fille, le bateau vibre de cette découverte de la haute mer dont le passager voit la preuve dans l'absence des mouettes retenues à leurs rivages, et Quito est un corps, «étendu comme un homme», que veillerait la tendresse éclairante des regards.

14. Caresse qui peut être celle, angoissante, de la mort qui rôde: «Et j'ai peur, peur / Quand la moelle elle-même se met à trembler / Oh! j'ai peur, j'ai peur / Je n'y suis plus, je n'y suis presque plus» (p. 148).

3 - Histoire d'œil

On aura compris l'extrême tension du corps tremblé; mais il s'agit au premier chef d'une tension oculaire. Michaux à peine embarqué sur le Boskoop joue à la vigie; peine perdue: nul rivage n'apparaît à l'horizon de son regard. «Mais où est-il donc, ce voyage?» «Et ce voyage, mais où est-il ce voyage?» (p. 16-17)¹⁵. Ainsi l'observateur est-il frustré de son désir: partout, il avance comme ce Boskoop, «grand aveugle qui traverse l'Atlantique. On serait dans un sac, ce serait pareil» (p. 17).

Taches

Encore faut-il que l'œil accepte cette dépossession, la convertisse en état de naissance: «J'ai toujours les yeux grands ouverts comme les nourrissons et ne les tourne que quand ça bouge, comme les nourrissons» (p. 163). Certes cela empêche qu'on ne voie les arbres de la forêt vierge comme tels: «Je ne les vois pas. Je regarde seulement leur éclat» (*ibidem*): ainsi se fonde une perception vraie, qui traverse les apparences conceptuelles pour atteindre au surgissement neuf de présences sans nom, c'est-à-dire, à la Gestalt, la tache du sensible.

Michaux partage alors l'intuition surréaliste de Breton sur les vieux murs de Léonard de Vinci et les nuages de Piero di Cosimo: il s'agit de lire dans les taches premières la forme et le sens du réel. L'exercice d'entraînement du nerf optique en est simple: de même que «les malades voient dans la tapisserie de leurs chambres, d'inférieures personnes, là où il n'y a que de petits incidents de lumière, de lignes, une tache, une déchirure», de même Michaux (mais «sans maladie») pourra-t-il consigner ses résultats dans ce titre: «Vu sur un mur nu» (p. 36). Et si la mauvaise humeur le prend, ce ne sera que par rapport à cette technique de la vision authentique: «On trouve aussi bien sa vérité en regardant 48 heures une quelconque tapisserie de mur»

15. «On aura parcouru 4000 milles et on n'aura rien vu. Un peu de houle, [...] et même quelques poissons volants; en un mot: rien, rien!» (p. 17). «Et nous on n'a rien su, on n'a rien vu, pas un, pas une, pas ça» (p. 17). «Ici comme partout, 999 999 spectacles mal foutus sur un million et que je ne sais comment prendre» (p. 45).

(p. 120). Loin donc de dénoncer, comme Descartes, l'illusion des sens qu'il faudrait traverser pour atteindre à la vérité de la perception, c'est en son sein que le sujet percevant se constitue, et se constitue du même coup comme sujet *de désir*.

Érotique de l'œil

Déchiffrer la tache, en effet, ne serait-ce pas découvrir son fantasme? Mais Michaux ne l'entend pas ainsi. L'observation d'un paysage tout taché de brouillard déclenche en lui une rêverie quasiment théorique, qui déplace ce qu'on est convenu d'appeler la pulsion scopique: on ne transgresse plus l'interdit d'un objet partiel, mais on s'initie amoureusement à l'objet de la vision; le plaisir consistera ici dans la relation établie, non dans la surprise de son résultat. «Ces brouillards [des Andes] portent et apprennent singulièrement à regarder, attendrissent notre regard, attendu donc que le visage de la nature [...] n'est pas si dur [...] qu'on le connaissait, mais faible, désemparé, et sujet à autant de troubles que le corps d'une femme [...]» (p. 56). Le regard s'en trouve donc à la fois *attendri* par le filtre révélateur de l'écran des brumes, et *attendrissant*: le minéral lui-même fond sous le regard comme un corps sous la caresse. Michaux éprouve même le besoin de filer le côté sexuel de sa métaphore: «Le petit nuage collant [qui] se tapit dans un coin de paturage [...] suce une brebis, à fond»¹⁶.

Du mimétisme à la nomination

Si donc la vision naissante est nécessaire (ainsi, «aujourd'hui ma virginité de vue, d'observation [est] refaite pour ainsi dire», p. 27) — elle n'est en rien suffisante. Qu'appréhendera-t-elle en

16. Attention cependant à ne pas dérégler l'accord d'amoureuse initiation avec la chose vue: la mise au point d'ethnographie imaginaire intitulée «Tatouages», en fin de volume, recommande de faire disparaître la figure sous les «grilles» des peintures faciales pour éviter que «les regards [n'] en sortent comme des fous» (p. 179), c'est-à-dire dans l'impudeur unilatérale d'une sorte d'exhibitionnisme; et l'auteur apprécie médiocrement de croiser sur les trottoirs de Quito ces «artistes dans la rue», au «regard qui tente la chance», véritable «regard de prostituée» (p. 101).

effet? Son inexpérience la conduira à ce que Michaux nomme curieusement le *mimétisme* (p. 27), qui n'est autre que l'*universelle analogie* du premier coup d'œil, pour laquelle un nuage, par exemple, c'est une île (ce que «les capitaines de navire», «en all[ant] y voir de plus près», dissiperont comme un mirage dans leur souci de vérification de type techno-scientifique). En ce point, Michaux procède donc à un déplacement inattendu: la poésie n'est pas où on la croit (n'est pas dans l'analogie précisément); et il ne saurait être pourtant question de laisser la part belle au réalisme à courte vue des capitaines de navire. Ce sont les peintres, selon lui, «ces gens qui se trouvent bien de la nature et de son mimétisme» (p. 29) qui détiennent le monopole de l'analogie spontanée: *Il n'y en a que pour les peintres, s'insurge-t-il, dans le premier contact avec l'étranger* (p. 28). Mais c'est au prix de ce qu'il appelle dédaigneusement un «pâté», et qui est à la tache vibratile précédemment citée ce que le bruit est à la musique: une coupable confusion perceptive; d'où cette mention violemment ironique: «ce pâté d'on ne sait quoi, c'est ça la nature» (p. 29).

Par conséquent, peindre ainsi, c'est voir «bas et bassement» (p. 73). Quelles solutions lui reste-t-il donc à prendre? Récapitulons. Il lui faut éviter le «pâté» confusionnel du peintre; mais aussi, sous peine de jouer les capitaines castrateurs, il ne lui faut pas moins préserver le non-détaché, le vierge de la vision, pour avoir chance d'entrer en résonance érotique avec elle. Ce pont de bateau que, confesse-t-il, il a «regardé des heures cet après-midi [-là], sans y rien voir ni comprendre, surchargé comme il était de choses en vrac» (p. 28), il lui faut en éprouver l'étrangeté sans escamoter la phase de confusion sensorielle, ni en demeurer là dans le pittoresque du rendu mimétique; et d'ajouter: «Mais *Quoi** était outil là-dedans, *Quoi** était marchandise, *Quoi** n'était que morceau d'autre chose ou simple couleur parasite?» (*ibid.*). On l'aura compris: il lui faut *nommer l'étranger* («Un nom, dit-il, est un objet à détacher»).

Toutefois — et c'est en quoi Michaux évite le truisme: écrire poétiquement, c'est nommer — l'opération ne va pas sans douleur, ni sans ironie: «Je cherchais des noms et j'étais malheureux», conclut-il de son observation du pont du navire; et réciproquement, rapportant l'anecdote de ce visiteur de musée d'abord sidéré par les toiles: «"C'est un pommier", dit-il, et on le sent soulagé. / Il en a détaché un pommier! Voilà un homme heureux» (p. 29).

Ainsi sera-ce dans la réflexivité de l'énonciation que l'homme des mots aura chance de damer le pion à l'homme du pinceau: qu'il nomme directement ou qu'il en évoque l'impossibilité, ses mots auront capté le retrait de la chose dans la danse du regard, tour à tour séducteur et séduit¹⁷.

4 - Rapport phénoménologique à la terre

Quelle Amérique?

Colomb a-t-il vraiment découvert l'Amérique? Certes, qu'on ait pu crier «Terre!», une bonne fois, Michaux ne peut qu'y souscrire, lui qui ne cesse de le clamer: «L'Équateur est un pays qui montre de la terre» (p. 108) (par opposition à l'Europe, où elle se dissimule sous sa parure de paysage humanisé); la Cordillère des

17. «On se demande comment la mer arrive à trouver la quille et que c'est un navire, et pas un détrit ou un effet de la lumière, [...] après [...] quelles réflexions, quels commentaires» (p. 28); ici, par un exemplaire chiasme énonciatif, c'est la mer qui cherche ses mots, mais c'est Michaux qui trouve la chose dans le tremblement de son apparition. Le navire apparaît comme dans le langage, détaché des taches de l'illusion sensorielle et de la page blanche, par l'entrecroisement des plans de l'énoncé (où c'est le monde qui prend métaphoriquement la parole) et de l'énonciation (où c'est Michaux, s'étonnant de l'impossibilité d'une telle parole objective, qui la constitue cependant en mots dans l'élan le plus subjectif, celui de son étonnement); ainsi l'énonciation incarne les mots dans le retrait même dont témoigne l'énoncé; ce que Merleau-Ponty ressaisit ainsi: «Quand la vision silencieuse tombe dans la parole et quand, en retour, la parole, ouvrant un champ du nommable et du dicible, s'y inscrit [...], bref, quand elle métamorphose les structures du monde visible et se fait regard de l'esprit, *intuitus mentis*, c'est toujours en vertu du même phénomène fondamental de réversibilité qui soutient et la perception muette et la parole, et qui se manifeste par une existence presque charnelle de l'idée comme par une sublimation de la chair» (*Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1964, rééd., TEL, p. 203). L'écrivain au travail ne fait donc pas que voir le monde en mots: il est vu voyant-écrivain, il est inscrit dans ce qu'il écrit, et si Merleau-Ponty en donne une version triomphale, Michaux met cela en scène avec sa charge propre d'inquiétude, dans cette étrange séquence de la cabine du Boskoop où tournent deux ventilateurs au-dessus de sa tête. Le second «jette son œil circulaire sur la besogne [du premier]», qui lui-même «regarde en plein de tous ses yeux» (p. 24); et que peut-il regarder, sinon l'écrivain en train de l'écrire lui — c'est-à-dire plus précisément le sommet de sa tête, où affleure ce troisième œil résiduel qu'est «l'œil pinéal» (dont on sait la valeur de siège des esprits animaux pour Descartes); œil du monde surveillant donc l'œil-tête, le siège de l'âme, qui voit dans l'écriture.

Andes? «[Elle] n'a rien à vous montrer que de la terre [...]». / — Mais enfin, c'est tout ce qu'il y a? / — Parfaitement, de la terre, de la terre, de la terre» (p. 182).

Les plus belles pages d'*Ecuador* soulèveront donc le regard au-dessus d'une telle monotonie: soit qu'elles s'enchantent de cette terre verticalisée, crevant les nuées, que sont les volcans («Enfin un volcan [...]. Volcan, volcan, volcan», p. 46; «On est venu chercher du volcan», p. 116); soit qu'elles montent lyriquement avec le «nuage équatorien», qui «défie tout nuage sur cette terre, sans excepter le nuage maritime le plus exceptionnel» (p. 110); soit enfin qu'elles constituent en vraie terre céleste le ciel d'Équateur, «dru, presque piquant d'étoiles et tellement plus immense que la terre...» (p. 110)¹⁸.

Un dernier élément du paysage américain enthousiasme le voyageur: c'est le vent, déjà au rendez-vous sur le navire avec toutes les promesses d'un Nouveau Monde (p. 13), et qui ne cessera de rythmer chevauchées et ascensions¹⁹.

Mais on aura noté que ce vent excède la terre qu'il bouleverse: c'est peut-être qu'il vient de plus loin pour le voyageur, comme le découvre un beau poème du vent écrit sur l'Amazone, où les souffles du fleuve exotique réveillent ceux d'un pays natal pourtant quitté avec tout le mépris imparti au plat pays (voir pp. 12-13): «Oh! le vent! / Je suis d'un pays de vent / Dans mon pays le plus pauvre a du vent / [...] / Celui qui a été élevé / [...] dans les mains passionnées du vent» (p. 168); et de conclure: «Je ne me croyais pas tellement attaché à mon pays, / Mais ce vent... / Le vent...». L'homme belge de la plaine s'y trouve l'égal de l'Indien de la cabane: vent contre fumée, tous deux en sont également riches; et le vent d'Amérique pousse jusqu'au port natal, qui fait *retour* en lui dans une sorte de ravissement (aussi bien est-ce à la plus grande puissance d'arrachement que Michaux se découvre «attaché»). Voilà qui assure au voyage sa circularité, qui le fait *rond*.

18. N'est-ce pas d'ailleurs le nuage qui donne au regard sa meilleure leçon, comme on a vu; et l'étoile qui, gratifiante, «à chaque œil tourné vers elle, [...] envoie son rayon» (p. 111), selon le dialogue même dont nous parlions, du voyant et du visible?

19. «Nous revînmes par un vent inouï», à tel point que le cavalier se demande si le cheval, qui s'arrête, n'hésite pas à «[reconnaître] son pays où souffle un vent si fort» (p. 67); et dans le cratère déconcertant de l'Atacatzo (vraiment trop «aire de pique-nique» et «gazon anglais» pour être vrai), c'est «l'irruption d'enragé» du vent qui restitue au lieu l'altitude de son être (p. 116).

Le trou métaphysique

En tout état de cause, Michaux ne met pas le pied sur le même sol que Colomb. Le conquistador découvrirait un empire à annexer au royaume d'Espagne; Michaux sent le sol se dérober sous ses pas, et voit tout l'Occident s'engouffrer avec lui dans cette béance. L'épreuve est d'abord concrète: à tel point qu'on peut se demander si le choix de ce point sensible du globe n'en avait pas pressenti les lignes de faille.

Qu'il s'agisse en effet des hauts plateaux ou de la forêt vierge, tout est troué²⁰.

Est-ce un hasard? Michaux semble fouler le sol qui correspond le mieux à sa nature: tous ses lecteurs connaissent le fameux «Je suis né troué», ample profession de foi du vide ontologique, incarné en creux dans une existence absente à soi-même²¹.

La crise du sujet refléchit celle de toute la culture: sans avoir attendu Valéry, précise-t-il, Michaux s'avoue «dégoûté» de la civilisation européenne: «Jamais je ne sentis que ses trous et d'où elle était absente» (p. 81). Précisément, il faudrait pour y remédier les reconnaître; ce que se propose une étonnante réflexion sur le cancer, appelé proprement «imbécile» puisqu'il se passe de ces béquilles que sont les a priori de l'apprentissage scolaire, et qu'il révèle le trou des systèmes²².

20. La critique a bien signalé à quel point «la terre de l'Équateur est friable» (p. 50), avec ses «quebradas» ou langues de terre en encorbellement au-dessus des villes, avec ses failles sous le pas: «Vous vous sentez pris par le dessous» (p. 90). De même, le premier contact avec le sol forestier retire au pied toute son assurance: «Berné le pied! Berné! Bafoué!» / Le sol mou s'en fout [...] / Vous reçoit jusqu'à la taille» (p. 129). Il risque l'engloutissement cloacal dans une «muqueuse», dans «l'un de ces infinis trous infects / Qui forment le plancher de la forêt» — bel oxymore, où c'est le trou qui sert de plancher. Les rivières même «tombent de haut» (belle syllepse, p. 57), et les îles en leur centre, nommées «playas», ne cessent de crouler (p. 149).

21. «Je me suis bâti sur une colonne absente», p. 95; le poème s'ouvre d'ailleurs sur un corps-paysage de type équatorien: «Il souffre un vent terrible / Ce n'est qu'un petit trou dans ma poitrine, / Mais il y souffle un vent terrible»; et la circonstance personnelle («Ah! Comme on est mal dans ma peau»), médiée par le recours à la non-personne indéfinie on, s'élargit aux dimensions d'une apostrophe universelle: «Malédiction sur toute la terre [...] à cause de ce vide!»

22. «J'ai remarqué que ces théories renversées par de successifs savants l'étaient justement par cet endroit où l'imbécile de 15 ans avait mis le doigt» (p. 75). D'où cet appel à une «culture géniale» — la culture par les trous — et ce déplacement de l'avant-garde, qui n'aurait plus à en appeler «aux fous»: «Mais moi je pense surtout beaucoup de bien des imbéciles» (p. 76).

Extase / nausée

Ce trou engage à la nausée: nous n'en voudrions pour preuve que le singulier comportement à l'égard du monde animal évoqué dans *Ecuador*. D'un côté la non-communication actuelle avec les animaux est taxée de «monstrueux trou dans la civilisation humaine» — avec appel au siècle à venir pour faire enfin «le monde [...] large» (p. 77). De l'autre, l'haleine d'un chien pourtant affectueux déclenche chez l'auteur «l'obsession du vomissement» (p. 99).

L'expérience de la nausée, telle que sept ans plus tard Lévinas la décrira phénoménologiquement dans son essai *De l'évasion*²³, est bien vécue par Michaux comme dérive de l'être: les «continuelles nausées» dont il est affecté fonctionnent «comme si la vie se décrochait» (p. 99)²⁴. Radicale dissociation du sentiment d'être-au-monde: ce «désespoir [...] doux jusqu'au vomissement» aboutit au quasi non-être: «Je n'y suis plus, je n'y suis presque plus» (p. 148).

En revanche, que le trou vienne à être comblé, que le corps adhère à un sol plein, et le sujet connaîtra une forme élémentaire d'extase. Il ne s'agit nullement de complexe d'Antée: ce n'est pas «connaître la terre par les pieds» qui importe, mais c'est *la connaître étendu*, p. 176, à la manière de l'Indien (dont sera notée plus loin la saoulerie sacrée, «les bras en croix», p. 178). De son côté, Michaux s'y efforce tous les jours: «Une habitude très mienne. [...] C'est quand je suis étendu et que néanmoins le sommeil ne vient pas. *Alors je me comble*. [...] J'arrive doucement à me faire sacrer roi de plusieurs pays. [Sinon], je grelotte [...]» (p. 47). Tout y est: l'abandon du corps où se comble son trou, l'irruption de l'Ailleurs dans l'Ici («roi de plusieurs pays»), le *sacre*.

Faire la terre ronde

La terre n'est pas ronde, pas encore, non, il faut la faire ronde (p. 81). Une proposition aussi renversante se conçoit dorénavant

23. Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, 1935-1936 (d'abord édité dans le tome V des *Recherches philosophiques*); rééd. Fata Morgana, Montpellier, 1982.

24. Tombant dans le trou de l'être, il sent l'intérieur qui se vide, qui bascule: plus rien à quoi se raccrocher, un sol qui se dérobe; «Rends-toi mon cœur», proclame le beau texte intitulé «Nausée / ou c'est la mort qui vient» (p. 97) — où l'on comprend que le cœur se soulève et se vomit dans le néant qui l'attire.

ainsi: ne tombons pas dans le piège du «citoyen de la terre», qui tourne en rond dans cette «crise de la dimension» où a rétréci le globe; fuyons les parties de poker internationales, «seule monnaie de notre civilisation qui ait cours partout» (p. 14), depuis le transatlantique de l'aller jusqu'à la véranda du Péruvien qui déplorait que Colomb eût découvert l'Amérique (p. 151).

Nous avons fait à satiété le tour de la terre (p. 35); que Michaux ajoute aussitôt: «Ces réflexions, je le sais, suffiront à me faire mépriser comme un esprit de quatrième ordre» — quand il y va, dans l'urgence, de notre être-au-monde — témoigne de la rareté de son génie; génie interrogatif et injonctif, n'apportant comme seule réponse que cette fameuse «Cabane de l'Indien», si opposée aux habitations du Blanc dépourvues de «centre» et toutes creusées de fenêtres; cabane proche des «maisons de terre», émouvantes «comme si des saints y habitaient» (p. 39); cabane qui «regorge», regorge de la richesse d'être du lieu enfin rond: «Rien, rien du dehors, pleine de soi-même, voilà la cabane de l'Indien» (p. 175).

* *
*

Rappelons en coda l'opposition qu'opère Michaux entre les voyageurs, observateurs-collectionneurs des différences, et les philosophes, qui «connaissent si peu la terre» mais qui, saisis par la «grandeur» de la «répétition», finissent «par ne plus voir que l'être* en chaque être». Femme, chien, saule: «Être, être, être». «Il[s] voi[ent] leur différence mais l'être répété [les] enivre par-dessus toute différence» (p. 184).

Souhaitons alors de n'avoir pas trop joué les philosophes du Voyageur Henri Michaux. Mais constatons surtout à quel point cette dialectique du voyageur et du philosophe ne cesse de traverser *Ecuador*: de là ces anecdotes virant à la plus haute pensée, cette phénoménologie de la perception dans l'expérience de l'altérité. En ce sens, *Ecuador* ouvre moins à *Un Barbare en Asie* qui le suit, ou à une grande œuvre littéraire à venir — qu'à une question pour notre temps.

Patrick Née

Université de Versailles/Saint-Quentin-en-Yvelines

CARLO PASI

Dans le cercle de la cruauté: *Les Tarahumaras* d'Antonin Artaud

Si l'on accepte de considérer la recherche expressive d'Antonin Artaud comme un parcours accidenté, divisé en trois temps, le premier qui culmine dans la représentation des *Cenci* (1935) étant marqué par l'interrogation sur le fonctionnement de la pensée et du langage; le dernier, après la dure expérience de l'internement, recupérant quant à lui la dynamique pulsionnelle d'un corps-théâtre ouvert à de nouvelles possibilités créatrices; le moment central apparaît dès lors coïncider avec le voyage au Mexique, dans sa double dimension externe (la découverte de l'autre, le double — l'indien tarahumara) et interne (la crise d'identité — réintégration et dépossession — jusqu'à la traversée de la folie).

Le voyage au Mexique (janvier-octobre 1936) constitue en ce sens la phase charnière qui recueille et condense expériences et langages d'un versant à l'autre de la trajectoire artaudienne. Il opère la liaison décisive qui confère aux clivages, ruptures et déchirements de l'ensemble de son destin une cohésion nécessaire, son unité.

Les textes qui se réfèrent à l'expérience mexicaine parcourent d'une certaine façon cette trajectoire. On peut distinguer ainsi le «scénario», *La Conquête du Mexique* (1933)¹, projet jamais réalisé du premier spectacle du «Théâtre de la cruauté» dont la construction visionnaire et théorique s'étend jusqu'en 1935; ensuite, et toujours dans l'optique de la fondation d'un nouveau théâtre, la préface du *Théâtre et son double: Le théâtre et la culture*² écrite

1. *Œuvres complètes*, tome V, nouvelle édition, Gallimard, p. 18-24; et *Notes* par Paule Thévenin, p. 243-244. Toutes les notes renvoient aux volumes de la dernière édition.

2. *Œ.C.*, IV, p. 9-14; récemment P. Thévenin a découvert la première rédaction de cette préface dans le n° 1 du mois d'octobre 1935 de *La Bête Noire*. Après son retour du Mexique, Artaud y apporta quelques additions au début et à la fin.

juste avant le départ; enfin le compte rendu à proprement parler de la rencontre avec la culture autre des Indiens Tarahumaras³, tel que l'on peut en suivre l'évolution dans les écrits qui s'échelonnent d'octobre 1936 à février 1948, à la veille de la mort d'Artaud.

La confrontation entre la civilisation «négative» de l'Occident colonisateur et une légendaire civilisation primitive — les Indiens du Mexique — s'insère à l'intérieur de la recherche et de la fondation d'un nouveau modèle de théâtre. Le «scénario», *La Conquête du Mexique*, s'inscrit d'emblée dans une dialectique conflictuelle entre deux conceptions de la vie et du monde, l'une agressive et dominatrice, l'autre libre et harmonieuse.

Il se crée de cette manière une dynamique spécifiquement théâtrale qui permet à Artaud de percevoir qu'il a trouvé «exactement» ce qu'il cherchait: une conception «plastique, palpable et spatiale du théâtre». La scansion quadripartite du «scénario» obéit en effet à une exigence rythmique extrêmement cohérente: à travers une série d'antithèses, de chocs et de brusques renversements, l'alternance frénésie/immobilité culmine dans la secousse centrale du III^e acte (*Les Convulsions*). Et il n'est pas jusqu'à la mort de Montezuma qui ne se résolve en une dynamique convulsive. Sans solution de continuité, on passe ainsi du mouvement ondulatoire qui fait vaciller toute la séquence des funérailles «avec le corps de Montezuma mort, ballotté sur les têtes comme un navire», aux spasmes violents de la bataille, où la cruauté assume l'intensité des couleurs complémentaires rouge et vert qui — selon Van Gogh — exaltent jusqu'au paroxysme les passions humaines. L'image du sang revient dans des notes⁴ prises à la veille du départ pour évoquer la condition originaire de la race indienne du Mexique dont le bouillonnement souterrain suscite l'ardeur spéculative d'Artaud:

Une irrigation constante de nerfs court sous le Mexique de la conquête, fait bouillonner le sang de la vieille race indienne enfoncée et recouverte, certes, mais que le temps n'a pas exténuée.

C'est cette force assoupie qu'Artaud veut réveiller. Le Mexique est senti comme «une irrigation aux bords de l'Histoire»: «un point où la légende et le réel se rencontrent, le naturel et le surnaturel, l'expliqué et l'inexpliqué». En certains endroits névralgiques du

globe semblent exister les traces d'une humanité inquiétante, qui se soustraient à l'œil investigateur de l'archéologue et de l'historien, mais qui constituent, pour le poète visionnaire, «une sorte d'aliment fabuleux»⁵. Ce saut en dehors de l'histoire, semblable à un cri dans la nuit, a quelque chose d'inhumain. Il fait vaciller un cadre de certitudes, trembler les points de repère. Il altère l'image de la nature, et, comme le retour du refoulé, il perturbe par son inquiétante étrangeté.

Une attitude plus trouble et ambivalente s'esquisse alors. Une forme d'attraction et d'horreur, dont Jankélévitch a fait le propre du sentiment de l'aventure, pousse le poète vers ces ombres du passé qui sollicitent une interrogation aussi angoissante que celle qui aurait pour objet le mystère de sa propre origine. Et ce n'est certes pas un hasard si les civilisations occidentales du Mexique⁶ rejoignent dans l'esprit d'Artaud la grande catégorie de l'orient (au sens étymologique d'origine). Comme si une condensation par contraste des impulsions positives vers l'origine de la vie (l'Orient) et du repliement dans la terreur d'atteindre le seuil de la mort (l'Occident du Mexique) travaillait inconsciemment son rêve anthropologique. De la même façon l'attraction pour les rites solaires semble se convertir en une fascination atterrée pour leur double nocturne: *Tutuguri, rite du soleil noir*.

Ce sont donc les fantasmes de civilisations encore mystérieuses mais vitales qui orientent l'intérêt d'Artaud vers leurs inépuisables énergies. Il ne fait aucun doute pour lui que de tels ferments n'ont été effacés qu'en apparence par la conquête espagnole. Au Mexique couve un feu jamais éteint, une force magique qui alimente la culture des mythes qu'il s'agit de réveiller.

Dans un renversement significatif, l'Europe apparaît à Artaud comme une forme de barbarie qu'il faudrait reciviliser au contact de cultures primitives restées inaltérées. Si la culture occidentale du morcellement des savoirs est dominée par la séparation entre monde extérieur et intérieur, pensée et action, parole et chose, les cultures orientales, magico-primitives, apparaissent, quant à elles, comme la réalisation de la synthèse et, dans le vaste principe de la communication de l'homme avec lui-même et avec le cosmos,

3. «Les Tarahumaras», *Œ.C.*, IX, p. 7-95.

4. «Le Mexique et la civilisation», *Œ.C.*, VIII, p. 128.

5. «La Force du Mexique, un inédit d'Artaud», publié par Paule Thévenin, dans la *Nouvelle Revue Française*, 354-355 (juillet-août 1982).

6. Cf. «Notes sur les cultures orientales», *Œ.C.*, VIII, p. 101-126.

elles s'intègrent en une parfaite unité. Nous assistons donc d'un côté à la volonté d'abandonner la « barbarie européenne », le rationalisme et le positivisme qui en ont marqué l'échec, et de l'autre à la recherche d'une nouvelle consonance avec la culture primitive des forces (du *mana*) et non plus des formes, dans laquelle Artaud trouve une sorte d'analogie avec les traditions magico-alchimiques occidentales.

Dans les conférences données à l'université de Mexico: *Le Surréalisme et la révolution*, *L'Homme contre le destin*, *Le Théâtre et les dieux*, comme dans les articles publiés en espagnol dans *El Nacional*⁷, Artaud développe et approfondit le thème d'une culture syncrétique greffée sur les grands modèles cosmologiques du passé à travers lesquels il serait possible d'opérer la conciliation de l'homme avec la nature et avec le Tout. Et c'est le théâtre, un théâtre, comme on l'a vu, centré sur le mythe, qui pourra réactiver une conception magique de la vie, une vie saisie dans son essence. Si « le théâtre est un art de l'espace et c'est en pesant sur les quatre points de l'espace qu'il risque de toucher la vie », une culture organique, orientée dans l'espace, trouvera son expression authentique dans le théâtre et non dans les formes cristallisées de l'écriture: « Être cultivé c'est brûler des formes, brûler des formes pour gagner la vie ».

Artaud étend à la terre mexicaine sa conception d'un théâtre magique, efficace, en mesure de s'inscrire dans la dimension d'un « sacré » considéré comme lacération et contagion, communication épidémique (*Le Théâtre et la peste*), capable de fusionner avec les forces obscures qui constituent le revers de la vie, son double. Ce n'est pas un hasard si la préface au *Théâtre et son double* (dont le titre symptomatique fut trouvé durant le voyage au Mexique — « car si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre »), est centrée sur le problème du *théâtre et la culture* développé dans une optique non plus seulement théâtrale mais ouverte à la possibilité de renouveler le rapport de l'homme avec une connaissance dépouillée et essentielle, en contact avec la vie⁸:

Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce qu'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim.

7. Puis retranscrits et republiés posthumes comme « Messages révolutionnaires », *Œ.C.*, VIII.

8. Préface, « Le Théâtre et la culture », *Œ.C.*, IV, p. 9.

Fort d'une connaissance étendue aux cultures précolombiennes, *Le Théâtre et la culture* ouvre de nouveaux horizons à une conception jusque-là strictement limitée aux problématiques théâtrales. Le texte se présente comme une réflexion cyclique qui retourne à son point de départ, le théâtre, après y avoir introduit le poids d'un nouveau vécu — une pensée concrète qui s'est affrontée à la force des choses: « [...] comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie ».

Le théâtre est vécu alors par Artaud comme la possibilité de redonner vie à l'écriture mythographique, de la libérer des contraintes formelles auxquelles l'a soumise la pensée discursive. À celle-ci, il oppose une culture des ombres et des doubles, « toute vraie effigie a son ombre qui la double », qui mobilise les pulsions souterraines nouées aux racines mêmes de la vie⁹:

Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s'il est quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers.

En reliant l'image du supplicié et du bûcher aux tourments d'un corps secoué par les fièvres d'une pensée divergente et miné par la drogue, on pourra percevoir les spasmes et les vibrations nerveuses qui sous-tendent l'écriture artaudienne.

« Venu au Mexique fuir barbarie Europe »¹⁰.

Le départ naît comme une fuite. La nécessité de s'en aller s'inscrit dans le prolongement d'une crise existentielle et culturelle déclenchée par l'échec de la représentation des *Cenci* et l'abandon du projet de fonder un nouveau théâtre au sein du monde occidental. L'impossibilité d'arriver à communiquer son message, à s'intégrer dans une réalité désintégrée, entraîne la remise en question des bases de la culture européenne. L'urgence de changer se manifeste à travers la vision hallucinée d'une descente initiatique dans une cavité originaire (les cavernes tarahumaras) où s'engendreraient de nouvelles potentialités: « Je l'ai dit qu'il y avait des cavernes au Mexique »¹¹.

9. *Ibid.* p. 14.

10. *Notes sur les cultures orientales*, *op. cit.* p. 126.

11. À Jean-Louis Barrault (17 juin 1936), *Œ.C.*, VIII, p. 312-313.

Et parce qu'il ne se résigne pas au refus qui lui est opposé, Artaud adosse à la réalité occidentale la responsabilité d'une inadaptation qui le pousse à chercher un nouveau contexte où il puisse trouver, à travers l'autre, son double, — l'Indien tarahumara —, une réponse à ses aspirations à l'unité.

Commencent ainsi à se profiler les différents plans sur lesquels se situe le voyage d'Artaud:

a) Ce que l'on pourrait définir, au sens fort, artaudien, l'«aspect culturel»: «être cultivé c'est manger son destin, se l'assimiler par la connaissance. C'est savoir que les livres mentent quand ils parlent de dieu, de la nature, de l'homme, de la mort, et du destin»¹². Voyage considéré dès lors comme recherche et récupération d'une culture mythique à relier, dans une synthèse visionnaire, aux grandes traditions millénaires de l'Orient et magico-alchimiques du Moyen Âge occidental. Et dans cet esprit, Artaud partira à la recherche des dernières tribus tarahumaras. Avec l'espoir de récupérer les traces d'une culture unitaire à bases métaphysiques dans laquelle le théâtre occuperait l'espace sacré où se concentreraient et se diffuseraient les manifestations de l'homme en correspondance avec le cosmos.

b) Voyage «thérapeutique», lié à la maladie, à la dissociation vécue à l'intérieur même du corps. De là l'exigence de se libérer de la drogue négative, l'opium, avant le départ et, à travers une sorte de bain purificateur, de se préparer à l'expérience de la drogue «positive», rituelle et collective, le peyotl. Le rite du peyotl sera perçu en ce sens comme un rite de guérison. Même sur ce plan affleure la dimension du théâtre, un théâtre sacrificiel, dont est accentuée la valeur cathartique, dans le sens originel, clinique du terme.

c) Étroitement lié à cette dimension thérapeutique, le troisième aspect du voyage, celui que j'appellerai «initiatique» ou «néogénétique» qui marque le passage, à travers l'épreuve de la souffrance, de la mort à la nouvelle vie: «je ne suis né que de ma douleur».

La rencontre avec l'autre, le divers — l'Indien tarahumara — advient sous le signe de l'identique. Artaud part à la recherche de ce qu'il sait être mais ne peut vivre totalement: sa diversité marquée

du signe de la discordance à l'intérieur de la civilisation occidentale. C'est un semblable, un autre soi-même qui doit en un certain sens combler le manque creusé par la crise d'identité culturelle de celui qui vit au sein de la société comme un aliéné et cherche dans l'autre la possibilité de redonner consistance à son image. Artaud postule une forme d'échange où le modèle culturel vécu en condition d'infériorité à l'intérieur du groupe d'appartenance serait offert à l'autre — en l'occurrence l'Indien tarahumara parfaitement intégré dans son milieu naturel — pour que celui-ci en renvoie l'image renforcée.

Dans le cas d'Artaud on n'assiste à aucune des deux formes de violence que Todorov a décrites à propos de la «question de l'autre» au moment de la *Conquête de l'Amérique*¹³ par Christophe Colomb: a) Ou bien le conquérant pense les Indiens comme des êtres humains à part entière, ayant les mêmes droits que lui; mais alors il les voit non seulement égaux mais aussi identiques, et ce comportement aboutit à l'assimilationnisme, à la projection de ses propres valeurs sur les autres. b) Ou bien il perçoit la différence qui le sépare des Indiens; mais celle-ci est immédiatement traduite en termes de supériorité et d'infériorité (dans son cas, évidemment, ce sont les Indiens qui sont inférieurs). Puisque le procès d'identification à l'autre advient dans le cas d'Artaud au sein d'un moi fragilisé par un sentiment de scission, que celui-ci vit déjà comme «autre» à l'intérieur du «même», il n'a rien à imposer à travers l'assimilation: l'autre est au contraire vécu comme le double, l'image à la fois perdue et désirée de soi. À partir de lui seulement il est possible d'aspirer à la confirmation dans la diversité. Artaud part de la différence et, au nom de la différence, il cherche la ressemblance qui pourra seule le renforcer.

La série de textes qui transcrivent, sous ses différents aspects, l'expérience mexicaine constitue *Les Tarahumaras*, œuvre magmatique qu'Antonin Artaud n'a pas pu publier dans son intégrité de son vivant, la première édition due à Marc Barbezat étant posthume (1955). Le caractère hétérogène de cette œuvre résulte des diverses perspectives d'écriture qui focalisent toutes un événement unique: le voyage auprès de la tribu des Indiens tarahumaras dans la Sierra Madre del Norte, effectué entre fin août et début octobre

12. *L'Homme contre le destin*, C.E.C., VIII, p. 154.

13. Tzvetan Todorov, *La Conquête de l'Amérique*, éd. du Seuil, 1982, p. 48.

1936. On passe ainsi de l'optique rapprochée de *La Montagne des signes*, écrite au Mexique probablement au cours de la mission, et de *La Danse du peyotl*, composée au retour à Paris, à la perspective plus éloignée de la première version du *Rite du peyotl chez les Tarahumaras* rédigée en décembre 1943, dans l'hôpital psychiatrique de Rodez et profondément remaniée pour la revue *L'Arbalète* en 1947¹⁴. Autour de ce noyau central gravitent d'autres fragments épars, composés d'articles, lettres, notes, jusqu'au texte spasmodique et brisé de la conférence *Histoire vécue d'Artaud-Momo (Tête à tête par A. Artaud)* (janvier 1947) et le dernier *Tutuguri, rite du soleil noir* (février 1948).

Au centre de cette genèse convulsive, l'expérience de la réclusion et du silence qui durera environ six ans creuse un vide, la blessure que l'écriture artaudienne s'efforça de cicatrizer. L'internement et la folie soumettent la langue d'Artaud à un brassage et à une intensification de la substance pulsionnelle qui envahit la page avec une violence verbale à laquelle il est difficile de se soustraire. Une lecture adéquate devra en ce sens parcourir le texte en reconnaissant les failles et les sutures qui en font un organisme fébrile, un corps blessé. Le foyer actif d'où tout rayonne et vers lequel tout converge résulte à la fin de la recherche de l'identité. Crise, fracture, mutation, mort et renaissance rythment les multiples tonalités du voyage, dans son double déplacement à travers l'espace et le temps. Le processus de dépossession vécu par l'intermédiaire de l'autre, l'Indien tarahumara, lors du rite du peyotl se prolonge ainsi dans l'expérience de la folie à Rodez qui en réactive à son tour toutes les potentialités régénératrices.

«Je pars à la recherche de l'impossible» avait-il dit dans une lettre à René Thomas avant de s'aventurer vers les tribus isolées. L'incursion dans l'inconnu, au contact de présences mystérieuses, commence symboliquement par le récit d'une ascension — *La Montagne* — qui prélude à l'initiation au rite de renaissance. Une montée périlleuse qui risquait de se renverser en son contraire et d'accélérer la chute derrière laquelle se profile l'image de la mort. Celui qui avait uni son destin aux brusques transitions de la fuite ne pouvait se réapproprier son être qu'avec la violence d'un arrachement. Pour naître il fallait d'abord se perdre, abandonner

une identité refusée, l'épaisseur toujours opaque d'une histoire déjà écrite. Le voyage ne fut pas seulement un départ et un détachement, l'exploration de l'inconnu, la montée, la prise de contact avec les Tarahumaras; mais aussi et surtout la traversée du moi, l'assomption du double dans la rencontre avec l'«autre»; se découvrir divers parmi les divers. Le voyage fut aussi la montagne et le passage. Aux yeux du voyageur dépossédé, le paysage tarahumara acquiert d'autres consistances, fait allusion à d'autres réalités. Semblable à un théâtre explosé, il réécrit par fragments, dans les pictogrammes¹⁵ de l'origine, les signes d'un lieu torturé qui reflète sa propre torture élevée à une dimension cosmique. Corps et espaces se renvoient leurs histoires trouées. Pics hérissés, précipices, crêtes rocheuses dévoilent leur essence symbolique. La Montagne, incrustée de figures, est «pleine de signes». La Montagne, raccord métaphysique entre terre et ciel, met les formes en scène comme dans un théâtre magique et rythme, dans le nombre, une genèse secrète. Une série de spectacles de torture, de gestes atroces, de mutilations se reflètent dans le corps martyrisé du voyageur.

L'acte initial du processus génétique est marqué par la dissociation qui prélude à la recomposition. Des formes effilées et aiguës s'unissent à d'autres formes arrondies et creuses, entretenant des symboles masculins et féminins qui mettent en scène un drame de la naissance¹⁶.

Il me sembla partout lire une histoire d'enfement dans la guerre, une histoire de genèse et de chaos, avec tous ces corps de dieux qui étaient taillés comme des hommes, et ces statues humaines tronçonnées. Pas une forme qui fût intacte, pas un corps qui ne m'apparût comme sorti d'un récent massacre, pas un groupe où je n'aie dû lire la lutte qui le divisait.

Dans le chaos qui se compose avance le corps torturé qui cherche une correspondance avec la terre, avec la substance magique et les rythmes primordiaux. Arrivé au seuil d'un événement qu'il sait décisif — *La Danse du peyotl* — Artaud expérimente le vertige de l'acteur avant d'entrer en scène. Ultime émotion qui précède l'accalmie à l'intérieur de laquelle affleure une vision — spectacle lointain, écho d'une scène entrevue en d'autres temps, prolongement d'un regard enfantin. *La Nativité* de Jérôme Bosch apparaît

15. Pour la notion de «pictogramme» en tant qu'inscription originale dans la psyché, je renvoie aux lumineuses théorisations de Piera Aulagnier, *La violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé*, PUF, 1975.

16. «La Montagne des signes», dans *Les Tarahumaras*, op. cit., p. 30.

14. Cf. les *Notes* de Paule Thévenin, *CE.C.*, IX, p. 215-243.

au centre d'une représentation qui semblait la refuser. C'est là — dans les formes d'un tableau qui bientôt commencera à s'animer, en dévoilant l'événement qu'il contient depuis toujours — que se trouve anticipé le sens de l'expérience de renaissance qui est sur le point de se réaliser avec la mise en branle de la danse du peyotl. Le cercle est l'espace réservé à l'action rituelle scandée par le chiffre dix qui symbolise, en un événement cyclique de mort et de renaissance, la totalité de l'univers (tetraktys) — «Ils plantèrent du côté où le soleil se lève dix croix... dix au nombre de dix, comme les Maîtres Invisibles du peyotl dans la sierra. Dix croix dans le cercle et dix miroirs [...]».

Que reste-t-il au fond de cet acte de purification, au cours duquel le bûcher aurait dû brûler les scories malades, et le champion hermaphrodite du peyotl purger les antiques poisons? Il semble à la fin que l'attente n'ait pas été totalement satisfaite, que quelque chose d'essentiel ait été perdu¹⁷.

Je n'ai pas renoncé d'un bloc à ces dangereuses dissociations qu'il paraît que le peyotl provoque, et que j'avais poursuivies vingt ans par d'autres moyens; je ne suis pas monté à cheval avec un corps arraché de lui-même [...]. Je n'avais pas vaincu à force d'esprit cette invincible hostilité organique, où c'était moi qui ne voulait plus marcher, pour en ramener une collection d'imageries périmées, dont l'Europe, fidèle en cela à tout un système, tirerait tout au plus des idées d'affiches et des modèles pour ses couturiers. Il fallait désormais que le quelque chose d'enfoui derrière cette trituration pesante et qui égalise l'aube à la nuit, ce quelque chose fût tiré dehors, et qu'il servît justement pour mon crucifiement.

Quelque chose devait encore arriver, le rite demeurait inachevé. Seule la transe de la dépossession, la difficulté à émerger et à agir, l'oppression de forces dissolvantes avaient laissé leur trace dans la chair. La libération n'advierait que dans les flammes d'un supplice: À cela je savais que mon destin était irrémédiablement attaché. J'étais prêt à toutes les brûlures, en vue d'une combustion bientôt généralisée.

Il restait le pressentiment d'une expérience encore plus déchirante et comme le regard tendu vers d'obscurs scénarios d'envoûtement et de folie qui imposeraient une épreuve plus cruelle à affronter en d'autres espaces et en d'autres temps. Alors seulement il serait possible de renaître.

17. *Ibid.*, p. 36.

Le Rite du peyotl chez les Tarahumaras, dont la première version fut écrite en décembre 1943 à Rodez, affleure à la mémoire et à l'écriture après l'affaissement dans le gouffre du silence. Il semble qu'Artaud ait voulu que cette dernière partie ouvre l'ensemble du cycle des *Tarahumaras*. Dans un tel renversement chronologique, ce qui se rapprochait davantage du moment de la composition mais s'éloignait de l'événement vécu exerçait un impact plus efficace en constituant le témoignage le plus digne de foi parce que le plus lacéré et le plus souffert. Revécu à travers l'expérience de l'électrochoc et de l'internement, *Le Rite du peyotl chez les Tarahumaras* représentait le passage à la fois le plus intense et le plus exemplaire de la mort à la renaissance. C'est l'«intoxiqué», le «séquestré», et le «traumatisé» par de longues années de réclusion, qui raconte les souvenirs d'avant la mort. Arrachée à la dépossession et à l'aphasie, la parole construit, avec les restes échappés à l'oubli, un événement magique de réappropriation et de rassemblement. Le travail du souvenir s'efforce de récupérer la dimension dialogique et l'ouverture qui avaient caractérisé la rencontre avec les Tarahumaras. La crise déchirante, le passage qui avait favorisé la régénération à travers le contact avec l'autre, le double, devient l'événement spéculaire d'un nouvel effort de recomposition, d'une nouvelle conquête de soi.

L'accélération hallucinatoire et visionnaire tente de se soustraire aux limites de la description. L'impossibilité à dire est inscrite dans l'intensité même de l'expérience dont Artaud ne peut extraire que certains moments essentiels jugés authentiques. Ceux-ci répondent à un bouleversement de l'être qui, après avoir traversé l'«épreuve» de la déchirure, se trouve «reporté de l'autre côté des choses». Mais c'est une autre scène, une autre dimension qu'explore alors la dilatation des espaces de la perception et de la connaissance:¹⁸

On se sent comme dans une onde gazeuse qui dégage de toute part un incessant crépitement. Des choses sorties comme de ce qui était votre rate, votre foie, ou vos poumons se dégagent inlassablement et éclatent dans cette atmosphère qui hésite entre le gaz et l'eau mais semble appeler à elle les choses et leur commande de se rassembler.

Une force, qui successivement disperse et rassemble, ébranle l'anatomie de l'initié. C'est l'organisme qui explose et se répand

18. «Le rite du peyotl chez les Tarahumaras», dans *Les Tarahumaras*, p. 26.

en jets multiples, qui composent une graphie ancestrale. Du corps qui se vide, du vide immense creusé dans la rate, émergent des pictogrammes bouleversés, les représentations de l'origine qui dessinent l'image du Moi (Je)¹⁹.

À un moment quelque chose comme un vent se leva et les espaces reculèrent. Du côté où était ma rate un vide immense se creusa qui se peignit en gris et rose comme la rive de la mer. Et au fond de ce vide apparut la forme d'une racine échouée, une sorte de J qui aurait eu à son sommet trois branches surmontées d'un E triste et brillant comme un œil.

Le passage advient à l'intérieur de l'organisme qui semble avoir lui-même engendré la racine hallucinogène sur laquelle se greffe la nouvelle identité²⁰.

Le peyotl ramène le moi à ses sources vraies. Sorti d'un état de vision pareille on ne peut plus comme avant confondre le mensonge et la vérité. On a vu d'où l'on vient et qui l'on est, et on ne doute plus de ce que l'on est.

La vérité est imprimée dans le corps. Tous les fantasmes de l'inconscient qui appartiennent au versant du mal, nœuds de peurs et d'obsessions, noyaux de folie, sont filtrés et dissous par l'organe purificateur, le foie, avant de pouvoir remonter à la conscience. La conscience équivaut au corps purgé et racheté en lutte avec l'oppression des fantasmes — les envoûtements — et aux prises avec la faim. Le peyotl apparaît alors comme le remède régénérateur, la possibilité de récupérer une image intacte de soi, lucide et agressive, l'image reflétée dans le geste libérateur du double: l'Indien tarahumara.

Ce qui frappe et bouleverse à la fin, c'est la stratification polycentrique et diffuse d'une écriture de la genèse. Éclatement et expansion du vécu, récupération de voix brisées, communication dans la fièvre de renaître. Ce sont les arrachements, les fractures, les franges d'impuissance qui se défont et s'agglutinent en un périple tortueux qui met l'existence en jeu. Le balayage nocturne du regard, le désarroi d'un corps qui se cherche. Et puis le réveil à Rodez. Le cerveau épuisé, les gencives édentées, le corps sectionné

et limé par l'asile.

Dans la lettre au Docteur Ferdière, qui constitue le noyau générateur de la partie finale du texte, Artaud se révolte contre l'oppression asilaire. Il réclame, dans une faim insatiable d'énergie, la régénération lucide et tendue de son être²¹:

On ne peut pas reprocher à un homme enfermé depuis six ans dans un asile d'aliénés et qui depuis trois ans ne mange plus à sa faim un fléchissement *occulte* de la Volonté. Il m'arrive de rester des mois sans manger un morceau de sucre ou de chocolat. Quant au beurre, je ne sais plus depuis combien de temps je n'y ai plus goûté.

Le ton est acéré et émouvant à la fois. Derrière les affaissements d'une voix blessée par l'injustice subie, on perçoit la ferme volonté de s'en sortir dans la revendication réitérée d'un traitement plus humain. Ces dernières pages acquièrent la dimension réelle d'un affrontement avec les besoins les plus élémentaires. *Et le pain surtout est insuffisant*. La demande d'une tablette de chocolat, d'un peu de sucre et de beurre naît dans un espace ravagé qui aspire à un autre paysage, une terre féconde et nourricière — la terre tarahumara — génératrice d'autres vies.

On assiste au passage vertigineux d'un pôle à l'autre de l'existence, à un court-circuit électrique de temps et d'espaces différents. Le présent de l'internement et du silence — les tortures de l'esprit, les traumatismes de l'électro-choc, les privations — émerge d'un tissu d'angoisses d'où il cherche à s'arracher. Le refus de sombrer dans les ténèbres, dans l'oppression des forces aliénantes se greffe de nouveau sur l'image du peyotl, comme sur une racine de lumière qui conduirait à la véritable connaissance²².

C'est comme le squelette du devant qui revient, m'ont dit les Tarahumaras, du RITE SOMBRE, LA NUIT QUI MARCHE SUR LA NUIT.

Dans le cercle cruel et nocturne où se déroule le rite de dépossession et de renaissance, c'est encore le corps, dans sa structure germinale — le squelette — qui repart pour affronter un nouveau voyage dans l'inconnu.

Carlo Pasi

École Normale Supérieure de Pise

19. *Ibidem*.

20. *Ibid.*, p. 28.

21. *Ibid.*, p. 29.

22. *Ibid.*, p. 30.

ANDRÉ COYNÉ
Le Surréalisme et le Mexique
Deux rencontres: Antonin Artaud,
Benjamin Péret

Quand Breton arriva à Mexico, en avril 1938, d'aucuns se souvinrent qu'il y avait moins de deux ans qu'Artaud en était reparti. Si Breton faisait remonter l'attrait que le Mexique, entre tous les pays, exerçait sur lui à des «souvenirs d'enfance», Artaud, de son côté, avait manifesté très tôt un attrait du même ordre et, il se peut, de même origine.

Au moment où il était exclu du groupe surréaliste, fin 1926, Artaud lançait avec Vitrac le théâtre Alfred Jarry, qui sera relayé, en quelque sorte, à partir de 1932, par le Théâtre de la Cruauté, du seul Artaud. Mais si le Théâtre Jarry avait aussitôt connu des réalisations, le Théâtre de la Cruauté, lui, tarde à démarrer. Jusqu'à ce *Second Manifeste*, de 1933, qui annonce un premier «spectacle», en chantier semble-t-il: *La Conquête du Mexique*.

J'y relève ceci: «Au point de vue historique, *La Conquête du Mexique* pose la question de la colonisation [...]. Elle permet de dégonfler l'idée que l'Europe a de sa propre supériorité [...]. Elle fait justice des fausses conceptions que l'Occident a pu avoir du paganisme et de certaines religions naturelles et elle souligne d'une manière pathétique, brûlante, la splendeur et la poésie toujours actuelle» — c'est ce que j'en retiens surtout — *du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont bâties*.

Le 6 janvier 1943, au cours d'une soirée chez Lise Deharme, Artaud lit le scénario de *La Conquête du Mexique*, qu'il a entre-temps mis au point. Pourtant, le seul spectacle que le Théâtre de la Cruauté, un an plus tard, présentera sera *Les Cenci*. Découragé par l'insuccès de cette pièce, Artaud décide de prendre ses distances. Non seulement avec le théâtre, mais aussi avec «l'époque», telle qu'elle se traduit, en particulier en Europe: une époque

«malade» et «à ce point de délire» où, à côté de «la manie de grandeur», c'est «un état de confusion» qui «domine».

En 1931, à l'occasion de l'Exposition coloniale, Artaud avait découvert le théâtre balinaï. Le 10 décembre suivant, il prononçait une conférence au titre déjà provocant: *La Mise en scène et la métaphysique*. «C'est que la vraie poésie, qu'on le veuille ou non, est métaphysique et c'est même, dirai-je, sa portée métaphysique, son degré d'efficacité métaphysique qui en fait tout le véritable prix». «Je sens que beaucoup seront tentés de me dire que s'il y a au monde une idée inhumaine, une idée inefficace et morte et qui ne dit que peu de chose, même à l'esprit, c'est bien celle de la métaphysique». «Cela tient — expliquait-il, en invoquant expressément René Guénon — cela tient, comme dit René Guénon, à notre façon purement occidentale, à notre façon antipoétique et tronquée de considérer les principes (en dehors de l'état spirituel énergique et massif qui leur correspond). Malgré son «comme dit R. G.», et quoi qu'en pensent les éditeurs de ses *Œuvres complètes*¹, Artaud ne cite pas fidèlement Guénon; il le traduit en une prose qui est sienne, mais qui montre d'autant mieux à quel point il est pénétré des définitions guénoniennes touchant la métaphysique comme «connaissance de l'universel, ou, si l'on veut, des principes d'ordre universel, auxquels seul convient d'ailleurs proprement ce nom de principes»; et, aussi bien, de «la nature exacte de l'opposition qui existe entre l'Orient et l'Occident» depuis l'avènement du «monde moderne»².

En témoigne la suite de ses propos sur «le théâtre oriental à tendances métaphysiques opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques», jusqu'à sa conclusion: «Que l'on dise [...] qu'une

1. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, NRF, Gallimard, 1964, p. 54 et note 106, p. 353.

2. René Guénon, *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, 1ère édition: 1921, *passim*. Artaud, d'autre part, a pu assister à la Conférence, la seule qu'il ait jamais faite, que Guénon a prononcée à la Sorbonne en décembre 1925, avec pour sujet «La Métaphysique orientale, en réalité «La Métaphysique sans épithète», car «étant par essence en dehors et au delà de toutes les formes et de toutes les contingences», la métaphysique «n'est ni orientale, ni occidentale, elle est universelle». Notons que Guénon a remarqué *La Mise en scène et la métaphysique* d'Artaud lors de sa publication dans la *NRF* du 1er février 1932; il a tout de suite repéré la phrase qui lui est «attribuée» entre guillemets et dont «pour autant qu'il la comprenne», il approuve «l'idée», mais en relevant que les termes «en lesquels elle est exprimée sont totalement étrangers à son vocabulaire».

des raisons [...] de la force d'action directe et imagée de certaines réalisations du théâtre oriental comme celles du théâtre balinaï, est que ce théâtre s'appuie sur des traditions millénaires [...] cela ne condamne pas le théâtre oriental, mais cela nous condamne, et avec nous cet état de choses dans lequel nous vivons et qui est à détruire, à détruire avec application et méchanceté, sur tous les plans et à tous les degrés où il gêne le libre exercice de la pensée».

Les dernières lignes ne sont plus du tout de tonalité guénonienne. Artaud reste celui qui, après son exclusion du groupe surréaliste, fin 1926, six mois après, mi-1927, répondait à l'*Au grand jour* de Breton et Cie par *À la grande nuit ou le bluff surréaliste*, où il se réclamait du «point de vue du pessimisme intégral», d'une «certaine forme de pessimisme qui portait avec elle sa lucidité» — convaincu qu'il était, en ce qui le concernait, d'avoir pour ainsi dire «en sa faveur, des circonstances psychologiques et physiologiques désespérément anormales», dont les surréalistes, quant à eux, ne pouvaient «se prévaloir».

Les circonstances «désespérément anormales» qu'il évoquait dans ce texte finiront par emporter Artaud, le faisant passer — selon le mot de Breton — «de l'autre côté du miroir». Ce sera pendant son voyage en Irlande de 1937. Entre-temps aura eu lieu son voyage au Mexique, qu'il projetait depuis qu'il avait entendu parler «d'une sorte de mouvement de fond» dans ce pays, «en faveur d'un retour à la civilisation d'avant Cortès»³, et qu'il se résolut à réaliser au lendemain de l'échec des *Cenci*. Remarquons que la première personne qu'il sollicita pour «l'aiguiller» dans ses démarches fut Louis Massignon. Quoi qu'il en soit, à la fin de l'année (1935), il avait réussi à obtenir un «titre de mission» du Ministère de l'Éducation Nationale, puis à trouver l'argent du voyage grâce à des amis, tout en recevant la promesse de conférences qui lui permettraient de vivre *in loco*.

Pour comprendre «l'idée baroque» chez un Européen qui était la sienne, en s'embarquant à Anvers, début 1936, «d'aller chercher au Mexique les bases vivantes d'une culture dont la notion semblait s'effriter» en Europe, il faut se rappeler la somme de lectures, que, avec sa «sensibilité d'écorché vif», il avait menée dès l'époque où il «orientait» le Surréalisme sur la «voie» que Breton ne tarda pas à «tenir plutôt pour une impasse que pour une voie», ce

3. A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. VIII, p. 334.

qui l'amena à prendre lui-même la direction de *La Révolution surréaliste*, après un numéro 3 à l'initiative d'Artaud qui décrétait la «fin de l'ère chrétienne», mais pour en appeler aux «lumières» du Dalaï-Lama et à chercher le «salut» du côté des Écoles du Bouddha. Dans ses *Entretiens* de 1952, Breton s'est souvenu qu'en 1924, alors qu'ils discutaient du premier numéro de leur revue, lui et Artaud avaient été d'accord avec Leiris et Naville pour solliciter la collaboration de Guénon, preuve qu'ils étaient, «dès ce moment, attirés par la pensée dite "traditionnelle" et prêts à l'honorer en lui».

Cependant, Artaud serait le seul, tant que, d'une façon ou d'une autre, il resta de ce «côté du miroir», à vouloir tirer les conséquences de son «attrait», sans se contenter, comme Breton, de quelques appels en bas de page, ou d'un article, longtemps après, où l'expression d'une toujours «très grande déférence» envers Guénon s'accompagnera de «restrictions» qui porteront, en définitive sur l'essentiel — soit qu'il continue à le citer, eu égard à l'estime qu'il éprouve pour «la rigueur du déroulement de sa pensée, sans toutefois être disposé à reprendre à son compte l'acte de foi sur lequel se fonde, au départ, sa démarche»; soit que, «s'écartant du réactionnaire qu'il fut sur le plan social» autant que de «l'aveugle contempteur de Freud qu'il se montra», «il n'en honore pas moins le grand aventurier solitaire qui repoussa la foi pour la connaissance, opposa la délivrance au SALUT et dégagera la métaphysique des ruines de la religion qui la recouvraient»⁴.

En vérité, Breton se payait de mots: si, par exemple, dès son premier livre, Guénon a distingué le domaine de la «métaphysique» de celui de la «religion», ce n'était certes pas pour «dégager» l'une des «ruines» de l'autre et tout lecteur que Guénon a un tant soit peu marqué sait que parler d'«acte de foi» en son cas est pour le moins incongru. À croire que l'importance que Breton attribuait à Guénon venait, d'abord, qu'il le fournissait, bien malgré lui, d'arguments contre la «religion» et, en second lieu, qu'il lui donnait l'occasion, tout autant malgré lui, d'user de termes comme «métaphysique» ou «connaissance» sans adhérer à ce que, dans l'ordre «intellectuel» — «ultra-rationnel» — ils peuvent signifier.

4. *Le Surréalisme et la tradition* (1956) et *René Guénon jugé par le surréalisme* (1953). Guénon était mort en 1951.

Artaud, quant à lui, avait pris d'emblée Guénon au sérieux. Dans les années qui vont jusqu'à son départ d'Europe, il médite, outre Guénon et les rares «occidentaux» qui lui ont, en quelque sorte, frayé la route: Fabre d'Olivet, Saint-Yves d'Alveydre, les «livres sacrés» et les gloses «orthodoxes», au sens «ésotérique», des plus diverses «traditions», chacune avec son expression propre découlant des conditions de temps et de lieu dans lesquelles elle s'est développée, mais toutes émanées, plus ou moins directement, de la même «Tradition primordiale», qui assure ce qu'on a appelé leur «unité transcendente». Quand approche son voyage au Mexique, il étudie avec non moins d'ardeur le *Popol Vuh* et tout ce qui a trait aux «Pyramides de Chichen Itza» ou aux «Hiéroglyphes Mayas». Une des conférences qu'il envisage de faire à Mexico pourrait ainsi traiter de «l'esprit poétique et magique du *Popol Vuh* "comparé" au Zend-Avesta, à la Bible, au Zohar, au Sépher Ietzira, aux Vêda, au Rajah Yoga»⁵.

Le voyage d'Artaud au Mexique, dès lors, se situe à deux niveaux. L'un existentiel, puisque celui qui, dès 1923, «se donnait» à Jacques Rivière «comme une véritable anomalie psychique» croit encore qu'il s'en sortira — que, supérieur aux angoisses s'il se paie «le luxe de cracher sur cette charogne qui l'habite et qu'il habite», son *corps* (*Œ.C.* VIII, p. 23), il réussira à se défaire de la dépendance de l'*opium* et autres fatalités que ladite charogne lui a jusque-là imposées: «Je suis venu au Mexique — écrira-t-il de Mexico — pour rétablir l'équilibre et briser la malchance. Car c'est de cela qu'il s'agit. Malchance extérieure et intérieure, et l'*extérieur* (je souligne) *vient aussi de moi*» (*ibid.* p. 364).

Par ailleurs, il veut fuir l'Europe, la «Barbarie Européenne», avec son «dernier exemple», le Marxisme: «Nous sommes dans une époque de panique. Comme pour un homme qui va mourir et sent qu'il doit faire ses comptes, les peuples aussi doivent faire leurs comptes» — et de donner de la «maladie de la civilisation» une explication qui ne doit rien à Freud et est toute guénonienne: «Là où la vie du monde est basée sur la recherche de l'Unité des choses, / l'histoire des peuples est l'histoire de la trahison de l'unité» (*ibid.*, p. 144-145). Second niveau où se situe le voyage mexicain d'Artaud.

5. *Œ.C.*, t. VIII, surtout p. 127-165, 342-347, 349-352 et p. 402.

«La culture rationaliste de l'Europe a fait faillite et je suis venu sur la terre du Mexique chercher les bases d'une culture magique qui peut encore jaillir des forces du sol indien» — telle est la conclusion de la première conférence qu'il prononce en arrivant à Mexico et qui a pour titre *Surréalisme et révolution* (*ibid.*, p. 171 et suivantes). Il s'y souvient des deux années où il a «accompagné» le «mouvement surréaliste» dans sa «violence»: «Beaucoup plus qu'un mouvement littéraire, (celui-ci) a été une révolte morale, le cri organique de l'homme, les ruades de l'être en nous contre toute coercition [...]. Le plus pur, le plus désespéré d'entre nous, disait-on communément de tel ou tel surréaliste. Car pour nous n'était vraiment pur que ce qui était désespéré». «Pour rejoindre le secret des choses — ajoutait-il — le Surréalisme avait ouvert un chemin». De là à dire ce que le Surréalisme était, ce n'était guère plus possible que «pour le Dieu Inconnu des Mystères des Cabires», «pour l'Aïn-Souph, le trou animé des abîmes dans la Kabbale», «le Rien, le Vide, le Non-Être dévoreur de néant des anciens Brahmes et des Védas» (*ibid.*, p. 175). Une chose est sûre, en tout cas, c'est que «l'esprit» que son discours «ressuscitait» était «passé», qu'il «appartenait à 1926» et qu'il n'avait plus du tout cours en 1936.

Artaud se présentait alors comme le porte-parole d'une «jeunesse nouvelle», apparue depuis peu, en France du moins, avec une «nouvelle idée de la culture», liée à une «haute idée de l'homme», qui condamnait Marx en tant qu'Européen, et parce «qu'elle aimait l'Homme, mais l'Homme entier», à même de «la sauver de l'Homme». C'est de cette jeunesse qu'il avait reçu mandat auprès des «gouvernants» du Mexique, dont elle escomptait qu'ils lui délivrent «un nouveau concept de la révolution» et, tout ensemble, «un nouveau concept de l'Homme».

Sur quoi Artaud s'appuyait-il quand il tenait pareils propos? Moins sur des faits que sur ses propres aspirations de l'heure. Des années durant, il s'était nourri de textes *traditionnels*, dont il avait capté l'essence, mais sans cesser de miser sur le temps.

D'où ce qu'à la fois d'exemplaire et de décevant cet épisode mexicain, longuement rêvé, puis soigneusement préparé, gros d'espoirs comme d'ambition, et qui, entre Mexico et le Pays Tarahumara, durera en tout et pour tout de février à octobre 1936.

La «jeunesse» mexicaine avec laquelle Artaud entre en contact à Mexico se réfère volontiers au passé «indien», mais, en attendant,

elle se guide sur le Marxisme. Quant au «gouvernement métis» du pays, il poursuit une modernisation à l'occidentale, et s'il crée des «écoles d'Indiens», c'est dans le but de faire entrer le «monde indien» dans le processus, sans souci de sa «culture», qu'il ne tient pas pour telle, puisqu'il partage la «notion occidentale de la culture».

Ce n'est que début juillet qu'une «pétition» d'intellectuels et d'artistes est adressée au Président de la République pour que soient donnés à Artaud «les moyens d'exécuter une Mission auprès des vieilles races d'Indiens» (*ibid.*, p. 366). À Paulhan il écrivait encore, fin avril, à l'intention de Gallimard, qu'il invitait à venir voir ce qu'il en était au Mexique: «Il faut qu'(il) sache que la *Révolution* couve *partout* et que c'est une révolution pour la culture traditionnelle, et que la folie, l'utopie, l'irréalisme vont devenir la réalité» (*Œ.C.* V, p. 278). À partir de juillet, dans les articles qu'il publie dans la presse locale, il évite tout «jugement» comme toute «opinion» sur «la politique actuelle du Mexique». Il est venu pour «apprendre quelque chose» et il veut «rapporter des enseignements à l'Europe»; en conséquence, ses «recherches» se limiteront «à la partie de l'âme mexicaine demeurée pure de toute influence de l'esprit européen» (*Œ.C.*, XVII, p. 265). «Si faible que soit son apport», Artaud demande qu'on lui accorde de «contribuer à cette recherche des sources vives», dont il ne doute pas qu'un jour elle «se transformera en résurrection» (*ibid.*, p. 285). «Personne n'a pensé jusqu'ici à rendre manifestes les forces cachées de l'âme mexicaine, à les énumérer, à les rassembler méthodiquement. Je connais les noms de ces forces psychologiques et je désire écrire un livre à leur sujet, mais des éléments me font défaut qui ne peuvent s'obtenir que sur le sol lui-même: les rites, les croyances, les fêtes, les coutumes des tribus autochtones authentiques. J'écrirai un livre à partir de ces recherches et ce livre servira à la propagande du Mexique». Que le «gouvernement mexicain lui laisse entreprendre ce travail», en ce qui le concerne, il n'a d'autre «ambition que de contribuer à la gloire de la terre dont il est l'hôte aujourd'hui» (p. 286).

Ce fut finalement le Département des Beaux-Arts du Secrétariat de l'Éducation qui pourvut à son voyage chez les Tarahumaras, qu'il réalisa entre la mi-août et le début octobre; juste cinq ou six semaines, qui s'avéreront capitales pour la suite de sa vie et de son œuvre, dès lors que *Les Tarahumaras*, qu'il ne mit au point

qu'à la veille de sa mort et dont la parution fut retardée jusqu'en 1955, regroupe des textes allant d'octobre 1936 à février 1948 — mais laps de temps bien trop court, à l'évidence, pour lui permettre de ne serait-ce qu'ébaucher l'exécution du programme fixé dans ses articles.

Artaud a dû se rendre en train jusqu'à Chihuahua, capitale de l'État du même nom, puis de Chihuahua à Bocayna, pour gagner Sisoguichic, où il prend un guide métis qui lui servira d'interprète. Il entre alors dans le pays des Tarahumaras. «Des jours et des jours à cheval», durant lesquels il traverse «la Montagne des Signes», où il a des «visions» qui lui remémorent la «mathématique grandiose de la Kabbale», tandis que les «signes» semés dans les rochers promènent sa pensée du Déluge à la Légende du Graal et à la Secte des Rose-Croix. Dans chaque village qu'il traverse, il observe et, autant qu'il peut, interroge à propos du Peyotl, de ses «rites», de ses «prêtres». Jusqu'à ce qu'il gagne l'amitié d'un «jeune ménage», avec lequel il parle «une nuit entière», et dont le mari lui donne «des éclaircissements extrêmement précis», ne craint pas de «se mettre en prières devant lui» et lui promet de lui «faire voir ce qu'ils pouvaient encore faire», en échange de son aide auprès des autorités, qui cherchaient à interdire «la prochaine fête du Peyotl», après avoir fait détruire tout un champ par l'armée.

Le 16 septembre, «jour de la fête de l'Indépendance du Mexique»⁶, il est admis à un premier acte cultuel: entre danses et danses, le sacrifice d'un bœuf, qu'il associe au «Rite des rois de l'Atlantide tel que Platon le décrit dans les pages du *Critias*». Est-ce à cette occasion qu'il convainc le «directeur métis» de l'«école indigène» où il logeait, personnage plutôt «répugnant», de ne pas s'opposer, malgré ses consignes, à l'exécution des autres «rites» traditionnels de Ciguri, «le Dieu de la prescience du juste, de l'équilibre et du contrôle de soi»? Le lendemain soir, il est invité dans un village où le «Rite du Peyotl» lui est montré. Voulant en savoir plus, le rituel achevé, il va trouver le Prêtre, qui lui fait part surtout de ses inquiétudes: «Bientôt toute notre race sera malade. Le temps est devenu trop vieux pour l'Être. Il ne peut plus nous supporter. Que faire, qu'allons nous devenir?» Cependant, il l'invite à «goûter à Ciguri lui-même» et le gratifie «d'une quantité

6. La seule date formelle signalée par Artaud dans ses souvenirs du pays Tarahumara.

du volume d'une amande verte, *suffisante*, dit-il, pour *revoir Dieu deux ou trois fois, car Dieu ne peut jamais se connaître*. «Je restai donc encore un jour ou deux chez les Tarahumaras afin de bien connaître le Peyotl et il faudrait un gros volume pour rapporter tout ce que j'ai vu et ressenti sous son influence et tout ce que les prêtres, ses servants et leurs familles me dirent encore à ce sujet».

J'ai suivi le récit du premier des textes rassemblés dans *Les Tarahumaras*, un texte de 1943 remanié en 1947, auquel j'ai combiné des éléments de *La Montagne des Signes* et du *Rite des Rois de l'Atlantide*, tous deux écrits au Mexique même, en octobre 1936. Resterait à établir le rapport, ne serait-ce que chronologique, entre ledit récit, à partir de la page 16 des *CE.C.*, IX et les trois pages qui le précèdent dans *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*. Par ailleurs, *La Danse du Peyotl*, qui daterait de février-mars 1937, peu après le retour d'Artaud à Paris, donne une autre suite de faits, qui suppose une autre chronologie, en même temps que s'y manifeste un autre esprit: «vingt-huit jours» de «supplice» pour arriver au but, dont douze à «attendre, en un coin de terre isolée», «la bonne volonté» des «sorciers»; l'interposition d'un «mort» de sorte qu'il lui faut encore «supporter, pendant toute une longue semaine, une invraisemblable comédie», et cette «intuition illusoire et fabriquée» qui lui faisait espérer «une libération quelconque pour son corps et aussi, et surtout, une force, une illumination dans toute l'ampleur de son paysage interne» — pour, le soir de la danse enfin arrivé, après le sacrifice de «deux chevreux», au lieu de la «guérison» si désespérément voulue, devoir accepter que le Peyotl «n'est pas fait pour les Blancs». C'est à quelques pages de là qu'Artaud également reconnaissait qu'il y avait un «côté» de la «tradition mystérieuse» du Peyotl qu'il «n'avait pas réussi à pénétrer». Certes: puisque les «appelés» parmi les Tarahumaras sont tenus de faire des «retraites» périodiques dans la forêt et que ce n'est qu'ensuite qu'ils «semblent vraiment avoir gagné quelque chose». Le mois et quelque qu'il passa dans la Sierra Tarahumara, les rares rituels auxquels il lui fut donné d'assister, ses trois prises de Peyotl, chacune «du volume d'un petit pois», pourront hanter la mémoire d'Artaud jusqu'à la fin⁷; il n'a retiré de son voyage ni la *libération physique*, ni l'*illumination intellectuelle*.

7. Quiconque a une fois expérimenté que «le Peyotl est Dieu» (c'est la formule qui surgit d'elle-même) le comprendra.

qu'il en attendait, sans davantage «rallumer les feux» d'une «culture magique» dont les «forces naturelles» en dormance, une fois réveillées, auraient dû apporter à la «civilisation» globalement en «faillite» du «monde actuel» une «forme originale de culture». L'explique ce qu'avait de *moderne*, malgré tout, sa quête, telle qu'elle s'exprimait en un vocabulaire à teneur *culturelle*, justement, qui privilégiait la *magie* et continuait à se réclamer de la *révolution*, quelque sens qu'il lui donnât. Je n'insiste pas. Je préfère souligner que, quoi qu'il en soit, Artaud était assez imbu de penser traditionnel pour éventuellement rectifier, fût-ce contre lui-même, ce par quoi son temps, malgré qu'il en eût, le tenait: «Notre Occident plein de propos matériels se détourne de la Métaphysique. La phobie de la Métaphysique semble même être une des caractéristiques dominantes de notre esprit» (*Œ.C.*, VIII, p. 77).

S'expliquant, en 1952, sur les raisons qui en 1925 l'avaient conduit à remplacer Artaud à la direction de *La Révolution Surréaliste*, Breton reconnaîtra que le lieu où Artaud l'introduisait lui faisait «l'effet d'un lieu abstrait»: «un lieu de lacunes et d'ellipses où personnellement il ne retrouvait plus ses communications avec les innombrables choses qui, malgré tout, lui plaisaient et le retenaient sur la terre». Un des griefs que Breton fera à Guénon en 1953, ce sera de «solliciter toujours l'esprit, jamais le cœur» — le cœur tel que l'entendaient les surréalistes, siège de l'émotif et, surtout, de l'affectif. «Partis de la volonté d'affranchissement total de la poésie et, par delà, de la vie», les surréalistes ne pouvaient «admettre l'aliénation de sa liberté devant quelque orthodoxie que ce soit, y compris l'orthodoxie *traditionnelle*». Leur mouvement avait «pris naissance dans un mouvement de grande envergure portant sur le langage». Breton, pour sa part, estime que «l'esprit» qui présidait à «l'opération» tendant à restituer «le langage à sa vraie vie» coïncidait à peu près avec celui qui «a animé de tout temps la philosophie occulte». Au début du *Second Manifeste*, il donne comme «mobile» à «l'activité surréaliste» l'espoir de déterminer ce «point de l'esprit» d'où «la vie et la mort, le réel et l'imaginaire», etc. «cessent d'être perçus contradictoirement». Dans *L'Amour fou*, il évoque «un certain point sublime dans la montagne», tout en spécifiant qu'il ne fut jamais question pour lui de «s'établir à demeure en ce point»: «Il eût d'ailleurs, à partir de là,

cessé d'être sublime et j'eusse, moi, cessé d'être un homme»⁸. Si le Surréalisme avait, d'emblée, «braqué le projecteur» sur la «région», «dont toutes les traditions nous entretiennent», «où s'érige le *désir* [cf. note 8] sans contrainte et qui est celui où les *mythes* [cf. note 8] prennent leur essor», c'est que lui semblaient évidents les liens qui «font participer de la démarche occulte, les *conceptions modernes de la poésie, de la révolution et de l'amour*» [cf. note 8], sans qu'il s'agît de «savoir si véritablement une tradition stricte, écrite ou orale a pu s'étendre plus ou moins secrètement de l'antiquité à nos jours», «mais bien de démêler si les œuvres qui continuent à nous influencer entretiennent, avec cette tradition, même impure, des rapports appréciables ou non». Ce qui, une fois de plus, était se payer de mots: que signifient des «rapports» entre la «haute poésie» et une «tradition» tout ensemble affirmée et, c'est le moins qu'on puisse dire, suspectée?

Donc refus de toute forme de *transcendance*; volonté de rester *un homme*, dans l'acception courante, mû par un *désir* purement *phénoménal*; ne retenant des mots que, depuis le Romantisme, la «haute poésie a reçus de la «haute science» que leur charge *émotive, affective*, dans la mesure où l'amour entre eux, laissés «en liberté», contribuait à «émerveiller» la vie: le Surréalisme tombait sous le coup de ce que Guénon appelait «la superstition de la vie» et de ce qu'il considérait comme la marque peut-être la plus grave de l'hérésie *moderne*, la «confusion du psychique et du spirituel» — soit que le *psychique* soit pris pour le *spirituel* comme dans tant de variétés de «néo-spiritualisme»; soit que le *spirituel* soit ramené au *psychique* comme, par exemple, dans la psychanalyse, avec laquelle le surréalisme avait partie liée, en tant qu'organe, conscient ou pas, de la «contre-tradition». Dans un de ses derniers «comptes rendus», Guénon dénoncera la totale «confusion» de l'*Anthologie littéraire de l'occultisme* de R. Amadou et R. Kanters qui, commençant par Hésiode, Pythagore et Platon, «en arrivait à se terminer par André Breton» (1950).

N'importe quelle tradition, en réalité, considère trois plans: le plan *humain*, bien sûr, et le plan *naturel*, l'un et l'autre du domaine de la *manifestation*, mais dont les «correspondances» et «analogies» qu'ils trahissent sont subordonnées à un plan d'*en haut*, le plan *divin*, ou de quelque nom qu'on le désigne, en liaison

8. Souligné par moi.

avec sa nature *inconditionnée* et *principielle*. Le «hasard objectif», lui, procède de «la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne», qui mettent en cause exclusivement l'*homme* et la *nature*⁹.

Le conflit qui sévit en Europe à partir de 1939 amène à Mexico un certain nombre de réfugiés venus du Surréalisme: après Wolfgang Paalen, qu'accompagnait sa femme, Alice Rahon, ainsi qu'Eva Sulzer, et en attendant Pierre Mabille, Leonora Carrington, sans parlet d'Esteban Francés et de Jacqueline et Gordon Onslow Ford, Benjamin Péret avec Remedios Varo, qu'il avait connue en Espagne où il était allé combattre aux côtés de Durruti¹⁰.

Le seul de ses proches de la (presque) première heure à être resté uni à Breton sa vie durant, Péret était toutefois d'humeur plus voyageuse que l'auteur des *Manifestes*. En 1930-1931, il avait fait un séjour au Brésil, dont il avait appris la langue pour se mêler aux gens de tous les jours, et en particulier aux adeptes des «Religions africaines», qu'il avait autant interrogés qu'observés, avec une sympathie qui ne s'arrêtait qu'au seuil de la «croyance». L'admirable poète du *Grand jeu*, de *Derrière les fagots*, de *Je sublime*, le non moins admirable conteur du *Gigot*, *sa vie et son œuvre*, avait les qualités de l'ethnographe, mais qui regardait l'ethnographie «d'un point de vue poétique»: «Au contraire de ce qui se passe avec les religions plus évoluées, [les religions africaines du

9. Personnellement, en mes années américaines (Pérou, Mexique, etc.), j'ai assez éprouvé son «attente», et ce qu'une telle «rencontre» dévoile, lorsqu'elle se produit, pour en mesurer les prestiges. J'ajoute que, si je me suis mis à lire Guénon à mon premier retour en Europe, à partir de 1969, c'est que, au long de ces mêmes années, avaient attiré mon attention les références que faisait à lui Breton ici et là. Je me garderai, par ailleurs, de soulever le problème — tabou chez les gardiens du temple, tous clans réunis, du Surréalisme — du «silence» de Breton en ses derniers temps, tel qu'il ressort des *Souvenirs désordonnés* de José Corti, publiés en 1983, quinze ans après les *Mémoires d'un Surréaliste* de Maxime Alexandre, le premier à y avoir fait allusion.

10. Entre-temps s'était tenue dans la capitale aztèque, au début de 1940, l'Exposition Internationale du Surréalisme, dont l'idée avait surgi, en 1938, des conversations entre Breton et César Moro, qui venait d'arriver au Mexique avec l'intention d'y rester. Si Paalen figure comme l'un des organisateurs de cette Exposition, c'est que lui-même s'installa à Mexico dès 1939 et put ainsi se joindre à Moro pour mettre sur pied une manifestation dont Breton s'occupait depuis Paris.

Brésil] débordent de poésie primitive et sauvage qui est presque, pour moi, une révélation»¹¹.

En 1938, à la veille de la fin de la République Espagnole, Péret et Remedios, sans illusions sur ce qui se préparait en Europe, avaient songé à partir pour le Mexique¹². La guerre les surprit, et ce n'est que trois ans plus tard qu'ils arrivèrent à Mexico, en réfugiés alors. Remedios choisira de s'y installer et y mourra, en 1963. Péret, lui, y restera cinq ans, jusqu'en 1947. À un journaliste qui, à son retour à Paris, lui demandera: «Qu'avez-vous fait tout ce temps?», il répondra: «Je me suis ennuyé». Je me souviens que, étudiant à l'époque et n'ayant encore guère fréquenté le Surréalisme, une telle réponse me laissa pantois. Quelle n'a pas été, récemment, ma surprise de lire dans Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe*, une lettre de Péret à l'auteur, dont il venait de découvrir dans VVV un texte qui l'avait «enchanté», lettre datée de «Mexico, 1er mai 1942», où il confie: «Ici malheureusement je suis à peu près aussi isolé que sur un îlot au centre de l'Atlantique. *Il n'y a personne*»¹³. J'espère qu'un jour, une fois finie cette mauvaise plaisanterie [la guerre qui ravageait la moitié de la planète], nous pourrions tous nous retrouver dans une ville habitable. *Pour l'instant on s'ennuie ferme*»¹⁴.

«Il n'y a personne»: il y avait sa «compagne» en qui il voyait encore la «fée» qui lui était apparue, en mai 1940, dans sa cellule de la prison de Rennes¹⁵; il y avait ces amis de Paris que l'exil regroupait à Mexico, et tous ces anonymes des rues, des marchés, frères apparemment de ceux avec lesquels il avait frayé au Brésil (il parlait espagnol comme il parlait portugais).

11. *Œ.C.*, t. VI, p. 73. À partir de là, Péret fait «la description minutieuse» des cérémonies auxquelles il a pu assister et rend compte des explications qu'il se fait donner par les «pères et mères de saints», il reçoit même les «compliments» d'une «femme faite» — mais sans jamais entrer dans la «danse», et encore moins servir de «cheval» à un «saint», venu user de son corps et de ses sens pour conseiller, voire guérir des «fidèles». Par expérience, je puis dire que, s'il en avait été autrement, cela eût peut-être changé bien des choses.

12. Introduction à l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, éd. Albin Michel, 1960, p. 9-38.

13. Souligné par moi.

14. Même remarque.

15. Introduction à l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, éd. Albin Michel, 1960, p. 19-21.

Il semblerait que Péret a mené au Mexique une double existence. La première faite d'*ennui*: un jour ce sera avec Remedios puisqu'ils en viendront à se séparer; en attendant, c'était avec le *set* — pour parler comme Monnerot — que formaient ses compagnons d'exil, autrement qu'à Paris, et avec des Mexicains comme Agustín Lazo et Xavier Villaurrutia, desquels il n'exigeait pas un brevet de surréalisme. Il se trouvait qu'à ce moment, dans le n° 1 de *Dyn*, Paalen signait un «Farewell au Surréalisme» et publiait une «suggestion» «pour une morale objective», à laquelle adhéraient, entre autres, Moro, Alice Rahon et Eva Sulzer, avec pour ambition de parler «pour ceux qui parfois ont respiré le parfum de la liberté et ne peuvent pas l'oublier». Quant à la seconde existence de Péret, ce dut être quelque chose de moins extérieur qu'au Brésil, avec du travail de bibliothèque, puisque, dès novembre 1942, il envoyait à Breton un texte qui enthousiasma les exilés de New York, qui décidèrent de le publier en plaquette sous le titre *La Parole est à Péret*¹⁶. Il s'agissait, en fait de l'introduction à une *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, que Péret avait entrepris de sélectionner et de traduire, et à laquelle il ajoutera quelques pages, à São Paulo, en 1955, en vue d'une publication, qui ne s'effectuera qu'en 1960, aux éditions Albin Michel.

Tel quel, cet écrit de Péret constitue une des plus importantes contributions théoriques du Surréalisme, à côté de celles de Breton, la plus importante, en tout cas, en ce qui concerne la relation entre la *poésie* et les *mythes, légendes et contes populaires*, en ce qu'ils ont de commun qui relève de l'*imagination*¹⁷. Je ne sais pas que Péret ait jamais eu comme Breton un faible pour la «pensée dite traditionnelle». Le vocable qui revient dans son texte, à côté de *poésie* et d'*imagination*, est *merveilleux*: «On attend sans doute que je définisse le merveilleux poétique. Je m'en garderai bien [...] J'essaierai seulement de le suggérer» — «Le merveilleux est partout, dissimulé aux regards du vulgaire, mais prêt à éclater comme une bombe à retardement» — Le merveilleux est [...] partout, de tous les temps, de tous les instants. C'est, ce devrait être, la vie elle-même, à condition cependant de ne pas rendre cette vie

16. Une traduction espagnole, due à Moro, de ce texte parut dans le n° 14 de la revue mexicaine *El Hijo Pródigo*, avec pour titre «Los Mitos».

17. Breton saluait l'imagination dès le Premier Manifeste, et il n'a plus cessé d'en définir le champ (cf. *Il y aura une fois*, en préface au *Revoluer à cheveux blancs*, 1932).

délibérément sordide comme s'y ingénie cette société avec son école, sa religion, ses guerres [...] et son horrible misère matérielle et intellectuelle» — «Aucune recette de pharmacien ne permet de fabriquer le merveilleux. Il vous saisit à la gorge. Il faut un certain état de *vacance* pour que le merveilleux daigne vous visiter».

La première «intention» de Breton en rédigeant le *Manifeste* de 1924 était de faire justice de la *haine du merveilleux* qui sévit chez certains hommes. Si «la seule imagination rend compte de ce qui *peut être*» et que la poésie «porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons», c'est le *merveilleux* qui le traduit¹⁸. Peu après Aragon en remettait, tout en se demandant déjà, à vingt-six ans, s'il lui appartiendrait encore longtemps de «participer au miracle». En 1936, Breton revendique le merveilleux «contre le mystère». En 1940, c'est Pierre Mabille qui publie *Le Miroir du merveilleux*¹⁹, dont Breton préfacera la réédition de 1962, en opposant, cette fois, «merveilleux» et «fantastique».

Ce qui fait de l'introduction de Péret à son *Anthologie des mythes...* une «clé» de la pensée surréaliste de toujours, alors même que Surréalisme et Mexique sont spécialement associés, c'est que — à partir du rappel du mot célèbre de Breton: «Le langage a été donné à l'homme pour en faire un usage surréaliste» — il se veut l'instrument de «la tribu des poètes» de tous les temps, puisque «l'origine de la poésie se perd dans l'insondable abîme des âges» tandis qu'un commun dénominateur «unit le sorcier, le poète et le fou». Péret, par ailleurs, envisage que viendra l'heure où «les générations futures auront à rétablir l'harmonie entre la raison et la poésie». En *moderne*, en effet, il adopte, comme allant de soi, les fables sur «l'évolution de l'Humanité» que, depuis les Lumières, paléontologues et préhistoriens ont progressivement imposées à la conscience de l'homme occidental, étendu aujourd'hui aux dimensions de la terre: «Seul un critère poétique a présidé au choix des textes qui composent cet ouvrage [...]». Montrant les premiers pas de l'homme sur le chemin de la connaissance, cette anthologie indique clairement que la pensée poétique apparaît dès l'aurore de l'humanité, d'abord sous la forme [...] du langage, plus tard sous l'aspect du mythe qui préfigure la science, la philosophie

18. «Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau».

19. À Mexico, en 1944, Mabille prononcera sur le même sujet — *Le Merveilleux* — une conférence, éditée l'année suivante aux éditions Quetzal.

et constitue à la fois le premier état de la poésie et l'axe autour duquel elle continue de tourner à une vitesse indéfiniment accélérée. De là vient qu'il se représente «les hommes des anciens âges» comme commençant «tout juste à émerger des brumes d'un inconscient qui ne diffère guère encore de l'instinct animal»; quant au «primitif actuel», comme quelqu'un chez qui «la pensée consciente» reste aussi «très faible», «dominée de haut» par «l'activité inconsciente et la vie onirique, associées à un esprit de jeu presque disparu dans notre monde». Obéissant à un «critère» exclusivement «poétique», puisqu'il ne veut offrir qu'«une image aussi saisissante que possible de l'œuvre poétique» des «peuples américains depuis les temps précolombiens jusqu'à nos jours», «mythes», «légendes» et «contes populaires» mis à plat apparaissent comme les produits d'états ou, si l'on veut, d'étapes d'une «évolution» qui ne s'arrête pas.

«Dans les mythes et légendes des premiers âges fermentent les dieux qui vont mettre à la poésie la camisole de force des dogmes religieux, car si la poésie croît sur le riche terrain de la magie, les miasmes pestilentiels de la religion s'élevant sur le même terrain l'étiolent, et il lui faudra dresser sa cime au-dessus de la couche délétère pour retrouver sa vigueur». Vient un moment où «la poésie mythique s'appauvrit» jusqu'à «s'ossifier dans le dogme religieux». On ne saurait oublier que — selon Marx — «la religion est l'illusion d'un monde qui a besoin d'illusions». Une illusion qui n'a prospéré qu'à la faveur d'«un état de violence et d'horreur dont la fin inévitable approche»²⁰. Car, après avoir repassé *poétiquement* un passé où — «sans risque d'erreur» — on pouvait penser que «les mythes primitifs sont en grande partie composés des résidus d'illuminations, d'intuitions, de présages confirmés jadis d'une manière si éclatante qu'ils ont pénétré d'un trait jusqu'aux plus grandes profondeurs de la conscience de ces populations», Péret, fort d'un espoir intact, envers et contre tout, dans l'avenir humain, vaticinait: «Le monde nouveau qui s'annonce aura pour mission de détruire l'enfer terrestre pour faire descendre sur la terre le paradis absolu du ciel religieux, le métamorphosant en paradis relatif humain»²¹ — et: «L'homme primitif ne se connaît pas encore, il se cherche. L'homme actuel s'est

égaré. Celui de demain devra d'abord se retrouver, se reconnaître, prendre contradictoirement conscience de lui-même. Il en aura le moyen [...]. Si l'homme d'hier, ne connaissant d'autres limites à sa pensée que celles de son désir, a pu dans sa lutte contre la nature, produire ces merveilleuses légendes, que ne pourra pas créer l'homme de demain conscient de sa nature et dominant de plus en plus le monde d'un esprit libéré de toute entrave?». Quand «la société, bouleversée de fond en comble, aura reconnu la commune origine de la poésie et de la science», «le poète, avec la collaboration active et passive de tous, créera les mythes exaltants et mystérieux qui enverront le monde entier à l'assaut de l'inconnu» (p. 31).

Revenant sur ces questions dans les pages qu'en 1955 il ajouta à sa préface, s'appuyant toujours sur de savants «américanistes» comme W. Jiménez Moreno et A. Caso, il se réfère précisément à «l'homme du peuple mexicain», qu'il aura plus approché dans l'intervalle, comme à un «exemple de survivance d'un état mental générateur de mythe» et réaffirmera les liens entre «la magie» et «la religion» pour derechef déprécier la seconde, jusque dans ces derniers temps de la civilisation aztèque, où «magiciens et sacerdotés» tendaient à se séparer de plus en plus, «les derniers jouissant de la faveur officielle tandis que les premiers bénéficiaient avant tout de la confiance populaire». Il faudrait pouvoir commenter. Il va sans dire que, en ce qui me concerne, je le ferais dans une perspective ni peu ni prou «historiciste», et point de manière à isoler les *mythes* d'hier ou d'avant-hier de la «tradition» en laquelle ils s'inscrivaient. Je ne crois pas que, pour autant, la *poésie* y perdrait.

De son expérience mexicaine, Péret a tiré un de ses plus grands poèmes: *Air mexicain*. Le plus beau voyage de l'auteur d'*Air mexicain*, durant ses années au Mexique, a été au Yucatan, en pays Maya. Aucun des lieux qu'il a visités ne lui a été «plus suggestif que Chichen Itza». C'est sans doute alors qu'il a eu l'idée de traduire le *Livre de Chilam Balam de Chumayel*, qui paraîtra à Paris, chez Denoël, en 1955. Dans la préface à cette traduction, il offre un aperçu de la civilisation maya, à partir de l'ouvrage de S. G. Morley, considéré alors comme le plus documenté sur le sujet. Se référant aux dix-huit versions connues, avec un fond commun malgré les variantes, de l'œuvre du «Sorcier Interprète», il ne peut pas ne pas remarquer que toutes annoncent «l'avènement d'une nouvelle religion», ce qui montre «le doute qui régnait, autant dans les

20. *Ibid.*, p. 24. C'est moi qui souligne.

21. *Ibid.*, même page. C'est moi qui souligne.

milieux sacerdotaux que dans la masse des fidèles, quant à la validité de la religion traditionnelle». N'eût été «l'intolérance» des «religieux espagnols, les Indiens auraient pu accepter la religion des Blancs», si ceux-ci n'avaient pas exigé qu'ils abandonnent «l'ensemble de leurs croyances»²². Quoi qu'il en soit, les meilleures pages de ce texte introductif sont celles où Péret relate son arrivée et son séjour à Chichen Itza; le poète l'emporte sur l'exégète: «Nuit de Chichen Itza, frissonnante des grondements de l'orage égaré de l'autre côté de l'horizon, pendant que les chouettes hullulent et que s'ébrouent les grands arbres en secouant des fruits de crapauds!».

André Coyné

Nouveau Monde/Ancien Monde: Rives américaines

22. Il est à peine besoin de signaler que la lecture faite par Péret du *Livre de Chilam Balam* (et du *Popol Vuh*) différerait profondément de celle d'Artaud, quelques années plus tôt.

SAÚL YURKIEVICH
L'Extrême témoignage de l'être:
Enrique Molina, Olga Orozco

La poétique surréaliste se propage en Argentine vers les années cinquante. Dès l'immédiat après-guerre, les propositions d'André Breton, le leader incontesté du mouvement qui expose l'ambitieuse et vaste doctrine surréaliste, trouvent à Buenos Aires des adeptes disposés à les assumer non seulement sur le plan esthétique, mais aussi dans leur existence même, comprise comme une attitude fondamentale, comme un mode de vie. Ainsi se constitue, avec l'expresse reconnaissance pontificale de Breton, un groupe de poètes proprement surréalistes. Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Francisco Madariaga, Olga Orozco et Julio Llinas en font partie dès la première heure en se réunissant autour d'éphémères revues *A partir de cero* (1952), *Letra y línea* (1953-54). Leur activité prosélyte se lie au mouvement surréaliste international et se développe publiquement. Ils adoptent des positions et pratiquent une écriture qui s'affichent comme signes distinctifs d'un militantisme surréaliste. Mais leurs visions, leurs registres, leurs tempéraments diffèrent. Le surréalisme se diffuse et se dilue, un éventail trop large de discours voudrait se qualifier de surréaliste, de telle sorte que la classification en devient confuse. Toute énonciation irréaliste, toute véhémence métaphorique, tout lien extraordinaire, toute tendance à la fabulation, toute propension à l'étrange, tout langage obscur est considéré approximativement, abusivement, comme surréaliste. Avec l'ambition de réduire l'amplitude et de cerner avec plus de pertinence cette expression surréaliste, je me propose d'aborder par un court examen les deux poètes les plus représentatifs du surréalisme argentin, Enrique Molina et Olga Orozco, à travers deux livres: *Amantes antípodas*, 1961 (*Amants des Antipodes*) et *Museo salvaje*, 1973 (*Musée sauvage*). Les deux poètes parviennent dans chacun de ces livres à faire coïncider le projet poétique et son exécution.

Dans *Amantes antípodos*, à partir de ce titre même qui indique la fusion ardente de l'extrême et de l'antithétique, Molina veut atteindre à une convergence maximale de la vie et de l'expression. Avec sa parole profuse, expansive, panique, il poursuit l'intensité maximale, l'implication maximale, l'absorption maximale du monde, pour capter par entrecroisements et dans la transe cette totalité qui l'implique, l'aimante et le contraint à la proférer. Tandis que dans *Costumbres errantes o la redondez de la tierra*, 1951 (*Costumes errants ou la rondeur de la terre*) s'exerce encore le regard sensible — celui de la personne émue — qui contemple le monde, et qui enregistre l'extérieur, tout en gardant ses distances et ses *distingo* entre le subjectif et l'objectal, dans *Amantes antípodos* s'instaure la compression primordiale. L'afflux hallucinant prime dans la voix du procès qui appelle ou espère la machination unificatrice; le paroxysme faiseur d'ordres et transgresseur des confins prédomine là où personne et chose, où le soi, l'autre chose, et l'autre être sont renvoyés à l'amalgame originaire «en un dévouement indiscriminé à l'existence». Le poème pointe et appointe, en appelle aux exorcismes du lointain. C'est un acte inspiré, «traversé où chante l'alchimie quand passe soudain une confession de terres et d'aisselles océaniques de fanges de peau de réverbère et de saurien». Tout est extrait du plus profond de la mémoire, c'est une anamnèse qui recueille un tréfonds immémorial, une rumeur de fond, intime descente aux racines, «vaste rumeur d'aile en voyage née des racines incessamment arrachées». Il privilégie l'état de demi-sommeil, la réminiscence fantasmagorique qui engendre sans cesse des images, où les appétits et les frayeurs mettent en scène ses surprenantes figurations.

Molina cherche l'abyssal le plus intime. Le poème opère comme une décharge (expulsion, rejet, exclusion, éjection), décharge sentimentale et séminale. C'est une frénésie, un blasphème, une extravagance. Parole algide, transie par l'effusion qu'elle offre, elle opte pour l'énonciation oraculaire, pour «le langage de l'oracle qui est le plus haut langage de la poésie», pour la voix qui «s'arrime aux émanations de l'abîme, celle qui capte et traduit la dimension tragique de l'être devant l'énigme de son destin». Parole pythique et sphynxique que la sienne; en elle l'imagination livrée à son initiative primordiale assume à nouveau ses dons démiurgiques et les images se remettent à régenter son despotisme

naturel. Il s'agit justement de cela, de libérer les images des prurits rationnels, moraux ou littéraires, afin de les naturaliser, pour qu'elles recouvrent leurs pouvoirs germinaux et retrouvent inconsiderablement leurs liens.

Molina, auteur fervent de l'automatisme psychique, opère en marge du bon goût. Loin de toute volonté stylistique, il écrit sans cette attention formelle qui perturberait une spontanéité quasi magnétique. Écriture directe, sans réticence, Molina opte pour la pensée parlée, pour le rythme abondant et la forme lâche, pour l'expansion sans contours, pour une sorte de verticille fluctuant entre la prose et le vers à peine rythmé. Dans sa langue magnétique, les paroles affluent sans retenue et sans relief singulier. Les vocables relèguent leur individualité au bénéfice d'un langage global, ils s'universalisent grâce à une étonnante capacité totalisatrice. Molina tend vers «la galaxie verbale». «Son sens ne s'entend pas linéairement... Il agit plutôt en tourbillon, comme un séisme psychique sans trêve» où toutes les facultés à l'unisson se convulsionnent avec la même violence, où les perceptions et les appréhensions se trouvent conditionnées par cette atmosphère extrême. (Ce que Molina ressent comme caractéristique chez son admiré Oliverio Girondo peut aussi se comprendre comme une autoréférence et s'applique à lui-même). Cette énonciation plasmatique se contracte et se dilate au gré de l'impulsion élocutoire.

Le langage d'Enrique Molina rompt le pacte social, le pacte mimétique; il échappe au contrôle de la conscience et à la sujétion anecdotique. Il ne conçoit pas de limite au concevable, il vise l'omnipotence imaginative. Mais les images, bien qu'elles profitent de toutes leurs possibilités de concertation et de déploiement, recèlent à la fois un caractère spontané et despotique. Dans la poésie de Molina, la liberté, bien qu'elle transgresse toutes les frontières, répond moins au libre arbitre qu'à la fidélité à son propre sort, sinon au destin. Plus qu'une invention du monde, elle révèle une présence, «exploration essentielle des limites ultimes de l'être»; la poésie de Molina est centripète, elle renvoie le tout à un épiscentre personnel, au for le plus intérieur, à une immanence subjective, à l'être en soi et pour soi. Elle prend la forme claire d'une quête ontologique. Molina se dit avant tout à lui-même, il dit «sa rageuse voracité de vivre» et son désarroi, son «vivre sans rien attendre».

Molina narre une vie de transhumance «sans coutumes ni aïeux», une déambulation sans installation, faite d'alliances vagabondes, sans enracinement, sans norme ni mesure: «... absorbant l'air à grandes ailes hors des dortoirs sans domicile ni constance ni ordre hiérarchique sans communion ni le doux confort de la castration ni les barricadés derrière un mur de rats dans les bureaux noirs comme des viscères» (p. 141). Dans la réminiscence invocatoire de ces vers, se succèdent des navigations et des escales fugitives, des arrêts et des fuites dans des cités fantomatiques, «tant de sites illusoire tant de lieux de jamais nulle part, tant d'allées et venues de gens qui circulent avec des objets inutiles». C'est sous un tropique luxuriant et sauvage, c'est dans «la folle porcherie des ports», dans les amours de passage avec des femmes occasionnelles, avec «des femelles phosphorescentes» dans le nœud copulatif — «le nœud des corps constellés pour une fulgurance de lentilles insatiables» (p. 172), dans la fange du sexe dont l'unique clarté est «le soleil de l'instinct», c'est là qu'il cherche avec ferveur la communion rédemptrice.

Dans *Amantes antípodas*, les images opèrent comme un élixir ou une drogue. Molina exploite à fond leur pouvoir hallucinogène et aphrodisiaque. Il poursuit à travers le sexe ce dénuement édénique qui le reconvertisse en «Bête innocente». C'est pourquoi il en appelle constamment à l'imagination en rut, à l'imagination libidinale. Enhardi par une insatiable appétence lubrique, il impulse une perpétuelle demande poétique, autrement dit fantasmagorique, de la femme réduite à son corps et concentrée dans sa pure expression charnelle. Molina laisse de côté le commerce des sentiments, la casuistique amoureuse, tout conceptualisme érotique, pour pointer vers la crudité vénérienne, vers les localisations et les actions génitales. À travers les aphrodites anonymes, incarnation de la puissance féminine élémentaire, à travers «des femmes opulentes et cruelles qui étincellent dans leur règne d'humidités ardentes» il cherche ce «pays narcotique», ce «pays incorruptible» où les «corps indemnes pour l'amour» communiquent lascivement avec l'origine. Cette nudité somatique de sa poésie, sa bestialité panique — «comme bête attrapée dans le lasso de son sexe» (p. 155) — cette œuvre de pervers polymorphe sans simagrées, sans scrupules, se confond avec la prolifération sylvestre du tropique pour convertir le poème en alcôve nuptiale et sauvage,

et éveiller en lui le climat orgasmique qui souvent le tarabuste. La pléthore sexuelle se lie au centre génésique et devient cosmique. Elle se transfigure en épiphanie d'une nature dévolue à la chaude aurore des engendremens. Le rituel orgiaque converti en voie mystique, le poème réclame dès lors des fantasmes de sperme et de sang, il réclame le désordre sacré, c'est-à-dire le paroxysme mytho-poétique. La langue libidinale se replie dans des entrailles désirantes. Liturgie funeste, «prière de racines», le poème rend ainsi possible le retour à la jungle paradisiaque «où la furie et la passion se mêlent au pollen du Paradis», où se scelle pour toujours «l'alliance des veines et des astres» (p. 147).

Olga Orozco tend vers la poésie extatique, elle se livre au flux des intensités viscérales. Elle penche vers l'appréhension transie et l'élocution oraculaire. Sa poésie est éruptive, un moi insistant et absorbant la mobilise, un moi qui règne comme un épicycle élocutoire. Un *ego* centripète mobilise la voix, s'autoréfère, s'autoexprime et s'autodéploie au travers d'un monologue turbulent qui enregistre les tumultes d'une subjectivité effusionnelle. Énoncé par un locuteur proprement lyrique, le poème est aspiré par le tourbillon visionnaire de ce sujet pathétique, passionnel, qui met en scène sa dramaturgie la plus intime. Non l'anecdote sentimentale ou les éphémérides amoureuses mais l'histoire souterraine, une histoire intime récupérable par la seule médiation de ce flux fantasmagorique. Par hallucinations, Olga Orozco récupère les traces de l'expérience primordiale, elle troque le mnésique contre un message poétique, des signaux capables de symboliser ce tréfonds subliminal obsessionnellement évoqué comme référent occulte de l'afflux imaginaire.

Je n'entends pas décrire un procédé propre à Olga Orozco mais une poétique d'orientation surréaliste, prisant l'exercice d'une imagination sans retenue. Olga Orozco pratique cette poétique du subconscient, œuvre avec l'écoulement erratique de la conscience, avec les pouvoirs inhérents à la faculté imaginante, unique puissance capable de capter le message libidinal. Olga Orozco poursuit le poétique matriciel, elle veut, par le saisissement de la parole, accéder à cette base psychosomatique, à ce gisement générateur de la personne et de ses représentations. Olga Orozco, avec son *Musée*

sauvage, s'enfonce dans la nuit obscure du corps, ce «sac d'ombres», elle sonde «sous le déluge»; elle se laisse submerger par son «abîme intérieur». Comme elle le dit elle-même: «Elle accepte sans défense l'émouvante immensité, l'état de siège, l'alarme que provoque sa féroce batterie sur des rails frénétiques et les lance, sans plus, à l'inconnu». Il ne s'agit pas ici de la communion avec le naturel, ni de la consubstanciation régénératrice avec la nature innée, comme chez Pablo Neruda, ni du panthéisme orgiaque d'Enrique Molina. Tous deux cherchent à atteindre dans la profondeur viscérale ce centre génésique d'où émane tout engendrement, y compris l'artistique. Dans cette profuse et confuse intériorité, Olga Orozco erre comme un oiseau perdu dans la broussaille qui le bloque et le suffoque. Cette entraille embroussaillée est cause de son malaise. Elle n'y trouve pas le retour lénifiant au placide et au placentaire mais plutôt les frayeurs ataviques; elle y trouve la menace bestiale — «dans mes songes hume interminablement un musée de bête» — la gueule mordante — «ces gorges noires qui me dévorent sans cesse» — la trituration destructrice — «me triturent entre gosiers d'os comme un papillon» — qui frustre le désir de volatile légèreté. La volatile Psyché est submergée et traînée par «les lents monstres de la profondeur». D'un côté, la mort à coups de dents la terrorise, celle que produisent les poinçonnantes matérialisations de morsures; de l'autre, la mort humide par immersion dissolvante ou par putride décomposition dans le marécage somatique. Aucun poème n'exprime mieux que «Terres en érosion» ce saisissement de la fosse viscérale, ces «bourbiers palpitants de la chair». Terre d'effondrement et de dévastation, terre de personne, Olga Orozco représente de la sorte l'intérieur du corps parce qu'elle ne peut établir avec lui de conciliation harmonique, parce qu'elle le sent dissemblable et dissocié, hostile, «avec l'odeur de bête cernée sous la peau». Elle ne parvient pas à entrer dans une relation voluptueuse, à instaurer en lui la souveraineté de la libido: «Je ne parviens pas à prendre pied sur cette membrane qui m'écarte de moi, qui me divise en deux et me renverse sous les roues des chars en flamme». Elle le repousse, il ne saurait constituer le lieu d'une épiphanie naturelle; le corps manque du pouvoir de réminiscence, il ne peut la ramener aux expériences de plénitude édénique. Olga Orozco ne tient pas du priapique, du concupiscent; elle ne peut inscrire dans la chair polygame aucune rédemption; le contentement érotique ne

la relie pas avec le monde, il ne la rend pas à la complétude du commencement. Le subliminal incarne pour elle la clôture et la chute sans fin, «cette nuit d'oiseau cloîtré où je tombe sans fin».

La chair ici n'est pas excusée, elle ne jouit d'aucune innocence. Lestée, embourbée, souillée. «Tourbillon vers en-dedans», cage charnelle, le corps aspire comme une trombe l'âme captive. Et cette descente introjetée comporte une dégradation, une perte continue. «C'est encore le même marécage d'eaux voraces, la même rampe noire circulaire qui me perd vers le dedans». La giboulée somatique happe comme un égout ce moi qui désire s'élever, se dégrever, se sublimer, qui aspire à la condition séraphique; nul accommodement possible avec cette énergie pulsionnelle qui réclame la satisfaction des instincts, qui dégrade sauvagement, qui impose la compulsion de la chair, qui ramène aux consommations et aux destructions barbares, à l'indistincte promiscuité de l'espèce: «cette légion organique et sans visage qui officie dans mes entrailles». La bouche ici n'est pas érogène mais «un lieu de barbarie sous la fulgurance lunaire»; elle s'associe avec le cannibale, avec la pleine lune du loup-garou, avec les sabbats et les cérémonies sacrificielles. Et face à ces obscurs mandats du sang, la poésie, «mantra de l'ascension et du retour», qui aspire à la grâce béatifique, «parole comme un ange suspendu entre l'anéantissement et la chute», est poussée à reculer vers les frayeurs du fond convulsif, vers l'étourdissement narcotique de cet intérieur mol et morbide; la parole se gangrène et se trouve assourdie par la vocifération sanguinolente du fond. La parole retourne au corps qui l'émet, aux «antres contractiles» où elle s'exhale, aux organes osseux et membraneux qui l'articulent. Dans cette caverne ventrale, nulle eucharistie possible, seuls des transvasements et des transformations catastrophiques que le poème ne peut conjurer. L'imaginaire chrétien d'Olga Orozco les associe avec le mythe de Jonas englouti par le Léviathan, avec l'estomac cosmique où se niche la «suffocante assemblée» des engendres de la profondeur, avec les floraisons carnivores et les monstres abyssaux. Il n'y a pas là de rédemption mais le déluge et l'apocalypse, régression à la confusion consubstantielle, au *mare magnum*.

La poésie du *Musée sauvage* est hallucinogène mais trouble, alluviale mais opprimante. Elle rend compte des convulsions que la chair provoque dans une psyché harcelée par son intériorité

démoniaque. Elle enregistre une descente introspective exprimée par l'expulsion d'un flot d'images qui noient, par un expansif mélange d'états, par des effluves figurées qui renvoient avec insistance à un référent à la fois obsédant et indicible. Dans cette vive captation du tourbillon intime il n'y a pas d'assises assurées; ne peuvent fonctionner ni les assignations et désignations de la conscience, ni les distributions et élucidations de la veille lucide; il ne peut y avoir de distance objective, de contemplation sereine, de repos protecteur. Tout est ici appréhension par égarement, prémonitions ténébreuses; tout est pythique et pathétique. Rétro-cédée, la parole va toujours vers l'arrière et vers le bas; elle devient intra-dermique, intra-utérine, poussée comme elle est à se ré-installer dans «l'arrière-boutique de mon enfance apeurée».

Saül Yurkievich
Université de Paris VIII

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO Jorge de Lima et Murillo Mendes: les deux faces du surréalisme au Brésil

La pittura è cosa mentale
Leonardo da Vinci

J'ai choisi deux personnages clés de la littérature moderniste brésilienne, Jorge de Lima (União, Alagoas, 1895-Rio, 1953) et Murilo Mendes (Juiz de Fora, 1901-Lisboa, 1977), pour bâtir autour de leurs œuvres et de leurs personnages un possible discours sur le surréalisme brésilien: un mouvement aux caractères encore incertains dans le contexte de la littérature nationale et qui attend d'être redessiné dans ses motivations originales et ses manifestations. Mais en même temps un mouvement qui, ici comme ailleurs, peut servir de thermomètre de la société contemporaine. Et cela en vertu des infinies facettes du message surréaliste et de ses implications, qui dépassent les programmes et les réalisations d'une école poétique localisée dans le temps et dans l'espace. Une catégorie de l'esprit, attachée à un projet existentiel, plutôt que poétique ou esthétique: le *changer la vie* de Rimbaud et de la *Saison en Enfer*.

Au Brésil, le surréalisme a connu une trajectoire différente par rapport au mouvement des autres pays de l'Amérique latine de langue espagnole. Dans les années Vingt de notre siècle, les hispano-américains, qui avaient produit, à la fin du XIXe siècle, un Modernisme bien antérieur et bien différent de ce qui deviendra ensuite le Modernisme brésilien¹, continuaient à canaliser dans leurs nombreux *ismes* la leçon d'une avant-garde qui arrivait de

1. J'ai discuté le problème dans mon travail: Luciana Stegagno Picchio, *Dalle avanguardie ai modernismi. I nomi e le cose in Portogallo e Brasile*, in AA.VV., *Dai modernismi alle avanguardie*, Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Palermo, 18-20-V-1990, Palermo, Flaccovio éd., 1991, p. 19-27.

France et que, le plus souvent, ils avaient directement assimilée dans le milieu parisien de Breton, Aragon et Éluard. Mais, en contact avec le verbe surréaliste, ils découvraient (et l'œuvre d'Octavio Paz le démontre amplement) de vives correspondances avec une longue tradition d'onirisme dans la littérature hispanique, imaginative et hermétique². Cette tradition remontait d'une part à Calderón (celui de *La vida es sueño* et de l'«autre vérité», présente dans le rêve et, de toutes façons, «hors du monde»³) jusqu'à Góngora. Et de l'autre, elle allait rejoindre les grands poètes de langue espagnole du XXe siècle, de García Lorca à Rafael Alberti. Sans compter la leçon des peintres et des artistes plastiques, qui reliait Salvador Dalí à Joan Miró et à Pablo Picasso. Et sans tenir compte de la présence autour d'eux d'une surréalité propre à l'Amérique espagnole (une remarque valable même pour le Brésil) composée de mélanges ethniques et culturels, de paysages et de situations, destinée à déboucher, plusieurs années plus tard, sur le «réalisme fantastique», c'est-à-dire sur le surréalisme quotidien, dans la littérature comme dans la vie.

Au Brésil les choses étaient allées différemment. La révolution de la *Semana de Arte Moderna* de São Paulo de 1922 avait mis au premier plan, mais dans un sens décidément nationaliste, tous les *ismes* de la France et de l'Europe, et avait eu lieu alors qu'en France se formait le noyau surréaliste original, d'où, en 1924, sortira le premier *Manifeste* d'André Breton. Comme le diront de façon critique les modernistes de 1922, le Brésil était à cette époque en retard d'un mouvement et de quelques manifestes. Un intellectuel fantaisiste comme Oswald de Andrade pourra quelque temps après, alors qu'il était militant communiste, se plaindre, à bon droit, d'avoir importé d'Europe le mauvais manifeste: celui de Marinetti à la place du *Manifeste* de Karl Marx.

Dans l'orgie moderniste qui suivit la *Semana* de 1922 et dans la réinvention d'une culture brésilienne volontairement autochtone et anthropophage, tous les mouvements venus d'Europe, à commencer par le futurisme, même imités, réinterprétés et adoptés, étaient définis comme camelote parisienne. Le surréalisme était

2. Des annotations utiles à ce propos dans Carlos Martín, *Hispanoamérica: Mito y Surrealismo*, Bogotá, Procultura, 1986.

3. Pour les concepts liés aux «autres mondes», «hors du monde», l'apport théorique de Cesare Segre est très intéressant. Voir: *Fuori del mondo*, Turin, Einaudi, 1990.

attaqué par la Droite et par la Gauche ce qui était, d'ailleurs, en accord avec toute l'histoire future du mouvement. Le nom même de *sobrerrealismo*, qui aurait donné une marge d'originalité au mouvement local, ou celui de *surrealismo*, qui en aurait immédiatement dénoncé le calque linguistique et substantiel du français, était objet de contestation. De même au Portugal où le surréalisme local avait, cependant, suivi une trajectoire tout à fait autonome par rapport à celle enregistrée dans l'ancienne colonie. C'est-à-dire qu'au Portugal, le surréalisme à la Breton ne connaîtra sa phase nationale qu'en 1947, dans la lutte antisalazariste, et grâce à des artistes plasticiens comme António Pedro et Mário Cesariny de Vasconcelos, à des poètes comme Alexandre O'Neill et à des théoriciens comme José Augusto França⁴. Même s'il était déjà connu, lors de son explosion française, de personnalités de niveau et curiosité internationale tels que Jorge de Sena, et avait été divulgué, parmi les intellectuels et les critiques, par des recueils comme la *Petite Anthologie poétique du Surréalisme* de Georges Hugnet de 1934, ou *A short survey of surrealism* de David Gascoyne, de 1935.

Le seul contact qu'il y eut jamais entre le surréalisme brésilien et un surréalisme portugais avant la lettre eut lieu, peut-être, en 1941, lors de l'exposition à São Paulo du peintre et poète António Pedro (1909-1966) grâce à un critique exceptionnel: Giuseppe Ungaretti⁵. Pendant la guerre, dans les années 1944-1945, António Pedro, à Londres où il travaillait pour la BBC, adhéra au groupe surréaliste local et c'est de lui et par lui que les Portugais, en 1947, furent poussés vers leurs futures initiatives. À cette époque, le Portugal et le Brésil représentaient deux mondes culturellement et politiquement assez imperméables.

Au début, au Brésil, on confondait Futurisme, Cubisme, Dadaïsme et même Surréalisme, entre le nihilisme Dada et l'utopie surréaliste,

4. Sur le surréalisme portugais, voir non seulement la bibliographie de langue portugaise, mais aussi le n° 3 de la revue *Quaderni portoghesi*, Pise, Giardini, Primavera 1978 (bibliographie).

5. Ce texte, en traduction anonyme portugaise accompagné d'une iconographie raffinée qui révèle l'incontestable origine surréaliste de la peinture d'António Pedro, fut publié dans le numéro du printemps 1942 de la revue *Variante* de Lisbonne, dirigée par l'artiste même. Il fut ensuite remanié plusieurs fois par Ungaretti qui finalement en fit la matrice de ses fameuses *Riflessioni sullo stile* parues d'abord dans «Inventario», Milano, a.I, n° 2, été 1946, p. 11-17 et définitivement dans Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo*, Saggi e interventi, Milan, Mondadori, 1974, p. 723-736.

surtout pour ce qui concernait l'application à la littérature de quelques-unes de ces étiquettes, considérées comme apanage des arts visuels. Entre décembre 1925 et la fin de 1927, un intellectuel attentif, Pedro Dantas, c'est-à-dire Prudente de Moraes Neto (1904-1977), avait promu, d'abord dans le journal *A Noite*, de Rio, et ensuite dans la revue moderniste *Verde*⁶, un exercice collectif d'écriture automatique, dont les résultats passeront, dans l'indifférence générale, sous l'étiquette, passe-partout national, de «manifestations modernistes». Et déjà en juin 1925, un critique comme Tristão de Ataíde, c'est-à-dire Alceu Amoroso Lima (1893-1983), avait publié dans la presse locale deux articles intitulés «O Suprarrealismo» qui seront immédiatement suivis par d'autres, de même teneur, sur le mouvement «Dada» et sur l'«Expressionnisme» allemand. *Mestre* Alceu, comme l'appelleront affectueusement les nouvelles générations, dans la dernière période de sa longue vie rachètera généreusement, par son opposition ferme et éclairée à la dictature militaire, le conformisme de sa jeunesse, quand il était encore professeur, réactionnaire et ultra-conservateur. Mais, à cette époque, il était déjà un maître et toujours très averti. Et il avait été le seul dans son pays à deviner l'importance du nouveau mouvement français, que, d'autre part, il assimilait aux deux autres, définis par lui «cadavre français» (le dadaïsme) et *moléstia alemã*, «ennui allemand» (l'expressionnisme), qu'Oswald de Andrade aurait voulu importer au Brésil⁷.

Oswald de Andrade même avait dénoncé, dans son primitivisme des origines, une assimilation du surréalisme français, fondé sur d'incontestables affinités congénitales. Il y avait, en effet, dans

6. «O Mês Modernista», dans *A Noite*, Rio de Janeiro, décembre 1925-janvier 1926; «Aventura», dans *Verde*, Cataguazes, n° 3, décembre 1927.

7. Même au Portugal la première allusion au Surréalisme apparaît en 1925 (dans l'anthologie d'Alfonso Lopes Vieira, *Prosa e verso*) grâce au «Prof. Agostinho de Campos, philologue et critique remarquable, ennemi de tout ce qui sentait le Modernisme: pour lui, et pour bien d'autres personnages de la droite, le Modernisme était, et continua à être pour longtemps, synonyme de «communisme» et, encore plus crûment, du redoutable et horrible «bolchevisme» qui évoquait tout à coup, dans les âmes timorées, des individus qui mangeaient les enfants rôtis». Cette longue et polémique citation nous vient de Jorge de Sena (1919-1978), et est tirée de ses *Notas sul surrealismo in Portugal* qu'il écrivit pour la revue *Quaderni portoghesi*, op. cit., p. 17-39 quelques jours avant sa mort (la date est le 16 avril 1978) et qui paraîtront posthumes, au mois de décembre 1978, avec tout l'impact produit par les œuvres marquées de la terrible «vérité de la dernière minute».

la «pensée sauvage» brésilienne, dans sa «métaphysique barbare», tous les ingrédients d'une vision onirique de la réalité dont les composantes magiques et irrationnelles touchaient tangentielle-ment la croyance surréaliste. Et il est intéressant de remarquer comment, dans ses développements successifs, le surréalisme brésilien, incarné chez des écrivains et des poètes de toute autre ascendance, chrétienne et catholique, comme Murilo Mendes, Jorge de Lima et Lúcio Cardoso même, perdra cette composante barbare originaire qui au début caractérisait des personnages comme Mário et Oswald de Andrade, le Mário de *Macunaíma* et l'Oswald du *Manifesto antropófago*, mais aussi de l'ultérieure *Marcha das Utopias*.

De toute façon, au Brésil, on ne commencera à parler du véritable surréalisme qu'après 1930. Et comme souvent, en parfaite consonance avec l'idéologie synesthétique du Modernisme de São Paulo, le surréalisme local va se manifester d'abord dans les arts plastiques et ensuite en littérature. On peut citer⁸, parmi les précurseurs, les noms de peintres et poètes comme Vicente do Rego Monteiro (n. 1899), qui, ayant vécu à Paris, avaient fini par transférer au Brésil techniques et idéologies. Ou bien Tarsila de Amaral, liée à Oswald de Andrade dans l'aventure moderniste et mère de l'*Abo-puru* anthropophage et surréel qui représente, peut-être, la première matrice d'un surréalisme brésilien autochtone. Ici, comme dans le *Cobra Norato* de Raul Bopp, la leçon picturale européenne se serait fondue plastiquement avec la matière d'un Brésil onirique et mythique, essentialisé, comme dans les rêves, dans ses légendaires composantes telluriques. C'est à cette source, et non seulement par la fréquentation directe des peintres surréalistes européens, Chagall en premier, que s'abreuvèrent les peintres modernistes brésiliens de la première et de la seconde phase du modernisme, de Lasar Segall à Di Cavalcanti, de Flávio de Carvalho à Lívio Abramo, et surtout de Cícero Dias à Ismael Nery. À leur tour s'inspireront de ces derniers d'autres peintres et artistes

8. Souligné par le critique Roberto Pontual, lors de la commémoration dans le *Suplemento do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, (12 octobre 1974) du cinquante-naire du manifeste de Breton. Voir aussi Walter Zanini, *História da Arte no Brasil*, 2 vols, São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983; et pour une première approche, l'article «Surrealismo», dans *Enciclopédia da Literatura Brasileira*, Oficina Literária Afrânio Coutinho, OLAC, vol. II, Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1990, p. 1285-1287.

explicitement surréalistes comme Marcelo Grossman et Mário Gruber, et plus tard, tous les artistes qui prendront part, en 1965, à l'Exposition du Surréalisme et de l'art fantastique de la Biennale de São Paulo et aux deux expositions de peintres surréalistes brésiliens réalisées, également à São Paulo, en 1967 et 1968.

Mais tout cela viendra ensuite et ici, pour présenter les poètes objet premier de notre discours, Jorge de Lima et Murilo Mendes, il faudra nous limiter à l'influence des modèles comme Cícero Dias⁹ ou Ismael Nery. À nos yeux, Jorge de Lima et Murilo Mendes semblent peut-être les seuls écrivains brésiliens de premier plan intrinsèquement et congénitalement surréalistes: d'autant plus qu'ils n'ont jamais voulu l'admettre ou qu'ils n'en ont pas eu conscience.

Jorge de Lima était lui-même peintre et alors que sa littérature s'attardait à des exercices parnassiens ou à la recreation tropicaliste et réaliste de scènes du Nord-Est, sa peinture révélait déjà la tendance visionnaire et onirique du surréaliste, celle d'un homme qui, au-delà du monde grand ouvert devant lui, voit «l'autre monde» secret et rêvé. Il suffirait de rappeler quelques-unes de ses célèbres fleurs peintes, sombres et anthropomorphes, transpercées par des yeux d'oiseau. Mais, peut-être, pour nous aujourd'hui, notre intérêt se porte-t-il plus encore sur la série de photomontages, récemment republiée sous le titre *O Poeta Insólito*¹⁰, qui réunit onze photomontages offerts en 1939 à l'ami Mário de Andrade, dont trois ont été ensuite publiés dans le petit volume *A pintura em Pânico*, pendant pictural de la *Poesia em Pânico*¹¹ (1936-1937) de Murilo Mendes, qui d'ailleurs en écrivit l'introduction. Cette œuvre est pour nous extrêmement intéressante

9. Dans sa *Saudação à Murilo Mendes*, Manuel Bandeira (*Obra completa*, Rio, Aguilar) acclamait Murilo comme découvreur de Cícero Dias, «Saudemos Murilo/ Grande amigo das Belas Artes/ Descobridor do falecido Cícero! (Hoje reencarnado num pintor abstracionista que vive a Paris onde o chamam Diás)». Et Murilo Mendes, dans son premier livre, avait dédié un des ses poèmes à *Glória de Cícero Dias*. Voir maintenant ce texte dans Murilo Mendes, *Poemas 1925-1929 e Bumba-meu-poeta 1930-1931*. Organização, introdução, variantes e bibliografia por Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, p. 50.

10. *O Poeta Insólito*. Fotomontagens de Jorge de Lima. Edição organizada por Ana Maria Paulino, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros-Universidade de São Paulo, 1987.

11. Jorge de Lima, *A Pintura em Pânico*, «Nota Liminar» de Murilo Mendes, Rio de Janeiro, Tipografia Luso-Brasileira, 1943.



... A mão tangendo a lenda dessa história.
Que foi melhor? A rosa sonolenta?
O tule antigo, a túnica incorpórea?
Havia um rio aqui, de água violenta, ...



... Mais me intrigo e os olhos abro:
És flor, anjo ou candelabro
ou sino astral badalando
o compasso dessa dança? ...

Jorge de Lima, *O poeta insólito*,
photomontages

puisqu'elle nous révèle un Jorge de Lima presque inédit, expert photographe¹², pourvu de la dextérité artistique qui le relie à certains des grands artisans surréalistes de notre siècle. Dans sa préface datée de 1943, Murilo Mendes rappelait la leçon de Rimbaud: désarticuler les éléments, leçon qui aurait ensuite abouti à Dalí (*Bacanal*) et surtout à Max Ernst (*La Femme 100 têtes*, 1929; *Une semaine de bonté*, 1934)¹³, confirmant l'intuition de Léonard de Vinci pour qui la peinture était «une chose mentale». Mais il rappelait tout aussi bien que la désarticulation impliquait une nouvelle articulation, qui aurait facilité la rencontre entre le mythe et le quotidien, l'universel et le particulier, l'imprévu et la logique: finalement la grande leçon du surréalisme. Mais il mettait en outre l'accent sur les aspects sociaux et politiques de la révolution surréaliste que, lors de sa première incarnation de poète catholique (mais tout de même d'une église pauvre et antibourgeoise), il semblait avoir refusé (moins, toutefois, que Tristão de Ataíde). On était en 1943, en pleine guerre mondiale, et les intellectuels, au Brésil comme partout, avaient dû prendre position. Murilo Mendes (et avec lui Jorge de Lima) l'avait naturellement prise contre le Fascisme et le Nazisme: avec des gestes de folie quotidienne, ou si l'on préfère de praxis surréaliste, comme d'envoyer un télégramme à Hitler au nom de Mozart pour protester contre l'invasion de Salzbourg.

Artiste polyédrique, Jorge de Lima avait été peut-être surréaliste en prose, avant de l'être en vers. Dans ses romans, à faible intrigue narrative et parsemé de lyrisme, une critique moderne avisée¹⁴ discerne des composantes de surréalisme canonique. Mais leur qualité modeste, par rapport à la veine lyrique, inspirée et évocatrice, nous pousse à limiter à celle-ci la recherche sur la présence, dans le poète d'Alagoas, d'un surréalisme européen transformé en matière poétique brésilienne. Les deux œuvres-clés ici analysées seront *Anunciação e encontro de Mira Celi* (1951) et *Invenção de*

12. En suivant les traces de son compatriote Valério Riva, lauréat au concours de photographie américain de 1904, pour le photomontage des «Trinta Valérios», dont nous parle Boris Kossoy, dans le chapitre «Fotografia», de Walter Zanini, *História da Arte no Brasil*, op. cit.

13. Voir Ana Maria Paulino. Posface au volume cité, p. 41-48.

14. Voir avant tout Mário de Andrade, sur *A mulher obscura*, et ensuite Silviano Santiago à propos de tous ses autres romans (*O anjo*, 1934; *Calunga*, 1935; *Guerra dentro do beco*, 1950).

Orfeu (1953, le titre du poème est de Murilo Mendes)¹⁵ qui, dans un entrelacement hermétique d'écriture automatique, de citations, de visions oniriques et hallucinées, révèle un aspect de la spiritualité brésilienne jusqu'alors dissimulé par l'ironique anthropophagisme de tradition moderniste. *Collages*, dans l'acception première forgée par Max Ernst, de différents fragments mémoriaux, destinés à substituer par de nouveaux montages, et par l'introduction d'objets-symboles — tels les masques — le monde des apparitions au monde des apparences. Une citation, de ton jungien, tirée de *Anunciação e Encontro de Mira Celi*¹⁶ et choisie parmi celles proposées par l'auteur même pour commenter ses collages ambigus, suffira:

O que não posso é encerrar estes brados de independência
dentro da vossa cesta do possível,
nem evitar a demolição de vossos ídolos
que se refletem dentro de meus espelhos

[Ce que je ne peux point c'est ensermer ces cris d'indépendance / dans votre cabas du possible, / ni éviter la démolition de vos idoles / qui se reflètent dans mes miroirs].

Quant à Murilo Mendes, il semble incontestable, à qui aujourd'hui se penche sur son œuvre, qu'elle avait commencé sous le signe du surréalisme. Surréaliste, dans son collage absurde et provocateur d'éléments disparates, était la *Canção do Exílio* de l'exode, écrite en 1924 et placée, en 1930, au début de son premier livre publié, les *Poemas 1925-1929*. Quelques vers suffiront

Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
[...]

Os sururus em família tem por testemunha a Gioconda.

[Les poètes de mon pays / sont des noirs qui vivent dans des tours d'améthyste / Les moules en famille prennent à témoin la Joconde]¹⁷.

15. Sur les rapports entre Murilo Mendes et Jorge de Lima, voir maintenant Fábio Rigatto de Souza Andrade, *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. Dissertation de «mestrado», Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, março de 1993 (photocopiée).

16. Jorge de Lima, *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, dans *Obra completa*, I, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, p. 534.

17. Murilo Mendes, *Poemas 1925-1929*, op. cit., p. 21.

C'est un jeu qu'il continua dans les œuvres de sa première phase, avec moins de ludisme et plus d'engagement visionnaire, avant et après la soi-disant conversion et l'apparition inspiratrice de Ismael Nery.

On a dit que tout au long de sa vie, à la différence, par exemple, de Carlos Drummond de Andrade qui a toujours reconnu une filiation directe avec Mário de Andrade, Murilo n'eut pas de maître: et ceci est vrai, mais non pas comme l'affirma poétiquement Manuel Bandeira selon qui le poète de Minas a toujours tiré de lui, comme un ver à soie, le long fil de sa poésie. Murilo avait d'exceptionnelles antennes poétiques: il lisait, sentait, incorporait. La série d'articles qu'il écrivit *post mortem* en souvenir d'Ismael Nery (et j'espère pouvoir les réunir en volume et les publier au plus tôt au Brésil comme complément de l'édition du volume des *Poesias completas & Prosa*, publiée en 1994 chez l'Éditeur Aguilar de Rio de Janeiro) suffit à démontrer de quelle façon les deux amis étaient, dès les dernières années Vingt et les premières années Trente, conscients et pétris de surréalisme¹⁸. Dans les *Poemas 1925-1929* il y a avant tout un hommage au De Chirico métaphysique des mannequins:

O MUNDO INIMIGO

O cavalo mecânico arrebatava o manequim pensativo
que invade a sombra das casas no espaço elástico.

Ao sinal do sonho a vida move direitinho as estátuas
que retomam seu lugar na série do planeta.

Os homens largam a ação na paisagem elementar
e invocam os pesadelos de mármore na beira do infinito.

Os fantasmas vibram mensagens de outra luz nos olhos,
expulsam o sol do espaço e se instalam no mundo.¹⁹

[*LE MONDE ENNEMI, Le cheval mécanique enlève le mannequin pensif / qui envahit l'ombre des maisons dans l'espace élastique. / Au signal du rêve la vie bouge attentivement les statues / qui reprennent leur place dans la série de la planète. / Les hommes quittent l'action dans le paysage élémentaire / et invoquent les cauchemars de marbre sur la berge de l'infini. / Les fantômes vibrent messages d'autre lumière dans les yeux, / expulsent le soleil de l'espace et s'installent dans le monde*].

mais aussi un poème dédié à Ismael, qui est une vraie construction surréaliste à la Chagall:

18. Murilo Mendes, *Recordação de Ismael Nery*, dans *Supl. Literário Artes & Letras de A Manhã*, Rio de Janeiro, 1948.

19. Murilo Mendes, *Poemas 1925-1929*, op. cit., p. 74.

SAUDAÇÃO A ISMAEL NERY

Acima dos cubos verdes e das esferas azuis
um Ente magnético sopra o espírito da vida.

Depois de fixar os contornos dos corpos
transpõe a região que nasceu sob o signo do amor
e reúne num abraço as partes desconhecidas do mundo.

Apelo dos ritmos movendo as figuras humanas,
solecitação das matérias do sonho, espírito que nunca descansa.

Ele pensa desligado do tempo,
as formas futuras dormem nos seus olhos.

Recebe diretamente do Espírito
a visão instantânea das coisas, ó vertigem!

penetra o sentido das idéias, das cores, a totalidade da Criação,
olho do mundo,

zona livre de corrupção, música que não pára nunca,
forma e transparência.²⁰

[*SALUTATION À ISMAEL NERY, Au-dessus des cubes verts et des sphères bleues / un être magnétique souffle l'esprit de la vie. / Après avoir fixé les contours des corps / il transfère la région qui naquit sous le signe de l'amour / et réunit dans une étreinte les parties méconnues du monde. / Appel des rythmes mouvant les figures humaines, / sollicitation des matières du rêve, esprit qui jamais ne repose. / Il pense débrancher le temps, / les formes futures dorment dans ses yeux. / Il reçoit directement de l'Esprit / la vision instantanée des choses, oh vertige! / il pénètre le sens des idées, des couleurs, la totalité de la Création, / œil du monde, / zone libérée de la corruption, musique qui ne s'arrête jamais, / forme et transparence*].

Et il suffirait d'avoir vu quelques-uns des tableaux d'Ismael comme celui où, sur des cubos verts et des sphères bleues, flottent, dans un ciel familier et sans âge, des figures humaines et divines, pour comprendre combien la leçon russe et surréaliste, mystique et judaïque de Chagall avait été précocement assimilée par lui.

Aussi bien chez Murilo que chez Ismael on peut dire que le mouvement historique et culturel s'appuie sur une essentielle prédisposition au surréel, à l'ambigu, au mélange, au rêve. «Il y a des démons à visage de saints», «J'ai absolument besoin de flotter», ce sont des phrases que Murilo affirme avoir entendu prononcer maintes fois par Ismael Nery. Pour lui, cette leçon se serait traduite en une leçon de poésie. Voici un poème qui nous

20. *Ibid.*, p. 79.

révèle la puissance du fantastique qu'il était capable, dès lors, de transférer dans les thèmes de l'enfance et de la famille.

PRÉ-HISTORIA

Mamãe vestida de rendas
Tocava piano no caos.
Uma noite abriu as asas
Cansada de tanto som
Equilibrrou-se no azul
De tonta não mais olhou
Para mim para ninguém:
Cai no álbum de retratos²¹.

[PRÉHISTOIRE, *Maman habillée en dentelles / Jouait du piano dans le chaos / Une nuit elle ouvrit ses ailes / Fatiguée de tant de sons / S'équilibrait dans l'azur / Étourdie elle ne regarda plus / Vers moi vers personne: / Elle tomba dans l'album des portraits*].

Dans les années de la guerre la vision apocalyptique et surréaliste du poète qui s'installe dans le chaos deviendra encore plus impétueuse. *A Janela do Caos* sortit en 1947, dans le deuxième livre des *Metamorfoses*, et fut publiée à Paris en 1949 dans une édition de luxe illustrée par Picabia²². Murilo, bien que reconnaissant et fier de ce privilège, observa que les illustrations du grand surréaliste Picabia lui semblaient très peu surréalistes, ou tout au moins d'un surréalisme différent de sa propre vision du surréalisme.

Le premier qui avait parlé de surréalisme à propos de la poésie de Murilo Mendes, un poète qui à son avis «avait su profiter pleinement de la leçon surréaliste», avait été, dès le livre des *Poemas*, de 1930, Mário de Andrade. C'est ce dernier qui, en 1939, écrivit une page magistrale sur la pratique surréaliste (appelée par lui encore *supra-realista*) du photomontage de Jorge de Lima²³, poète qui avait su profiter pleinement de la leçon surréaliste. Mais ce sera José Guilherme Merquior qui, dans les dernières années de sa vie, repéra, au-delà des recettes d'école, comme l'écriture automatique, la

foi jamais démentie de Murilo en un surréalisme utopique, fait d'ascèse poétique et de volonté de présence dans le monde, bien loin de l'alibi moderniste de Baudelaire ou de Rimbaud, mais aussi du *vou-me-emborismo* — évasonnisme moderniste mis en vogue par le *vou-me embora para Pasárgada* de Manuel Bandeira. La poétique initiale de Murilo est en effet vue par lui comme une poétique délirante et rêveuse, mais très liée au réel, du moment qu'elle est extrêmement érotique et par conséquent à l'origine d'une des plus puissantes créations de l'anarchoérotisme surréel, dont le but aurait été la volupté «océanique» de la satisfaction absolue de la libido²⁴.

Dans la dernière saison de sa vie, passée en Europe et en Italie, en côtoyant souvent les maîtres du surréalisme qui au Brésil avaient été pour lui des mythes et qui maintenant devenaient des interlocuteurs, Murilo porta, cependant, un nouvel intérêt au surréalisme, surtout à ses manifestations les plus récentes, susceptibles d'impact sur sa nouvelle esthétique, pétrie de l'expérience des poètes visuels et concrets brésiliens, mais aussi des plus modernes expressions phoniques et visuelles de la synesthésie poétique européenne renouvelée. Et voilà qu'interviennent dans ses derniers livres, presque tous inédits, de continuelles références à des personnages comme De Chirico et Dalí, mais surtout à des maîtres comme ses nouveaux amis Breton et Max Ernst. Dans l'édition de la *Poesia completa e Prosa* de Murilo publiée à Rio, les lecteurs français auront le plaisir de découvrir des pages inédites jusqu'à présent consacrées, dans les *Papiers* ou les *Retratos Relâmpagos*, aux amis surréalistes français de ses dernières années. Un échantillon dédié au pape Breton:

La première fois que j'ai rencontré André Breton, à Paris, en 1952, il m'interrogea longuement sur le Brésil, sur son folklore, ses légendes. Il était entre autres choses très intrigué par le tamandua, qui en français se dit tamanoir et en italien formichiere. Il s'agit d'un pittoresque animal qui atteint parfois deux mètres de longueur, rayé de bandes blanches et noires et pourvu d'une langue visqueuse avec laquelle il attrape les fourmis qui lui servent de nourriture. Benjamin Péret m'avait déjà dit à Rio que le tamanoir suscitait la fantaisie de Breton et ainsi l'exemplaire de son roman *Nadja* qu'il m'offrit porte la suivante et insolite dédicace:

24. Jorge Guilherme Merquior, «Notas para uma murilosopia», mai 1978. Je vais le publier comme introduction à la *Poesia completa e Prosa* de Murilo Mendes, Rio, Aguilar, 1994.

21. Murilo Mendes, *O Visionário* 1930-1933, dans Murilo Mendes, *Poesias* 1925-1955, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1959, p. 103.

22. Murilo Mendes, *Janela do Caos*, avec six lithographies de Francis Picabia, Paris, Imprimerie Union Paris, 1949.

23. Mário de Andrade, «Fantasias de um poeta», dans *Suplemento em Rotogravura*, de *O Estado de São Paulo*, n° 146, dans 1° Quinzena, nov. 1939.

‘Sur les bandes blanches du grand tamanoir j’écris: à Murilo Mendes, de tout mon cœur, son ami André Breton’. En nous promenant, ce jour-là, Breton m’indique certains coins de Paris où il était encore possible de trouver de l’imprévu; il me parla aussi de films ‘idiots’ du temps du cinéma muet qu’on projetait quelquefois à la cinémathèque. Breton a donné une forme moderne à l’idée de dépaysement dont il a trouvé la formule dès sa première jeunesse: se dépayser en quelque lieu ou en quelque situation que ce soit²⁵.

Rechercher dans les œuvres de Murilo toutes les traces du surréalisme, conscientes ou pas, est une tâche qui dépasse de beaucoup les limites de cette communication. Voici un exemple de la toute dernière phase:

HOMMAGE à MAX ERNST: TITRES POUR DES TABLEAUX IMAGINAIRES

1. L'empereur décapité attend dans le vestibule l'audience du bourreau.
2. Soulevant la crinière le cheval furieux frotte dans le vent les allumettes du tonnerre.
3. Les labyrinthes s'envolent durant la nuit et se reposent pendant le jour.
4. Freud habillé en Phèdre au grand décolleté me poursuit maniant des tenailles façon-gants.
- 5 Un cerveau électrique planifie des rêves à la portée de toutes les bourses.
6. Les épées de l'ambiguïté assaillent l'Europe après la pluie.
7. La tête de Salvador Dalí, moustaches comprises, se sert froide sur un plateau d'argent, avec garniture de dollars.
8. Les espionnes échangent leurs rêves pendant le jour.
9. Repliant sa jupe de verre bleu le médium Madame Récamier s'évente avec un papillon géant.
10. L'antipape (c'est une femme) recouvert d'un manteau de serpents prie, la tête en bas.
11. La fiancée du vent siffle «La Carmagnole de l'amour» en hommage aux oiseaux rotatifs.
12. La pulsation de l'insecte vue au télescope de Palomar.

Rome, 1965²⁶

25. Murilo Mendes, *Papiers*, 1967, encore inédit en livre. Voir Luciana Stegagno Picchio, «I Papiers di Murilo Mendes: un'esperienza alloglotta», dans *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, I, 1983, p. 789-802.

26. Murilo Mendes, «Hommage à Max Ernst», dans *Papiers*, op. cit.

Mais pour le Brésil, le surréalisme n'est pas mort. Après ou à côté de Jorge de Lima et Murilo Mendes, tous les grands poètes, à commencer par João Cabral de *Pedra de Sono*, en ont été touchés. Comme en ont été influencés les romanciers tel Lúcio Cardoso ou des auteurs dramatiques comme Nelson Rodrigues ou Ariano Suassuna. Ce qui ne signifie pas qu'ils aient été, ou qu'ils soient des surréalistes orthodoxes. Il y a, par ailleurs, une petite et courageuse poignée de militants, réunis d'abord entre 1963 et 1969, et puis à nouveau active dans les années 1970-71 dans le Grupo Surrealista de São Paulo. Toujours en contact avec le groupe surréaliste portugais qui dès 1967 publie le journal *A Phala*, qui, à son tour, est en train de développer une action impétueuse d'opposition et de renversement de la soi-disant civilisation «occidentale» (où est évidente la connotation négative). En 1992, lors des célébrations de la Découverte, les membres du *Grupo Surrealista* de São Paulo ont été particulièrement actifs, offrant leur appui à toutes les actions qui se proposaient de souligner les fautes de l'Occident dans l'œuvre séculaire d'«oppression, exploitation, persécution et destruction de peuples et cultures indigènes et de l'immense et sauvage nature au milieu de laquelle ces peuples vivaient et développaient leur culture». Leur action continue, soutenue comme toujours par l'initiative européenne, mais avec d'originaux apports locaux. S'il y a des artistes, des poètes et des écrivains décidés à travailler dans ce sillage, il se peut que dans quelques années nous assistions, au Brésil, à un important mouvement néo-surréaliste. Les prémisses y sont. Mais comme le voulait André Breton: «il faut absolument convaincre l'homme qu'une fois acquis le consentement général sur un sujet, la résistance individuelle est la seule clé de la prison»²⁷.

Luciana Stegagno Picchio
Université de Rome

27. «Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non», 1942, dans André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1975, p. 170.

RAOUL SILVA-CACERES

Le fantastique chez Julio Cortázar
et l'expérience des *Grands Transparents*¹

La notion des *Grands Transparents* à peine esquissée par Breton dans *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, rédigé en 1942, coïncide avec les recherches esthétiques de Cortázar, définies dans ses années de formation jusqu'en 1945 et dans sa découverte des littératures d'avant-garde qui culminèrent avec la lecture de Jean Cocteau dans quelque café de bohème de Buenos Aires. De fait, notre auteur, dans la période de maturité de son œuvre littéraire, se référera en diverses occasions à cette notion, mal décrite par Breton et mal comprise par ses disciples et critiques, laquelle est employée par Cortázar de façon beaucoup plus générale, bien que non aléatoire comme nous le verrons, et toujours rattachée à l'ensemble des pratiques de la littérature fantastique qu'il prétendait faire.

En premier lieu et avant de passer à ce qu'elle signifie pour Cortázar lui-même, nous essaierons de la montrer sous les auspices que désirait lui donner l'auteur français. L'affirmation de Breton, au terme du troisième *Manifeste* suivant lequel «l'homme n'est peut-être pas le Centre, le point de mire de l'Univers»², recèle un rejet de la vision anthropocentriste de l'Univers, telle qu'elle se pratique dans la civilisation occidentale, laquelle est aussi débattue par Cortázar dans son célèbre roman expérimental *Marelle* lorsque le théoricien fictif, dans le roman, affirme:

Il se peut qu'il y ait un monde dans celui-ci, mais nous ne le rencontrons pas en découpant sa silhouette dans le tumulte fabuleux des jours et des vies, nous ne le rencontrerons ni dans l'atrophie ni dans l'hypertrophie. Ce monde n'existe pas, il faut le créer comme le phénix. Ce monde

1. Chapitre I du livre *L'Arbre aux figures* (sous presse).

2. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, coll. «Idées», Gallimard, 1970, p. 175.



Julio Cortázar, 1981, à Paris
Photographie de Carlos Freire

existe dans celui-ci, mais comme l'eau existe dans l'oxygène et l'hydrogène... Quelle tâche inutile que celle de l'homme, coiffeur de lui-même répétant jusqu'à la nausée la coupe bimensuelle, dressant la même table, refaisant les mêmes choses, achetant le même journal, appliquant les mêmes principes aux mêmes conjonctures³.

Dans le texte déjà cité, Breton disait également que la vision anthropomorphique de l'homme occidental était déformante et qu'on devait la faire cesser pour «ouvrir les fenêtres sur les plus grands paysages utopiques». Il entendait par là la présence d'êtres qui, en échappant au système de références sensorielles «se manifestent obscurément à nous dans la peur et le sentiment du hasard»⁴.

Par la suite, Breton proposera la création d'un nouveau mythe qui sera celui des *Grands Transparents*, destiné à mettre fin à l'anthropocentrisme de la culture occidentale.

Gérard Legrand fut un grand ami et un collaborateur de Breton à partir de 1948, c'est-à-dire dans la dernière partie de sa vie, auteur d'un livre au titre borgésien *Préface au système de l'Éternité*. Celui-ci affirmait que les êtres fantastiques, sortis de l'imagination d'un Novalis ou de la pensée plus moderne de William James, constituaient une concrétisation mentale — parfois exagérée, par la présence de mondes parallèles à la manière de Marcel Duchamp — auxquels Breton accorde de l'importance dans la dernière phrase de son *Manifeste* et pose la question de savoir s'il convient de leur donner la possibilité de s'identifier pour pouvoir véritablement exister.

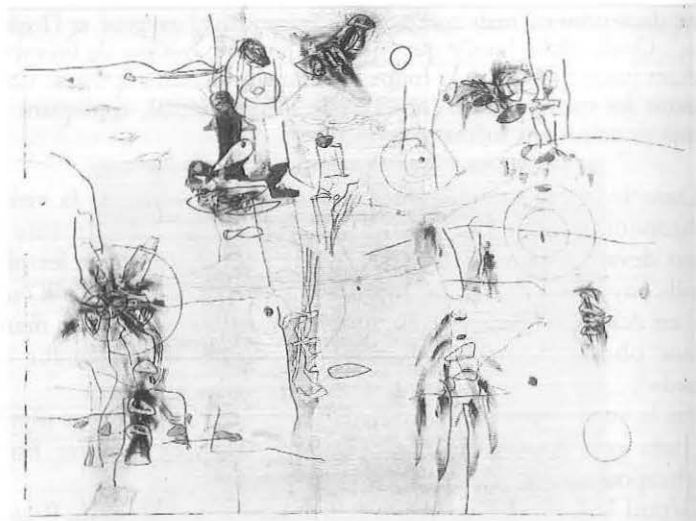
En effet, selon Jean-Clarence Lambert, une copie du *Grand verre* de Duchamp et des *Morphologies psychologiques* de Roberto Matta (comme nous le savons, directement inspirées par *Le Grand verre*) étaient en face du chef du surréalisme et Breton les regardait à mesure que la rédaction de son texte avançait⁵.

Ce qui intéressait par dessus tout Duchamp dans cette œuvre — qui n'est ni peinture, ni sculpture ni *ready made*, mais un produit hybride guidé par des automatismes difficiles à expliquer — est la même chose qui guida Matta dans ses *Morphologies*, c'est-à-dire

3. *Marelle*, Gallimard, 1970, p. 403. Trad. Laure Guille-Bataillon.

4. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 174.

5. *Dictionnaire général du surréalisme*, PUF, 1982, p. 191.



Roberto Matta Echaurren, *Les Grands Transparents*, 1942, crayon de cire et mine de plomb sur papier, 59×74 cm.



Roberto Matta Echaurren, *Morphologie psychologique*, 1939, huile sur toile, 89×115,3 cm.

faire apparaître la spontanéité, la liberté de l'«événement intérieur», l'*inscape*, comme l'affirmait Matta, c'est-à-dire «peintures et dessins nés de l'automatisme absolu prôné par Breton».

Cortázar tarda à éprouver de l'intérêt pour les peintres latino-américains sortis de la grande fournée surréaliste; ceci n'empêcha pas son adhésion aux grands créateurs européens⁶. Matta, dans cette vision du labyrinthe cosmique, «d'usine astrale délirante», va rendre un hommage extraordinaire à Duchamp au travers d'un des personnages du *Vitreux. Science, conscience et patience du vitreux* (1944) et également dans *Le Vertige d'Eros* (1944)⁷.

Cortázar chercha également à rendre un hommage soutenu à Duchamp à travers l'ouverture d'espaces de liberté et par la culture de l'anachronisme.

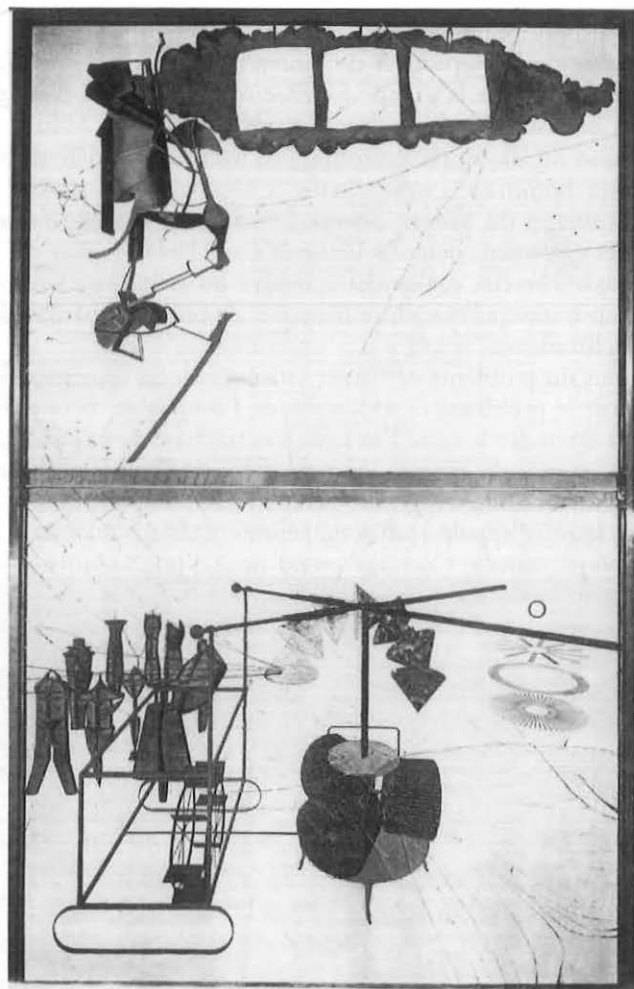
En plus du problème de l'automatisme absolu, cette expérience impliquait le problème de la liberté, de l'osmose et de la porosité que doit atteindre le texte littéraire comme base de sa pénétration dans les arcanes du monde, comme refus de l'imperméabilité de certaines matières hétérogènes.

Dans le texte appelé «Julius en action» dans *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes*, Cortázar prend note d'une «séquence pataphysique très normale» dans laquelle il voit les relations spéciales suivantes entre l'œuvre de Laforgue et de Duchamp: «Je n'imaginais pas une fois de plus qu'il y avait un passage au monde des *Grands Transparents*. Le même après-midi, après avoir travaillé sur ce texte, je décidai de visiter une exposition dédiée à Dada. Le premier tableau que je vis en entrant fut *Nu descendant un escalier*, envoyé spécialement à Paris par le Musée de Philadelphie».

C'est à partir des *Gagnants* que la fonction de la figure cortazarienne apparaîtra dans toute sa complexité. Dans cet ouvrage, elle est définitivement unie à la recherche de l'unicité et de la communication. Elle y surgit comme le résultat de la même

6. «Galeria de Arte en la obra de J. Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366, Madrid, 1980, p. 624-639: il semble que pendant un certain temps seuls Figari (Uruguay), dans *Marelle* et Petorutti (Argentine), dans *Les Gagnants*, retinrent formellement son attention. La situation devait changer radicalement dans la partie finale de son œuvre avec les références constantes et soutenues à Leopoldo Novoa, Julio Silva, Luis Tomasello, Jacobo Borges, Leonardo Niermann, Juan Soriano et aux Espagnols Remedios Varo, Antoni Tàpies, Antoni Taulé, Antonio Souza entre autres.

7. *Dictionnaire général du surréalisme*, PUF, 1982, p. 266.



Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (le Grand Verre)* 1912-1923, huile, vernis, feuille de plomb, 272,5×175,8 cm.

tension spirituelle qui poussa Breton et les surréalistes à la rapprocher de la nécessité d'objectivation d'une sorte de hasard. Celui-ci se pose comme synonyme de la liberté en se fondant sur l'inconscient humain.

... je ne suis pas loin de penser qu'un jour je verrai naître un dessin qui correspondra exactement à une œuvre célèbre, une guitare de Picasso, un compotier de Petorutti, par exemple. Si cela arrive, j'aurais alors une clef, un module...⁸.

Ainsi la *figure* ne peut s'accomplir qu'à différents niveaux. Elle doit fonctionner comme un tissu symbolique de type relationnel (les individus ne le savent pas ou l'ont oublié), comme un mouvement du hasard qui n'est pas totalement étranger à des lois magiques ou mystérieuses dans son élaboration, et, enfin, comme un système sémiotique qui permet d'enrichir les habituelles significations du monde matériel. L'idée que la libération des arcanes de l'homme mène nécessairement à la libération sociale et historique, y est presque unanimement invoquée. De plus, elle se rapproche d'une notion surréaliste qui lui ressemble beaucoup: celle du *hasard objectif*. Cette dernière est liée à la coïncidence de signes et d'indices qui mènent à des correspondances inédites et fortuites, capables d'affecter la nature même du hasard.

Pour Breton, ce *hasard objectif* constitue un élément de réponse dans la découverte du monde pour celui qui a l'audace ou la force d'aller à sa recherche. Il se présente donc comme un lieu d'interaction des possibilités de l'univers et de l'homme, comme un espace où la liberté ainsi que le véritable sentiment de la réciprocité des rapports évoqués peuvent s'exercer.

L'idée de figure devient plus complexe dans *Marelle*:

... Nous traçons avec nos va-et-vient une figure semblable à celle que dessinent les mouches volant dans une pièce de-ci, de-là, puis brusque volte-face et à nouveau de-ci, de-là, c'est ce que l'on appelle un mouvement brownien... un angle droit, une ligne qui monte, par ici, par là, d'arrière en avant, vers le haut vers le bas, par mouvements spasmodiques, freinant sec et démarrant aussitôt dans une autre direction, et tout cela tisse un ensemble, une figure...⁹.

8. *Les Gagnants*, Éd. Fayard, Paris, 1979, p. 79.

9. *Marelle*, Gallimard, Paris, 1966, p. 33-34.

Le tissu de la figure apparaît de façon de plus en plus nette au fur et à mesure que sont publiés les différents ouvrages de Cortázar. Cette idée va jusqu'à s'unir à la notion de production de sens de l'écriture elle-même. Les signes et les éléments signifiants de cette dernière peuvent ainsi édifier la figure souhaitée. Cependant, son aspect le plus remarquable demeure celui de l'authenticité de sa non-conscience: paraphrasant Jean Cocteau, le narrateur de *Marelle* affirme:

Les étoiles de la Grande Ourse ne savent pas qu'elles appartiennent à la Grande Ourse...¹⁰.

Dans la réflexion de Cortázar, il y a donc une conscience, une volonté croissante de mettre en espace la figure symbolique. Nous y trouvons également le besoin de l'associer à l'altération graphique du texte, à l'expérience du «collage» et du montage. Ces modalités sont très fréquentes dans les littératures d'avant-garde et Cortázar les utilise remarquablement dans *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes* et *Dernier round*. Elles permettent de remettre en cause les données traditionnelles de l'écriture et d'opérer une ouverture sur de nouveaux ordres de signification.

Par la fonction hallucinatoire et le rôle de support du monde onirique qu'ils assument, ces éléments se haussent en mode de substitution ou en complément des insuffisances de la narration logique ou documentaire. Ils suscitent une cohérence interne pour le fantastique, encouragent une autosuffisance de l'irréel comme système autonome de compréhension du monde. André Breton avait trouvé ces caractéristiques dans la lecture du *Moine* de Lewis. Il déclara dans l'une de ses phrases célèbres: «Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est [...] qu'il n'y a plus que le réel». Cette véritable profession de foi du fondateur du mouvement surréaliste, qui lie la logique du fantastique au «roman noir», peut être rapprochée de ses réflexions théoriques produites à partir de 1925. Elles sont à la base de ce qui formera, par la suite, l'ouvrage *Le Surréalisme et la peinture*, publié en 1928.

Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline vers une philosophie particulière de l'immanence, d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même et ne lui serait ni supérieure, ni

10. *Marelle*, op. cit., p. 78.

extérieure. Et réciproquement, le contenant serait aussi le contenu¹¹.

Cette considération pourrait être attribuée à Cortázar tant les prises de position de l'écrivain argentin lui ressemblent. Elle sera reprise de nombreuses fois dans les ouvrages de maturité de cet auteur. La figure y est célébrée en tant qu'élément métaphorique de la continuité et étape supérieure du fonctionnement du double. Ainsi, à travers la *liberté fatale* des surréalistes, elle y assume cette double dimension de la dissociation et de la limite, du contenant et du contenu, que seul le support fantastique peut souligner.

La coïncidence comprise comme signification du monde pour celui qui ose aller à sa rencontre, est l'un des éléments principaux déclenchant la recherche de systèmes relationnels fondés sur l'analogie et le hasard des signifiants. Breton lui-même affirma que le *hasard objectif* était la rencontre entre une causalité externe et une finalité interne. Il concluait qu'il était constitué des tensions du désir en terminant par l'affirmation suivante: *Philosophiquement, le hasard objectif est le lien géométrique de rencontre de ces coïncidences*. Telle est, d'autre part, l'origine de sa théorie sur l'amour. Ce dernier cherche la totalité sans rupture tout en essayant de formuler une éthique. Sans doute, l'aspect le plus important est que cela permet de légitimer la philosophie de l'action. En effet, intégrant tous ces processus relatifs à la recherche d'un module ou centre paralogique de correspondances, *L'Amour fou* permettra à Giacometti de terminer l'une de ses statues et à Breton lui-même de retrouver l'amour ainsi que la vie.

Cortázar va plus loin dans la praxis de la figure, bien que la formulation théorique qu'il propose s'arrête au niveau liminaire de la correspondance et de l'analogie. Comme nous le verrons à travers sa production de narrations brèves, il mettra en pratique différentes sortes de figures. Elles comprennent la figure simple, qui est très proche de l'apparition du double comme dans *Une fleur jaune*, la figure «parastatique» liée à l'idée de la temporalité, et la figure que nous appelons de constellation. Cette dernière, plus complexe, embrasse plusieurs temps et identités à la fois. Nous la

11. Nous citons le texte de l'édition Gallimard, publié en 1965 à Paris. La première édition, plus brève, date de 1928. De fait, il s'agit de la réunion et du développement des idées de Breton sur la peinture. Celui-ci les exposa lui-même à partir de juillet 1925, lorsqu'il prit la direction de *La Révolution surréaliste*.

trouvons par exemple dans *Tous les feux le feu* et, plus particulièrement, dans le récit *L'Autre ciel*.

Ainsi, la création d'un *nouveau mythe* qui, suivant Breton, impliquerait l'ouverture vers de nouveaux horizons de liberté, dans lesquels la dimension utopique serait un constituant essentiel, guidée par le hasard significatif, coïncide avec la vision de Cortázar formée par cette coïncidence aléatoire et le système de correspondances qui constitueront la base des «figures» ainsi appelées par l'auteur latino-américain et sur lesquelles nous allons nous exprimer par la suite.

L'idée surréaliste de détruire la machine rationnelle pour récupérer la spiritualité perdue en Occident, coïncide avec la recherche de l'absolu qu'aussi bien Breton et plus tard Cortázar poursuivront à l'exemple de Jarry qui cherchait à unir le dissonant et le monstrueux avec le beau. Pour eux, l'ambiguïté et l'anachronisme sont instruments de pénétration de l'opacité du monde; ils constituent la forme privilégiée pour révéler les arcanes du monde, ils servent à exprimer les pulsions de l'inconscient, tel que l'exprimait peu avant sa mort Cortázar lui-même:

... Quand j'ai commencé à écrire des contes fantastiques, certaines forces, appelons ça pulsions si vous voulez, étaient très intenses en moi et avaient besoin de s'exprimer, mais elles ne le pouvaient pas de façon directe parce qu'il n'y a pas de façon directe; alors elles se sont pour ainsi dire incarnées, ont trouvé leur symbole...¹²

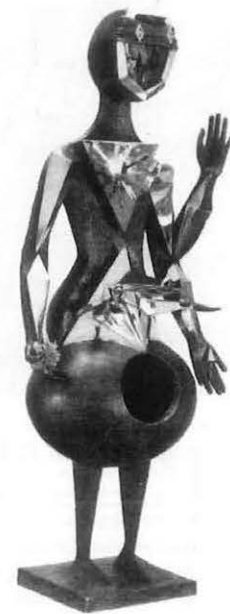
Ces pulsions sont pour une part la manifestation de l'hallucinoïde, de l'inexprimable, mais en même temps, comme les *formes* instables d'une rencontre finale; elles sont l'incarnation du *nouveau mythe* unificateur, les *Grands Transparents*, et de sa vaste portée visionnaire. En lui, comme dans les meilleurs auteurs de science-fiction d'aujourd'hui, les *mondes parallèles* trouvent leur chemin d'expression, auxquels ni Cortázar ni Breton ne renoncèrent jamais comme voie d'accès au nouveau mythe unificateur. N'est-ce pas ce sentiment qui paraît briller dans un obscur paragraphe de *Marelle*, lorsque l'alter ego de l'auteur affirme:

Je ne pourrai jamais renoncer au sentiment de ce qu'ici, collée à mon

visage, entrelacée dans mes doigts, il y a comme une explosion éblouissante vers la lumière, irruption de l'un vers l'autre ou de l'autre en moi, quelque chose d'infiniment cristallin qui pourrait se broyer et se fondre en lumière totale sans temps ni espace (*op.cit.*, p. 398).

Deux ans après la rédaction du dernier paragraphe de son *Troisième Manifeste*, Breton insistait de nouveau sur l'idée des *Grands Transparents*, au dire d'*Arcane 17*, qu'on devait «exalter sans cesse la notion de *cristal* en face de l'*opacité*», la *grande ennemie de l'homme*, et ajoutait que c'était la voie lumineuse pour «la remise en question fondamentale de notre civilisation». Il s'agit de la même lutte chez Cortázar pour parcourir les ponts qui font se rejoindre des rives impossibles, pour briser des carreaux opaques, pour que la lumière jaillisse de la clarté en vue de la libération de l'homme.

Raoul Silva-Caceres
Université de Paris IV, Sorbonne



Jacques Hérold
Autel pour les Grands Transparents, 1947

12. Entretien avec Marcel Béranger à Radio Canada (1980).



Octavio Paz, 1989, à Paris
Photographie Carlos Freire

HUGO VERANI «Papillon d'obsidienne», une poétique surréaliste d'Octavio Paz

Pour Bichette

Le séjour d'Octavio Paz à Paris de 1946 à 1951 lui permet de participer aux activités du groupe surréaliste, lien qui contribue de manière décisive à orienter son œuvre littéraire et son attitude face au monde¹. Son affinité avec un mouvement qui occupe une place centrale dans le développement de la sensibilité moderne et son admiration pour André Breton, qu'il considère comme «un des centres de gravité de notre époque» ont été souvent reconnus par lui-même dans des essais lucides et passionnés². De son côté, André Breton distingue Octavio Paz comme le poète de langue espagnole qui «me touche le plus», sans doute le plus proche de son éthique vitale et de ses critères esthétiques³.

Aigle ou soleil? (1951), livre de poèmes en prose écrit en France, et le premier à être traduit en français en 1957, est celui qui a le plus profondément assimilé modes d'expression et attitudes surréalistes⁴. De fait, Breton en a inclus la première partie dans sa

1. Jason Wilson résume la participation de Paz dans ses activités surréalistes dans *Octavio Paz : Un estudio de su poesía*, Bogota, Editorial Pluma, 1980, p. 37 et 189. Voir en outre Christiane Tarroux, «Le Surréalisme d'Octavio Paz en question», *Imprévue*, 2, 1980, p. 183-206.

2. Octavio Paz, «André Breton o la búsqueda del comienzo», *Corriente alterna*, Mexico, Siglo XXI, 1967, p. 57. Ce travail et d'autres de Paz sur le surréalisme ont été réunis par Diego Martínez Torrón dans *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974. Plus récemment Paz a écrit à nouveau sur Breton (traduction française) : «Poèmes muets et objets parlants» prologue à André Breton *Je vois, j' imagine : poèmes-objets*, Paris, Gallimard, 1991, V-XI.

3. André Breton, *Entretiens*, avec André Parinaud, Paris, Gallimard, 1952, p. 285.

4. Octavio Paz, *Aigle ou soleil?*, Paris, G. Fall, 1957. Trad. Jean-Clarence Lambert. Tous les poèmes de Paz sont cités de *Poemas (1935-1975)*, Barcelone Seix Barral, 1979.

revue *Le Surréalisme même*, et André Pieyre de Mandiargues en commentant la traduction du livre en français n'hésite pas à affirmer qu'Octavio Paz «est le seul grand poète surréaliste en activité dans le monde moderne»⁵. Cependant, le livre a peu retenu l'attention de la critique, même chez ceux qui ont étudié les relations de Paz avec le surréalisme⁶. Peut-être l'hermétisme des textes qui tendent à accentuer l'exploration d'une dimension absolue et imprévisible d'une réalité qui se volatilise, l'essai radical de délier l'imagination des contrôles rationnels, et même les difficultés d'un genre aux marges indéfinies (le poème en prose, genre surréaliste par excellence) conspirent à limiter la reconnaissance d'une œuvre essentielle de la littérature hispano-américaine. Paz lui-même, sans prétendre à l'objectivité, signale que *Liberté sur parole* et *Aigle ou soleil?* ouvrent avec les livres de José Lezama Lima et Enrique Molina, un changement irréversible dans la poésie de notre langue, une convergence avec l'avant-garde du premier tiers du XXe siècle, avec une divergence fondamentale: «Il ne s'agissait plus comme en 1920 d'inventer, mais d'explorer. Le territoire qui attirait ces poètes n'était pas dehors ni non plus dedans. C'était cette zone où conflue l'intérieur et l'extérieur, la zone du langage»⁷. De fait, Guillermo Sucre et José Emilio Pacheco trouvent dans *Aigle ou soleil?* le début d'une nouvelle prose et une nouvelle poésie qui donneront à la littérature hispano-américaine la plus importante de ses étapes⁸.

L'adhésion de Paz au surréalisme coïncide avec son affinité pour la culture indigène pré-hispanique sous-jacente dans l'inconscient

5. Octavio Paz, «Travaux forcés», *Le Surréalisme même*, n° 3, automne 1957, p. 32-36. Dans une note non signée, Breton considère que Paz «offre comme nul autre une image poétique saisissante de Mexico». André Pieyre de Mandiargues, «Aigle ou soleil?», *La Nouvelle revue française*, 1958, p. 325.

6. Voir Enrique Jaramillo Levi, *Comunidad*, Mexico, 49, août 1974, p. 382-388; Diego Martínez Torro, *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, Hiperión, 1979, p. 141-153; Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*, Madrid, Júcar, 1965, p. 103 à 112; José Emilio Pacheco, *Proceso*, n° 393, 14 mai 1984, p. 48-51 et n° 648, 3 avril 1989, p. 56-57, Maya Schärer-Nussberger, *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*, Mexico, FCE, 1989, p. 48-54 et 94-98; Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelone, Seix Barral, 1971, p. 215-218 et *Insula*, n° 532-533, avril-mai 1991, p. 50-51.

7. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelone, Seix Barral, 1986, p. 208-209.

8. Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, Caracas: Monte Avila, 1975, p. 303, et José Emilio Pacheco, *Proceso*, n° 648, 3 avril 1989, p. 56. La citation est de Pacheco.

mexicain. De la convergence de l'héritage ancestral avec une attitude surréaliste, avec le pouvoir magique de transmutation de la parole poétique, de l'imagination et du désir, naît une réalité vivante par delà l'espace et le temps, qui permet d'entrevoir l'analogie universelle. Cette conjonction du surréalisme avec la mythologie méso-américaine («surréalisme tellurique» dit Alain Bosquet⁹) déchaîne l'imagination de Paz pour s'insérer dans un temps mythique et prendre conscience de l'altérité. Un tellurisme qui exclut, certes, toute description simpliste ou pittoresque du paysage ou des mœurs américaines. Dans un essai sur la culture mexicaine ancienne, Paz met en valeur l'intercommunication de tout le vivant dans les cultures méso-américaines, le vertigineux tissu de relations à la fois opposées et complémentaires chez des peuples où se manifeste l'imagination en liberté:

La séduction qu'exercent les peuples dits primitifs sur les modernes est celle de la liberté. Dans ces vieilles cultures... l'artiste moderne trouve que l'individuel et le social ne s'opposent pas mais se complètent... L'imagination et la réalité se donnent la main et se confondent: on ne sait plus où finit la première et où commence la seconde. Aucune règle, aucune convention ne paraît servir de contrepoids au souffle de l'imagination; ce monde de correspondances magiques est régi par l'imagination en liberté; grâce à elle, la déesse de la mort est aussi celle de la vie, le serpent est ailé comme les aigles, une plume détachée du soleil féconde la femme stérile et fait naître le héros¹⁰.

Cette fascination de Paz pour l'héritage pré-colombien de Mexico se confirme vers 1946 quand il se rapproche du surréalisme. Suivant la pensée de Breton dans *l'Amour fou* et *Arcane 17*, il conçoit le surréalisme «comme un nouveau sacré extra-religieux dans le triple axe de la liberté, de l'amour et de la poésie», comme une aventure subversive qui prétend transformer l'univers en image du désir et en incarnation d'un rêve¹¹.

Sans être tributaire d'aucune orthodoxie, l'œuvre de Paz partage avec le surréalisme des pratiques créatives qui délient l'imagination des entraves rationnelles: «Le surréalisme délia mes images

9. Alain Bosquet, «Octavio Paz ou le surréalisme tellurique», *Verbe et vertige*, Paris, Hachette, 1961, p. 190-192.

10. Octavio Paz, «Escultura antigua de México», 1947, dans *México en la obra de Octavio Paz*, Mexico, FCE, 1987, v. 3, p. 116.

11. Octavio Paz, «El surrealismo», 1954, *Las peras del olmo*, Barcelone, Seix Barral, 1983, p. 136-151. La citation est p. 150.

et les fit éclater» rappelle-t-il en 1974¹² et plus récemment il disait: «J'ai essayé de pénétrer dans le langage les yeux fermés, mais une fois dedans, je les ai ouverts, ce fut une lutte entre la veille et le rêve, l'inspiration et la raison, ou pour mieux dire, entre l'automatisme psychique et la veille rationnelle»¹³.

Aigle ou soleil? se présente comme un moyen de libération spirituelle, comme une tentative de connaissance qui fonde toute la poésie de Paz: la nostalgie d'un état antérieur à la naissance de la conscience historique détermine l'impulsion mythique et l'exercice de l'imagination. Par son titre même, qui fait allusion aux grands emblèmes mythiques mexicains et qui postulent le hasard comme vision du monde (*Aigle ou soleil?* est l'équivalent de pile ou face) on tend à voir le cosmos dans son unité: les antinomies se résolvent dans une coexistence dynamique des contraires, car «le soleil est vu par les Aztèques comme un aigle»¹⁴. Dans aucun autre livre de Paz ne se fait plus explicite le désir de récupérer la plénitude originelle du langage, de l'arracher à ses connotations habituelles pour en finir avec les usages d'expression conventionnelle et restituer un «langage de couteaux et de pics, d'acides et de flammes. Un langage de fouets... d'éclairs affilés, de méthodiques couteaux. Un langage guillotine» (p. 173-174). La recherche de l'intensité primordiale de la parole et le retour aux mythes primitifs manifestent le propos de retrouver un absolu immémorial, de libérer le langage et l'imagination pour fonder de nouveau le monde.

Dans ce bref travail je me limiterai à signaler quelques aspects spécifiques du dynamisme imaginaire de «Papillon d'obsidienne», poème en prose qu'on peut considérer comme la poétique surréaliste de Paz. Il s'agit de sa première publication dans une revue surréaliste, *L'Almanach surréaliste du demi siècle*, préparé par Breton et Péret¹⁵. En deux pages, le poème condense des notions clés de



Papillon d'obsidienne (Itzapapalotl)

12. Octavio Paz, «Los pasos contados», *Camp de l'arpa*, Barcelone, n° 74, 1980, p. 56.

13. Alberto Ruy Sánchez, «Itinerario poético de Octavio Paz» (entretien filmé). Synthèse préparée par Hector Tajonar, p. 27.

14. Antonio Caso, *El pueblo del Sol*, México, FCE, 1971, p. 47 et Octavio Paz, *La Onda*, n° 92, 16 mars 1975, conférence de Paz au Colegio Nacional.

15. Octavio Paz, «Papillon d'obsidienne», *La Nef*, Paris, n° 63, 1950, p. 29-31, traduction de Monique et Martine Fong.

son écriture du demi siècle: la recherche de vestiges de l'altérité dans le légendaire Aztèque, l'enchaînement d'images incongrues qui émane d'états oniriques et la suprématie de la communion érotique pour rétablir un équilibre cosmique, nostalgie utopique qui fertilise toute son œuvre poétique¹⁶.

Comme on sait, les surréalistes cherchent des modèles hors de la littérature, dans l'art et l'ethnologie des civilisations autochtones disparues où le merveilleux pousse naturellement et touche la sensibilité par son pouvoir de révélation et de libération des restrictions mentales¹⁷. Le titre du poème fait allusion à Itzapálotl, le papillon d'obsidienne, divinité chichimèque nocturne, liée à l'archétype de la grande mère tellurique et aux âmes des femmes mortes en couches ou destinées au sacrifice. Dans les codex pré-colombiens, elle est représentée en papillon aux traits humains avec le grand plumet des guerriers, les ailes ornées de couteaux de pierre et des serres d'aigle au lieu de mains et de pieds, associant à la fois de nombreuses images qui changent dans une métamorphose incessante¹⁸. Au centre de la constellation mythique apparaît Itzapálotl, où se devinent et se confondent diverses divinités féminines, Teteoinan, Xochiquetzal, et Tonantzin, identifiées à la déesse mère-terre. Paz reprend une de ses manifestations, la femme sacrifiée et transformée en divinité, qui s'est fondue depuis le XVI^e siècle, dans le culte de la vierge de Guadalupe, en qui perdurent des vestiges de croyances et de pouvoirs antiques: «Tonantzin/Guadalupe fut la réponse de l'imagination à la situation d'orphelins où la conquête laissa les Indiens»¹⁹. Le

16. Le tribut de Paz au culte pré-hispanique de Itzapálotl génère de son côté deux prolongations originales inspirées dans son poème: les sculptures et collages de Brian Nissen et la musique de Daniel Catán. Voir le catalogue de l'*Exposition autour du poème «Papillon d'obsidienne»*, Musée Rufino Tamayo, 1983, et le concert au Théâtre de Bellas Artes de Mexico, le 4 avril 1989, *La musique est l'œuvre d'Octavio Paz*.

17. G. Durozoi et B. Lecherbonnier, *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972, p. 180-183.

18. Voir Eduard Seler «Comentarios al Códice Borgia», *Códice Borgia*, Mexico, FCE, 1963, v. 1, p. 134-140; Bodo Spranz, *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*, Mexico, FCE, 1973, p. 83-87; et Doris Heyden, «La diosa madre: Itzapálotl», *Boletín del INAH*, Mexico, 2^e époque, n° 11, 1974, p. 3-14.

19. Octavio Paz, «Nueva España: orfandad y legitimidad», *El ogro filantrópico*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1979, p. 49. Dans «El poema Circulatorio», écrit pour une exposition sur l'«Art du surréalisme», à Mexico en 1973, il reprend la métaphore Tonantzin/Guadalupe comme symbole de la co-existence ou fusion de deux cultures, explicitement associée au surréalisme.

syncrétisme de notions anciennes et modernes, la superposition de la sensualité primitive et des religions ritualistes précolombiennes avec les croyances chrétiennes cristallise en associations nuancées par une imagination exubérante, dans l'imprévisible vertige de l'imagination qui se projette vers un au-delà transhistorique. Le poème naît d'une conscience blessée par la condition humiliée et transplantée d'une communauté, d'une approche onirique qui crée une résurrection du passé mythique. Il commence ainsi:

Mes frères, mes fils, mes oncles ont été tués. Au bord du lac de Texcoco, j'ai fondu en larmes. Du rocher, s'élevaient des tourbillons de salpêtre. Doucement, ils m'ont prise et déposée sur le parvis de la cathédrale. Je me suis faite si petite et si grise que beaucoup m'ont confondu avec un petit tas de poussière. Oui, moi, la mère du silex et de l'étoile, moi enceinte de la foudre! Je suis maintenant la plume bleue que l'oiseau abandonne à la ronce. Je dansais les seins dressés et tournoyant, tournoyant jusqu'à l'immobilité. Alors commençaient de me surgir feuilles, fleurs et fruits. Dans mes flancs, l'aigle battait des ailes. J'étais la montagne qui engendre en rêve la demeure du feu, la marmite primordiale où l'homme croît pour devenir homme. (p. 214-215)

Les premières lignes du poème évoquent un chant triste Nahuatl (icnucuatl) et rappelle «ce que fut dans l'âge indigène le traumatisme de la conquête»²⁰, l'extermination de la déesse réduite à être un petit papillon gris confondu dans un petit tas de poussière dans la cathédrale. Les images évoquent la version plastique du papillon d'obsidienne dans les codex Borgia et Bourbon, leurs liens avec le sacrifice de «la mère du silex et de l'étoile», divinité de la terre et la première à être sacrifiée²¹. Les métamorphoses de Itzapálotl et les nombreuses associations avec les ornements, représentations et caractéristiques des déesses de la mythologie pré-colombienne suggèrent l'image d'un rite de sacrifice et de fertilité, de mort et résurrection. L'enchaînement des associations déconcertantes et apparemment arbitraires — si on les considère isolément et non comme des évocations oniriques placées dans un contexte spécifique — montre la survivance spirituelle depuis la mort d'un monde dont la plénitude se trouve préservée. L'aventure intérieure s'ouvre ainsi à une recherche historique et psychologique, à une

20. Miguel León Portilla, *El reverso de la conquista*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1974, p. 21.

21. Eduard Seler, *Códice Borgia*, p. 139.

nécessité d'auto connaissance et de réconciliation avec soi et avec le monde, propos constant du surréalisme.

L'ouverture à l'inconnu, irréductible à des catégories explicatives rend à l'imagination poétique sa faculté inventive. La résurrection de vécus mythiques relégués au plan de la mémoire inconsciente et son association à un surréalisme visionnaire créent une projection imaginative au delà de la réalité sensible, une immersion dans les profondeurs du moi pour révéler le caché et l'oublié — pour «déterrer la parole perdue» comme dit «la cruche cassée». La déesse retrouve un état d'harmonie paradisiaque où les attributs incompatibles se lient: elle fleurit et son ventre engendre l'aigle, il est la montagne et le feu, c'est-à-dire que le poème restaure sa multiplicité, la diversité de propriétés qui s'intègrent dans une unité organique. Cette vision analogique où une chose se transforme en une autre en communication vivante, restitue la totalité nostalgique d'un monde régi par des contradictions et des correspondances. Dans «Dame Haustèque», autre poème de *Aigle ou soleil?*, Paz insiste à nouveau sur cette communion d'éléments dissociés entre eux par la pensée logique, noyau impulseur du dynamisme imaginatif du livre: «Dans son ventre, un aigle déploie ses ailes, deux drapeaux ennemis s'unissent, l'eau repose. Elle vient de loin, du pays humide. Peu l'ont vu. Je dirai son secret: le jour, c'est une pierre le long d'un chemin, la nuit, un fleuve qui fuit sur le dos de l'homme». (p. 222)

Dans «Papillon d'obsidienne» mouvement et quiétude se fondent dans la plénitude d'un instant qui souligne la pénétrante complémentarité dans un monde où disparaissent toutes les antinomies. L'imagination transcende les limitations imposées par le rationalisme et le christianisme, devenant un moyen de libération de désirs et d'imaginaires, en une voie de révélation d'associations primitives ancestrales, de forces vives en métamorphose continue.

Itz'apátotl regrette la perte du pouvoir matériel inhérent à la religion solaire des peuples de Mésopotamie, les intimes réverbérations d'un être habité de l'énergie passionnée qui meut le cosmos. La nostalgie d'une identité plus profonde dont les Mexicains furent séparés se transfigure en un rituel érotique qui découvre la sensualité réprimée, dans une métaphore de la subjectivation croissante du désir:

J'étais midi tatoué et midi tout nu, le petit insecte de jade qui chante parmi les herbes de l'aube et le rossignol d'argile qui convoque les morts. Je me baignais dans la cascade solaire, je me baignais en moi-même, noyé dans ma propre splendeur.

L'écriture fixe un instant de plénitude paradisiaque et intemporelle qui conjure la mort en une image d'extrême splendeur sensorielle, dans un bond de nudités baignées de lumière solaire au midi fécondant et au minuit passionné²². Les images de fertilité s'opposent à celles d'aridité spirituelle et physique du devenir historique, lequel aiguise la conscience critique. L'incessante recherche de la totalité primitive, qui se fragmente et se disperse pour s'unifier à nouveau, se perpétue comme une blessure qui ne sacrifie pas:

Je suis seule et chue, grain de maïs détaché de l'épi du temps. Sème-moi entre les fusillés. Je naîtrai de l'œil du capitaine. Pleus-moi, ensoleille-moi. Mon corps, labouré par le tien, doit devenir un champ où l'on récolte cent pour un. Attends-moi de l'autre côté de l'année: tu me rencontreras comme un éclair étendu au bord de l'automne. Caresse mes seins d'herbe. Embrasse mon ventre, pierre de sacrifices. Dans mon nombril, le tourbillon s'apaise: je suis le centre fixe qui anime la danse. Flambe, tombe en moi: je suis la fosse de chaux vive qui guérit les os de leur chagrin. Meurs sur mes lèvres. Nais dans mes yeux. De mon corps, sourdent des images: bois dans ces eaux et rappelle-toi ce que tu as oublié en naissant. Je suis la blessure qui ne se cicatrise pas, la petite pierre solaire: si tu me frôles, le monde s'incendiera.

La divinité chichimèque se métamorphose en un corps cosmique qui transmue son cauchemar en extase passionnée, sauvant l'identification totale du moi et du monde, l'analogie entre la femme et la terre. La divinité aux seins nus et aux éclairs de flammes qui dansent sans trêve, se mue en mère universelle, l'éternel féminin de la poésie surréaliste, en une figure archétypale qui renouvelle l'ancienne communion édénique. Les images génèrent une explosion de plaisir dans un cosmos sensualisé, un vol de l'imagination dans l'au-delà ultra-terrestre qui ouvre un monde de révélation merveilleuse: «Là-bas, l'amour est la rencontre de deux aérolithes au milieu de l'espace et non cette obstination de pierres se frottant pour s'arracher un baiser qui crépète». Comme l'avait déjà noté Jean-Louis Bédouin dans *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959*, cet aspect résume toute la poésie de Paz: «surréaliste et par là même essentiellement moderne, celle-ci est le produit de rencontre: de ce genre, entre le Mexique des

22. «Toute nudité rituelle implique un modèle intemporel, une image paradisiaque», Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Madrid, 1967, p. 133.

dieux et le langage de notre temps, entre le sang du sacrifice et l'avidité des astres, entre la splendeur de l'amour et l'image transparente de la mort»²³.

La recherche d'une connaissance supérieure à travers la femme et l'amour comme primordiale finalité humaine se transforme en centre de l'univers poétique de Paz et des préoccupations éthiques de la tradition surréaliste²⁴. La femme incarne tous les mythes et tous les noms, elle est absolue et totalisatrice, que ce soit Xochiquetzal, la déesse des fleurs, des travaux domestiques et des courtisanes, «celle à la jupe de maïs et de feu»²⁵, Coatlicue, la déesse mère aztèque à la fois bénéfique et maléfique, «liseron, plante vénéneuse / fleur de résurrection, raisin de vie»²⁶, la déesse Haustèque de «la confession qui était en même temps la patronne du plaisir charnel»²⁷, ou autres archétypes féminins qui attirent par leur caractère unificateur des contraires, la femme concilie l'homme avec les forces naturelles et le réintègre dans la plénitude originelle. L'amour rétablit une communion avec l'altérité, avec un temps édénique où se perpétue un rituel non contaminé par le devenir temporel, «un temps total où il ne se passe rien / sinon son propre heureux passage (*Pierre de soleil*)».

L'invention poétique et le plaisir érotique sauvent de l'inconscient un instant vivant, une dimension immémoriale. Tout converge dans le poème en une révélation de la plénitude du désir, une conscience qui imagine un environnement heureux où elle se sent scindée:

Prends mon collier de larmes. Je t'attends de ce côté du temps où la lumière inaugure un règne heureux: le pacte des jumeaux ennemis, l'eau qui fuit entre les doigts et la glace, pétrifiée comme une reine dans son orgueil. Là, tu fendras mon corps en deux pour épeler les lettres de ton destin.

Dans l'imagination surréaliste, le pacte des contraires révèle la nostalgie d'un état ancestral impénétrable à la scission et à la frag-

mentation. L'image poétique réconcilie «les jumeaux ennemis» («les moitiés ennemies» avait dit Paz dans «Hymne entre ruines») et tout tend à se percevoir comme complémentaire. Dans «Papillon d'obsidienne», midi et minuit, fertilité et stérilité, sensualité et férocité, plénitude et vide, terre et corps, vie et mort, Itzapapalotl et la Vierge de Guadalupe, prose et vers finissent par se fondre dans un vaste univers d'intimes correspondances. Cette recherche du «centre vivant de l'origine, au-delà de la fin et du commencement» (la «Cruche brisée», p. 259), d'un absolu ou d'une image totalisante où l'homme se sent intégré en parfaite harmonie avec le monde naturel, est un trait distinctif et central de l'œuvre poétique de Paz.

À partir de Baudelaire, l'activité poétique adopte une tendance critique qui tend à privilégier une réflexion sur le processus créatif à l'intérieur du poème. La trajectoire littéraire de Paz est jalonnée de textes sur l'acte d'écrire dans le poème même, depuis son désormais lointain «La poésie» (1941), jusqu'à son récent «Lettre de croyance» (1987). Le dernier texte de *Aigle ou soleil?* intitulé explicitement «Vers le poème», complète «Papillon d'obsidienne». Si ce dernier explore le sous-sol millénaire mexicain en utilisant des associations de l'inconscient, «Vers le poème» synthétise le combat du poète avec «l'arbre calciné du langage» (p. 228), l'aventure avec la parole exposée déjà dans le prologue du livre: «aujourd'hui je lutte seul avec un mot, celui qui m'appartient: pile ou face, aigle ou soleil». (p. 163)

Ce déplacement du moi créateur par le langage souligne la volonté d'abolir la notion d'œuvre artistique comme acte individuel, comme expression d'une personnalité. «L'inspiré, l'homme qui parle en vérité, l'homme, ne dit rien qui soit sien: par sa bouche parle le langage» écrit Paz dans un essai sur Breton, et le moi du poète se dissout dans la réalité plus vaste du langage²⁸. Les mythes du passé sont un patrimoine culturel collectif qui montrent la liberté spirituelle des peuples qui les inventèrent. De même les poèmes de *Aigle ou soleil?* accentuent l'impersonnalité esthétique, la conception de la poésie comme acte involontaire et inconscient à la portée de tous, comme le voulait Lautréamont.

23. Jean-Louis Bédouin dans *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959*, Paris, éditions Denoël, 1961, p. 201-202.

24. G. Durozoi et B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 179.

25. Octavio Paz, «El surrealismo», p. 149.

26. Octavio Paz, *Piedra de sol*, p. 264.

27. Octavio Paz, «Obras maestras de México en París», dans *México en la obra de Octavio Paz*, v. 3, p. 60.

28. *Corriente alterna*, p. 53. Voir en outre, *El arco y la lira*, Mexico, FCE, 1967, p. 246 et Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia*, p. 207-236.

Deux phrases de «Vers le poème» condensent cette vision collective de la culture et de la suprématie du langage sur l'auteur: «Tout poème s'accomplit aux dépens du poète» et il ajoute: «rien de moi ne doit parler par ma bouche» (p. 229). Le poème et le livre s'achèvent par la réaffirmation d'un mythe surréaliste, l'attribution à la poésie d'un pouvoir subversif capable de provoquer une crise de conscience qui transforme le monde.

Quand l'Histoire dort, elle parle en rêves: face au peuple endormi, le poète est une constellation de sang. Quand l'Histoire s'éveille, l'image se fait acte, le poème survient: la poésie entre en action. Mérite ce que tu rêves. (p. 230)

L'activité poétique de Paz est un mode de connaissance qui a pour finalité de réconcilier la conscience et l'Histoire, agir sur la vie, c'est-à-dire se concrétiser en actes qui changent la société. «Des mots qui sont des fleurs, qui sont des fruits qui sont des actes» (p. 235) dit le célèbre vers final de «Hymne entre ruines»; et dans «Erlaban», il reprend la même pensée: «Un insolite jaillissement d'images qui cristallisent en actes» (p. 210), arrachant l'homme aux misères de sa condition. L'imagination se transforme en véhicule de salut des désirs, fictions et rêves qui célèbrent la splendeur de la vie. Deux aphorismes de «Vers le poème» synthétisent les fondements inaltérables de l'œuvre de Paz: transformer le monde à travers sa foi en la poésie et en l'amour, formes les plus hautes de la liberté spirituelle, «Trouver la sortie: le poème» (p. 228) et «Le poème prépare un ordre amoureux» (p. 229). La croissante complexité de l'œuvre ultérieure de Paz n'implique pas un changement d'attitude esthétique et vitale, mais plutôt une intensification de la même passion utopique, comme si tout tournait autour d'un centre fixe: vivre l'expérience poétique et l'éternité amoureuse comme une fin suprême, unique voie de sortie des échecs de l'Histoire.

Hugo J. Verani

Université de Californie, Davis (États-Unis)

traduit par *Pierre Rivas*

Ressourcements



Photographie chez Pierre Matisse, New York, 1945

Au premier rang: André Breton, Suzanne Césaire, Jackie Matisse, Élika Breton,
Mme Calas, Nicolas Calas, Matta, Teeny Duchamp, Aimé Césaire;
2e rang: Esteban Frances, Denis de Rougemont, Sonia Sékula,
Yves Tanguy, Marcel Duchamp, Patricia Matta

RONNIE SCHARFMAN De grands poètes noirs: Breton rencontre les Césaire

Ce qui suit est une fiction, ou plutôt de la fiction historico-littéraire. À la fois construction et reconstruction d'un moment célèbre où trois êtres se rencontrèrent, mais dont deux seulement parlèrent. Le personnage de Suzanne Césaire fascine: femme du grand poète martiniquais Aimé Césaire et, dans sa jeunesse, écrivain, elle aussi. Son silence fascine aussi. Silence qui ressemble plutôt à ceux des femmes empêchées d'écrire par les tâches du quotidien, tel que l'américaine Tille Olsen les analyse dans son livre *Silences*, qu'à celui d'un Rimbaud. Dans ce texte, je lui donne la parole, l'imaginant encore vivante aujourd'hui, bien qu'elle soit morte dans les années 60. Il y a quelques anachronismes dans cette version inventée mais, pour paraphraser le poète Ralph Waldo Emerson, «chronology is the hobgoblin of petty minds». Toutes les citations de Suzanne Césaire viennent de ses écrits dans *Tropiques*. La documentation historique et littéraire est tirée d'autres archives, telles les textes de Breton et de Masson, recueillis sous le titre *Martinique charmeuse de serpents*. J'en fais un collage, un tissage, un patchwork. Mais la voix, et sa version de cette rencontre intense et féconde, où une espèce d'amour fou semble circuler, cette voix est inventée. J'aimerais croire que Suzanne s'y reconnaîtrait. J'espère, en tous cas, partager avec ceux qui ne connaissent pas ses contributions vitales à la revue *Tropiques* le désir de la lire, et de combler les silences.

Ronnie Scharfman

C'était un lion, dans tous les sens de ce mot. Non seulement sa crinière copieuse, ses traits ciselés, son regard intense, sa présence, sa parole poétique. C'est qu'il était baigné d'une espèce d'*aura*, et d'un certain magnétisme animal. J'ai tout de suite senti chez lui

une capacité de violence, et la tension érotique qui s'est manifestée lors de notre toute première rencontre à trois, sous ma véranda, était palpable, réciproque. Et pourtant, son comportement envers moi était extrêmement courtois, galant même. Le seul autre homme que je connaisse qui soit si profondément, si naturellement courtois, c'est Aimé. Notre rencontre était donc... extraordinaire. Elle a pris l'aspect d'un signe du temps. La version d'André est bien connue maintenant, puisqu'il l'a narrée en termes d'une rencontre surréelle avec le hasard objectif. Durant cette première soirée sur notre terrasse il a raconté l'histoire de son arrivée à la Martinique. Il avait quitté Marseille le 25 mars, avec sa femme et sa fille, à bord du Capitaine Paul-Lemerle. Wifredo s'y trouvait aussi, qui avait été avec eux et Masson à la Villa Air-Bel, à côté de Marseille. Ils étaient nombreux sur le vaisseau: artistes, intellectuels, Juifs, tous fuyant Vichy et l'arrivée des troupes hitlériennes. Quelle ironie, qu'ils se dirigent vers les Antilles, comme s'ils répétaient inconsciemment le geste originel de Christophe Colomb, lui-même motivé en partie par l'expulsion que l'Espagne avait décrétée pour ses populations hétérogènes. Aimé a fait le lien une dizaine d'années plus tard lorsqu'il a tracé son argument dans le *Discours sur le colonialisme*, où il dit que les exterminations nazies étaient le résultat logique des siècles de génocide pratiqué par les Européens sur les populations de couleur pendant l'expansion coloniale. Mais comme j'écoutais André dans le silence, c'est une autre coïncidence encore qui m'a frappée de son ironie. Je me souviens vivement de sa description de la traversée transatlantique: «Le cargo, plus que vétuste, ne comportait que deux cabines ayant sept couchettes en tout: les autres passagers étaient entassés dans des cales sommairement aménagées en dortoirs grâce à des échafaudages de lits superposés. Ces cales n'avaient pas de hublots, pas d'aération. Les toilettes étaient sur le pont, l'une à bâbord pour les hommes, l'autre à tribord pour les femmes. Les douches, mitoyennes des toilettes, ne fonctionnaient éventuellement que le matin. Deux fois par jour, il fallait s'aligner devant une cuisine roulante qui distribuait une maigre pitance des moins engageantes. Le vieux bateau se traîna longtemps le long des côtes d'Afrique, si bien qu'il mit trente jours pour atteindre la Martinique»¹.

1. Bernard Noël, *Marseille-New York*, André Dimanche, Marseille, 1985. Noël cite Breton dans son texte, utilisant des passages tirés de son essai, «Eaux troubles», paru dans le volume *Martinique charmée de serpents*.

André a atterri pour se retrouver interné dans un camp à Pointe-Rouge, ancienne colonie de lépreux, et sa rage contre les décrets de Vichy était justifiée. Je l'écoutais, avide, puisque nous étions toujours anxieux d'avoir des nouvelles du monde extérieur, mais lorsqu'il a mentionné l'Afrique, l'Île de Gorée sur la côte sénégalaise m'est venue à l'esprit, et avec elle, la voix d'Aimé dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, déjà publié depuis 1939, mais qu'André n'avait pas encore lu ce soir-là:

Nous, vomissure de négrier

Nous, vénérie des Calabars

Quoi? se boucher les oreilles?

Nous, soulés à crever de roulis, de risées, de brume humée!

Pardon, tourbillon partenaire!

J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer... les abois d'une femme en gésine... des râlements d'ongles cherchant des gorges... des ricanelements de fouet... des farfouillis de vermine parmi les lassitudes...²

Est-ce qu'André avait fait le lien entre la Traite et sa propre traversée atroce? Il était suffisamment indigné et humilié par le traitement qu'il avait reçu en arrivant ici pour en dénoncer le scandale une fois arrivé à New York. C'est le texte qu'il intitulera «Eaux troubles». Mais ce soir-là, en notre présence, il savourait sa liberté de nouveau: la liberté de penser, de parler de la poésie, de découvrir les tropiques et *Tropiques*, notre revue. C'était, après tout, à cause de cette rencontre fortuite avec notre première livraison dans la boutique de la sœur de René qu'il se trouvait en ce moment chez nous. Dans ce volume-là, Aimé avait présenté notre double ambition: le renouveau culturel d'une part, et la poésie comme moyen de résistance contre Vichy et le racisme de l'autre. J'y avais collaboré avec un article sur le grand ethnographe allemand Frobenius, en présentant son analyse des civilisations en termes de forces vitales binaires. Ménil avait écrit un texte dans ce numéro aussi, naturellement, et ce serait nous trois, Aimé, René et moi, qui allions constituer le noyau de tous les numéros qui suivraient. Dans cette première livraison, c'était à un fragment de poème d'Aimé, «Les Pur-sang», qu'André avait réagi quand il a

2. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, repris dans *La Poésie*, éd. du Seuil, Paris, 1994, p. 35-36.

déclaré qu'il s'agissait de «cette qualité sans cesse majeure du ton qui (permet) de distinguer si aisément les grands poètes des petits». Voici comment il a immédiatement reconnu et décrit un *alter ego* dans son essai, «Un Grand poète noir», écrit à New York en 1943, et que nous avons publié l'année suivante dans *Tropiques*:

Je n'en crus pas mes yeux: mais ce qui était dit là, c'était ce qu'il fallait dire, non seulement du mieux, mais du plus haut qu'on pût le dire!... Aimé Césaire, c'était le nom de celui qui parlait. Je ne me défends pas d'en avoir conçu d'emblée quelque orgueil: ce qu'il exprimait ne m'était en rien étranger³.

Plutôt *ego*, donc, qu'*alter*, sauf pour la surprise qu'il a enregistrée en voyant qu'Aimé était si... noir. Je comprends l'intensité de leur rencontre d'âmes sœurs et, certes, moi-même je ne suis pas poète, mais André parle, dans ce même essai, de Ménil comme étant, avec Aimé, l'animateur principal de *Tropiques*. Pas un mot sur moi dans ce contexte-là, alors que nous formions un véritable triumvirat qui travaillait à pied d'égalité. Il fallait une nouvelle génération, et l'inspiration poétique de mon jeune compatriote Daniel Maximin, pour refigurer notre trio dans son roman, *L'Isolé soleil*, pour dialoguer avec moi d'écrivain à écrivain. Car non seulement j'ai collaboré à presque chaque numéro de *Tropiques* que nous avons publié pendant les quatre ans de son existence entre 1941 et 1945, et sur tous les sujets, de l'ethnologie jusqu'à la poésie surréaliste. Mais encore j'étais chargée de nous procurer jusqu'au papier même sur lequel nous l'imprimions, en allant voir Bayle, le chef de service des informations de Vichy. Car tout était rationné à l'époque. Mais je m'écarte de mon sujet. André n'aurait pas pu prévoir tout cela ce soir de printemps sur notre terrasse, dont il est question dans ce que je me remémore ici. Il a, en effet, parlé de moi dans sa présentation du «Grand poète noir». D'Aimé, il avait dit, pour clore: «La parole d'Aimé Césaire, belle comme l'oxygène naissant». Je reconnais cette formule de Lautréamont, chère aux surréalistes. Quant à moi, il m'avait qualifiée de «belle comme la flamme du punch». Je n'avais pas à attendre la publication de son texte dans notre numéro de mai 1944 pour savoir qu'André me voyait sous cet œil-là, ni pour contempler

3. André Breton, «Un Grand poète noir». Préface à l'édition bilingue du *Cahier*, trad. Emile Snyder, Présence Africaine, Paris, 1971.

le sens profond d'une métaphore aussi ambiguë, polyvalente. Je sais ce que diraient les critiques féministes Xavière Gauthier et Whitney Chadwick dans les années à venir, à propos d'un Breton phallocrate et de sa vision eurocentrique des tropiques et de *Tropiques*. Mais j'essaie ici de reconstituer cette toute première rencontre, d'en donner ma propre version comme une sorte de coup de foudre à trois, qui m'aura transformée à jamais, et peut-être devrais-je élaborer ma propre analyse de la prédisposition d'André envers la Martinique et ses femmes. Ce sera le récit de ce qu'il a révélé, ainsi que de ce qu'il a refusé, ou était incapable de voir, de ce que son désir du merveilleux et sa culture ont projeté sur ce qu'il voyait, et de ce que nous autres connaissions de l'intérieur. Après tout, Christophe Colomb lui-même a fait route sur le nouveau monde avec, comme unique guide, son exemplaire annoté du voyage en Chine de Marco Polo. Quand André m'a vue pour la première fois, son regard était déjà chargé de celui d'Eluard lui racontant, après avoir fait le tour du monde, que les femmes d'ici étaient les plus belles du monde entier. Quand il m'a regardée, qu'est-ce qu'il a vu? Étais-je cette «reine à la gorge du crépuscule clair des roses du Sénégal» de son poème d'ici, «Anciennement rue de la liberté»? J'ai beaucoup réfléchi à cette question depuis. À cette époque-là, j'ai cru pouvoir y répondre en le lisant. Avec quelle avidité l'ai-je lu, et ceci, dès notre première rencontre. Je constate avec certitude et sans rougir que pendant quelques semaines glorieuses il m'écrivait, ou bien il écrivait à travers moi. J'ai joué le rôle de muse, de médiatrice surréaliste entre son ancien monde et le nouveau. Moi, à mon tour, j'écrivais sur lui, de lui, par lui, pour lui. J'avoue qu'André m'a profondément inspirée. Il aura sans aucun doute inspiré Aimé dans le sens où lui aussi est tombé sous l'ensorcellement de son charisme. Longtemps après, Aimé a expliqué cela dans une interview pour la réédition de *Tropiques*:

Breton m'a littéralement fasciné. C'était un homme d'une culture extraordinaire, avec un sens étonnant de la poésie, il la reniflait, comme n'importe quel pollen dans l'air. C'était un détecteur prodigieux, une sorte de tête chercheuse. La rencontre avec Breton a été pour moi une chose très importante, comme avait été pour moi la rencontre avec Senghor⁴.

4. «Entretien avec Aimé Césaire par Jacqueline Leiner», dans *Tropiques*, Jean-Michel Place, Paris, 1978, tome 1, p. VI-VII.

Reconnaissance réciproque. Mais au-delà, Aimé, déjà le poète du *Cahier*, n'avait pas besoin de revendiquer Breton, ni le surréalisme, comme siens. Aucun essai de sa part n'en a suivi — Aimé étant bien trop discret — qu'il aurait intitulé, par exemple, «Un grand poète blanc». Pour ma part, cependant, j'ai bien écrit un article pour le présenter dans notre numéro d'octobre, en 1941, quelques mois après cette rencontre, et que j'ai appelé, simplement, «André Breton, poète». Nous l'avons publié avec trois de ses plus beaux poèmes d'amour, à savoir, «La Mort rose» et «Vigilance», tirés de son recueil *Le Revolver à cheveux blancs* et puis un inédit, qu'il avait écrit pour moi après son départ pour New York, daté d'août, 1941, et intitulé «Pour Madame». Je le connais encore par cœur, tellement j'en étais émue:

Puis les cloches de l'école essaient aux quatre coins les petites chabines rieuses, souvent plus claires de cheveux que de teint. On cherche, parmi les essences natives, de quel bois se chauffent ces belles chairs d'ombre prismée: cacaoyer, caféier, vanille dont les feuillages imprimés parent d'un mystère persistant le papier des sacs de café dans lequel va se blottir le désir inconnu de l'enfance. En vue de quel dosage ultime, de quel équilibre durable entre le jour et la nuit comme on rêve de retenir la seconde exacte ou, par temps très calme, le soleil en s'enfonçant dans la mer réalise le phénomène du «diamant vert» — cette recherche, au fond du creuset, de la beauté féminine ici bien plus souvent accomplie qu'ailleurs et qui ne m'est jamais apparu plus éclatante que dans un visage de cendre blanche et de braises? (août 1941).

Ce poème, je ne le laisse pas à la critique de demain, car je sens qu'il est à moi, seule, je sais le lire. Je me suis immergée dans *Les Manifestes du surréalisme*, dans *Les Vases communicants*, dans ce grand poème d'amour qu'est «L'Union libre», et surtout, dans *L'Amour fou*, que j'avais caractérisé dans mon article sur André d'un «des plus purs sommets du lyrisme français». Je me demande maintenant si André ne me citait pas inconsciemment lorsqu'il a dit du *Cahier* qu'il n'était «rien moins que le plus grand monument lyrique de ce temps» dans «Un grand poète noir».

L'Amour fou: de son cinquième chapitre magnifique, qui tisse des hymnes à la bien-aimée avec des méditations sur la flore délirante au sommet du Pic du Teide à Ténériffe, j'ai appris cette leçon importante: l'imaginaire surréaliste projette le pays rêvé sur le pays réel, et le lit comme paradis. L'aspect «Alice au pays des merveilles» suggéré à André par les plantes magiques, mystérieuses,

voire érotiques qui se trouvaient dans les jardins botaniques de la Orotava, préfigure la façon dont lui et Masson, qui arriverait ici une semaine après André, verraient la Martinique comme un paysage surréaliste par excellence. La flore, et son apparente capacité infinie de transformation, provoque un afflux d'imagerie libidinale chez le poète et le peintre, faisant de la Martinique un véritable paradis surréaliste de sons et de formes. Ils n'étaient pas aveugles aux horreurs et aux inégalités du racisme et du colonialisme ici: ils les ont dénoncés. Mais pendant les quelques courtes semaines qu'ils ont passées tous deux ensemble dans l'île, la Martinique leur a surtout servi de laboratoire pour leurs expériences en esthétique et en métaphysique surréalistes. Ils ont engendré de courts textes et des dessins qui démontrent ce que la projection du désir, venant de l'extérieur d'une culture spécifique, est capable de produire sur place. On n'a qu'à comparer les illustrations de Masson pour leur *Martinique charmeuse de serpents* avec les ouvrages de Wifredo datant du même moment, c'est-à-dire après le choc de son retour aux Antilles, pour comprendre l'automatisme du premier, et la créolité du second. Quant à leur soi-disant «Dialogue créole» dans le même recueil, il relève plutôt du dialogue socratique, articulant peu d'éléments qui soient créoles, sinon une certaine sensibilité à ce qu'ils appellent «le délire végétal», — c'était déjà présent dans *L'Amour fou*. Ce dialogue se textualise surtout comme méditation sur la façon dont le réel, en l'occurrence le paysage antillais, imite l'art. Ils y évoquent le Douanier Rousseau, les *Voyages* de Cook, *Typee* de Melville, le marquis de Sade. Ainsi, dans son poème à moi, ne suis-je ni surprise, ni offensée, de trouver notre chair féminine comparée à la flore la plus savoureuse, la plus exotique, des tropiques «cacaoyer, caféier, vanille». Dans mon essai sur lui j'avais noté: «Breton habite un merveilleux pays où à ses désirs se plient les nuages et les étoiles, les vents et les marées, les arbres et les bêtes, les hommes et l'univers». J'aurais dû ajouter «les femmes». Mais je suis tout de même arrivée à formuler en quoi il était un grand poète d'amour. Il n'y avait pas seulement l'aspect érotique de la poésie d'amour qui séduisait en lui. C'était plutôt que l'amour chez lui fonctionne comme la voie royale qui mène à la liberté, à la fois personnelle et collective. Il ne faut pas oublier que nous étions en 1941. La fonction psychique d'un tel message m'était d'un prix incalculable. Il m'a libérée de mon insularité, au sens propre, bloquée comme je l'étais dans mon île,

et au sens figuré, figée comme je l'étais dans ma tour d'ivoire. Après avoir écrit sur Breton, j'ai trouvé mon propre engagement, ma voix est devenue plus militante, comme lorsque j'ai dénoncé la poésie doudou, aliénée d'Antoine Nau. C'est là que j'ai proclamé, d'après André, en le créolisant, que «la poésie sera cannibale ou ne sera pas». Ainsi ai-je revendiqué, comme Aimé l'aurait dit, ma négritude. Ma parole est devenue plus lyrique, lorsque j'ai exhorté notre peuple à se connaître dans mon «Malaise d'une civilisation». Elle a touché à l'exaltation quasi mystique dans mon «1943: Le Surréalisme et nous». Et enfin, dans le texte dont je suis la plus fière, le tout dernier de *Tropiques* qui s'appelle «Le Grand camouflage», ma voix a sonné prophétique, violente. Je suis arrivée à exorciser les ravages du colonialisme en même temps que j'ai rendu hommage à André comme maître penseur. Combien de lecteurs auront saisi mon allusion à sa «Lanterne sourde», poème qu'il avait dédié à Aimé, René Ménil, et Gilbert Gratiant, combien l'y auront lu comme mon dialogue avec ce texte lorsque j'ai écrit: «Cependant les balisiers d'Absalom saignent sur les gouffres et la beauté du paysage tropical monte à la tête des poètes qui passent... Ici la vie s'allume à un feu végétal». Seul mon jeune confrère guadeloupéen, Daniel, a relevé le défi de la bannière intertextuelle dans son beau roman, *L'Isolé soleil*. Avec «Le Grand camouflage», pour lequel je n'aurais jamais trouvé de langue si ce n'avait été pour la découverte de l'œuvre d'André, ma propre écriture a atteint sa pleine maturité. Nous étions en 1945, la guerre était finie, et la publication de *Tropiques*, ayant ainsi perdu sa raison d'être, a cessé.

Notre fille Ina est allée à New York récemment pour la première américaine de sa pièce, *Mémoires d'îles*. Comme il se doit, elle est ethnographe. Elle travaille sur le conte et l'oralité aux Antilles. Peut-être un jour un jeune chercheur inventera-t-il un concept tel que «l'ethnographie surréaliste», et relira-t-il *Tropiques* à travers une grille pareille. Car il me semble que nous faisons un travail prophétique à cette époque-là en ce qui concerne notre approche de la culture, c'est-à-dire de la multi-culture, du métissage des cultures. Une problématique que nous n'avons pas explorée, cependant, est celle de la situation de la femme antillaise. Ina la relève d'une certaine manière dans sa première pièce, patchwork cousu des vies de femmes racontées par ses deux grand-mères, l'une rurale, l'autre urbaine, l'une noire, l'autre mulâtre. Mais elle

n'a pas encore raconté mon histoire. À New York elle a fait la connaissance d'une certaine universitaire Scharfman qui voulait l'interroger sur mon silence après *Tropiques*. Ina était discrète jusqu'à la dérobade, chère fille. Elle lui a seulement répondu qu'après notre déménagement à Paris elle m'a vue plus souvent faire la vaisselle que tenir une plume. Je sais ce qu'ils cherchent tous — la mauvaie langue veut que la version abrégée de ma rencontre en cache une autre, plus ambiguë. Après Rimbaud, André a écrit: «L'amour est à réédifier». Et moi, dans mon article sur lui, j'ai dit, «L'amour, au-delà des conventions, reprend son rang parmi les grandes forces élémentaires».

Je chérirai toujours la photo prise de nous chez Pierre Matisse à New York. André est à genoux à côté de moi. Nos habits sombres se confondent, comme si nous étions tissés de la même étoffe, métissés de la même chair. Nos gestes, nos regards sont identiques. Pendant ce bref moment, nous sommes unis, nos identités dilatées jusqu'à la fusion. Aimé est assis à l'autre bout du canapé. Entre nous, il y a presque tout le groupe des surréalistes en exil. Et voici le paradoxe: j'ai écrit, et j'ai cessé d'écrire. Mais je me rends compte, lorsque j'imagine les blancs dans les pages de l'histoire littéraire, que si je veux être lue, il faudra que je m'y dépie et que je m'y déploie, que j'implique moi-même ma propre histoire, afin de produire ce que mon compatriote Edouard Glissant appelle «une lecture prophétique du passé».

signé,
Suzanne Césaire



JOSÉ PIERRE
L'Amérique indienne
et le Surréalisme

La Primitivité ou la priorité de la pensée poétique

En novembre 1942, à Mexico, Benjamin Péret achevait d'écrire la première moitié de la préface à l'ouvrage qui allait devenir l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*. Il en adressa aussitôt une copie à André Breton, qui se trouvait alors à New York. Et Breton fut tellement enthousiasmé par la lecture de ce texte que non seulement il décida de le publier immédiatement, sous le titre *La Parole est à Péret*, mais de le faire symboliquement précéder de l'approbation collective de ceux qu'il estimait les plus représentatifs de l'esprit surréaliste à travers le monde déchiré par la guerre, à commencer par Marcel Duchamp, Max Ernst, Matta et Yves Tanguy, qui se trouvaient comme lui aux Etats-Unis.

Pourquoi un tel enthousiasme? Tout simplement parce que, en présentant un choix très personnel des mythes de l'Amérique indienne, Péret montrait que ceux-ci étaient parfaitement représentatifs de la pensée poétique en général et que, par là, ils concernaient directement le Surréalisme. Péret écrivait notamment:

Le prétendu primitif, même le plus attardé, a, de nos jours, perdu de vue l'époque lointaine où le langage s'est organisé. C'est à peine si, çà et là, quelque fragment de légende le rappelle poétiquement. Mais la richesse et la variété des interprétations cosmiques que les primitifs ont inventées témoignent de la vigueur et de la fraîcheur d'imagination de ces peuples. Elles montrent qu'ils ne doutent pas que «le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste¹», conforme à la pleine satisfaction de leurs désirs. De fait, l'homme des anciens âges ne sait penser

1. Citation d'André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924).

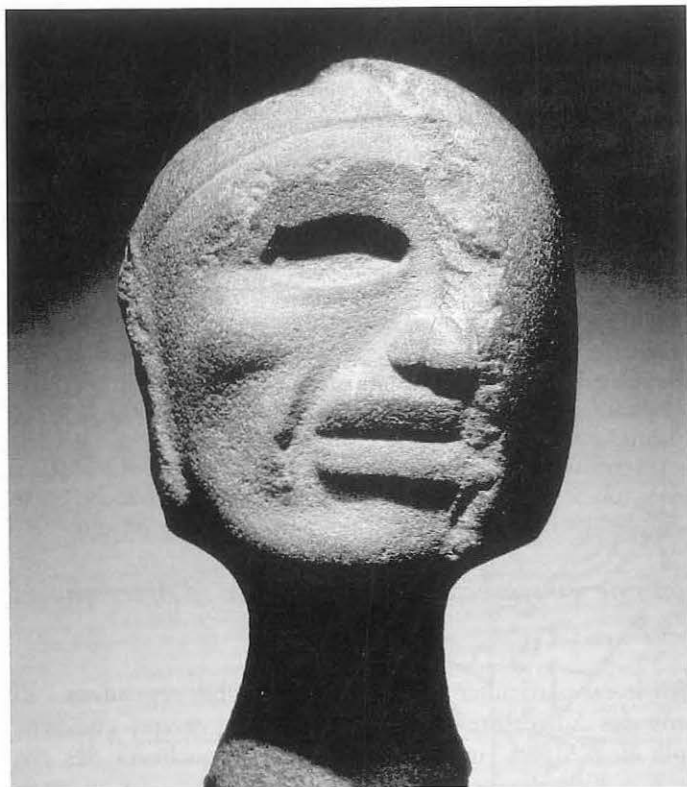
que sur le mode poétique et, malgré son ignorance, pénètre peut-être intuitivement plus loin en lui-même et dans la nature dont il est à peine différencié que le penseur rationaliste en la disséquant à partir d'une connaissance toute livresque².

Depuis longtemps déjà, l'influence régénératrice que les arts dits «primitifs» ont exercée sur le développement de l'art moderne n'est plus à démontrer. Cette appellation de «primitifs» n'est évidemment qu'une façon de parler et, en réalité, de très nombreuses civilisations d'Afrique, d'Amérique ou d'Océanie, qu'avec notre suffisance d'inventeurs définitifs de la clef à molette nous nous permettons de juger «sous-développées», auraient encore bien des choses à nous apprendre. Quant aux grandes civilisations disparues du Mexique et du Pérou, qu'on ne saurait en aucune mesure tenir pour «primitives», rien de ce qui leur a succédé en territoire américain ne saurait à mes yeux leur être comparé. Non, décidément non, ni Princeton, ni Wall Street, ni même Hollywood ne sauraient me faire oublier Chichén Itzá, Palenque ou Uxmal, pas plus que Buenos Aires ou Rio de Janeiro ne sauraient me faire oublier Machú Picchu.

À l'origine de toute cette histoire, il y a l'aventure polynésienne de Gauguin, ce Gauguin fortement marqué, comme on sait, par son ascendance maternelle péruvienne et qui avait été aussi le premier à penser que ce retour à la «primitivité» ne devait pas se limiter à la création artistique mais permettre également d'atteindre ce que Rimbaud appelait «la vraie vie». C'est chose plus particulièrement évidente dans *Le Jour du Dieu* (1894), où l'on voit se dérouler une cérémonie en l'honneur de Tanga'roa, le Grand Dieu créateur de la Polynésie, tandis qu'au premier plan c'est par un jeu abstrait de formes et de couleurs que nous est suggéré le Chaos primordial au sein duquel Tanga'roa avait dû mettre de l'ordre.

Sur le plan esthétique, la rupture définitive s'accomplira en 1907 avec les fameuses *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, où «l'Art Nègre», comme on disait alors, fait une entrée fracassante sur la scène de l'art occidental. Toutefois, dans le Cubisme comme dans l'Expressionnisme Allemand, l'exemple africain est reçu comme une façon neuve de considérer le problème de la troisième dimension,

2. *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, Paris, 1960.



La Dualité. Véra-Cruz
Culture totonaque postclassique

c'est-à-dire comme un exemple de caractère exclusivement formel. Et cela d'autant mieux que les productions artistiques de l'Afrique Noire relèvent par-dessus tout du Réalisme. Aussi le Surréalisme va-t-il très tôt marquer de ce point de vue une rupture on ne peut plus nette en opposant à l'art africain, d'une part l'art océanien, d'autre part l'art des Indiens d'Amérique et celui de leurs voisins septentrionaux, les Eskimo. Opposition fondamentale que Breton éclairait en déclarant que si l'Afrique faisait écho «à la vue réaliste des choses», l'Océanie, elle, répondait «à la vue poétique (surréaliste) des choses». Il ajoutait:

D'un côté de la barricade (à mes yeux) il y a les variations sempiternelles sur les apparences extérieures de l'homme et des animaux, pouvant graduellement aller jusqu'au *style* par une épuration graduelle de ces apparences (mais les thèmes restent pesants, matériels: la structure assignable à l'être physique — visage, corps — la fécondité, les travaux domestiques, les bêtes à cornes); de l'autre côté s'exprime le plus grand effort immémorial pour rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental, pour triompher du dualisme de la perception et de la représentation, pour ne pas s'en tenir à l'écorce et remonter à la sève (et les thèmes sont aériens, les plus chargés de spiritualité que je sache, les plus poignants aussi, ils accusent les angoisses primordiales que la vie civilisée, ou se donnant pour telle, a fait glisser sous roche en ne les rendant pas moins pernicieuses, il s'en faut, parce que refoulées)³.

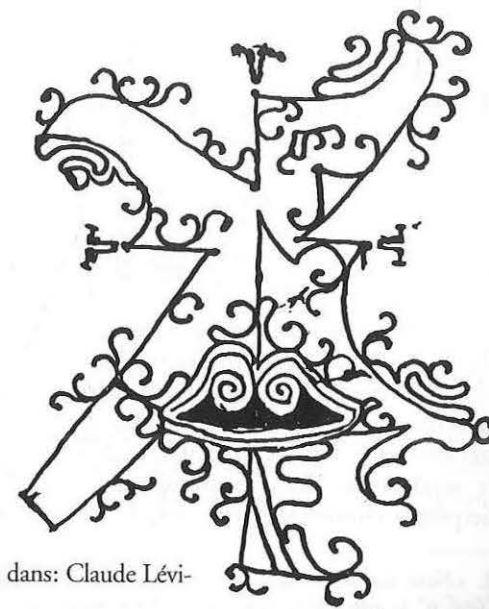
Dualisme et synthèse chez les Indiens d'Amérique et les Eskimo

Sur le cas particulier des Eskimo, si proches cependant à divers égards des Surréalistes — notamment en ce qui concerne les Yu'pik de l'Alaska, installés entre les embouchures des rivières Yukon et Kuskokwim —, je ne m'attarderai pas, car on est ici en présence d'un ensemble distinct et relativement autonome. Surprenant de spontanéité, de verve et d'invention, l'art des Yu'pik entretient cependant avec l'art des Indiens de la Côte Nord-Ouest, ou Colombie Britannique — et même de l'ensemble de l'Amérique — d'indiscutables affinités affectives, intellectuelles et philosophiques. Par exemple, il est aussi fortement marqué par l'empreinte chamanique.

3. «Océanie» (1948), repris dans *La Clé des champs*, Le Sagittaire, Paris, 1953.



Sommet de coiffure, Côte du nord-ouest, bois incrusté d'haliotide, 20,3×18,5 cm.



Caduveo: Peinture faciale, dans: Claude Lévi-Strauss, Tristes Tropiques

D'autre part, il n'est pas sans intérêt de relever que l'un des traits spécifiques de l'art Eskimo, la représentation du *yua*, ou double animal de l'homme, quand ce n'est pas le double humain de l'animal — souvenir des premiers temps mythiques où les ponts n'étaient pas encore coupés entre l'homme et l'animal — se retrouve dans la très impressionnante invention, chez les Indiens de la Côte Nord-Ouest, des *masques à transformation* qui, au cours des danses sacrées, s'ouvrent brusquement pour révéler leur secret. Breton écrivait à propos de ces masques à transformation:

Le ressort de surprise, qui joue un tel rôle dans la conception artistique moderne, est ici mis à contribution comme nulle part. La vertu de l'objet considéré réside avant tout dans une possibilité de passage brusque d'une apparence à une autre, d'une signification à une autre. Il n'est pas une œuvre statique, si réputée soit-elle, qui, avec celle-ci, puisse supporter la comparaison sous le rapport de la vie (ou de l'angoisse)⁴.

En fait, en Amérique, le Surréalisme va être mis en présence d'un «effort» beaucoup plus «immémorial» encore qu'en Océanie pour «rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental» comme pour «triompher du dualisme de la perception et de la représentation» — et cela tout simplement parce que les civilisations y sont d'une implantation beaucoup plus ancienne. Mais, mieux encore, il va y être témoin d'une confrontation permanente entre «la vue réaliste» et «la vue poétique (surréaliste) des choses». Car le dualisme, qui ne peut manquer de se traduire dans la représentation figurée, était déjà le trait fondamental des civilisations de l'Amérique Précolombienne, comme suffirait à en faire foi telle très étrange sculpture due aux Totonèques des environs de Vera Cruz, dont l'exécution semble n'avoir précédé que d'assez peu l'invasion des Barbares venus d'Espagne.

Comment en effet s'expliquer que, non seulement dans toutes les civilisations de l'Amérique Précolombienne, mais à peu près chez toutes celles qui leur ont succédé sur le continent américain, se rencontrent des visions en apparence aussi contradictoires que, par exemple chez les Aztèques, cette représentation si harmonieuse, je serais tenté de dire si caressante, de *Quetzalcoatl*, le fameux Serpent à Plumes, dieu du vent, de la vie et de l'étoile du matin — et

4. «Note sur les masques à transformation de la côte pacifique Nord-Ouest», *Neuf*, n° 1, juin 1950, repris dans *Pleine Marge*, n°1, 1985.

la figuration au contraire particulièrement traumatisante de son pendant ou de son «négatif», *Xolotl*, dieu du soleil couchant et du crépuscule, qui conduisait les morts dans la redoutable traversée des séjours infernaux?

Même constatation chez les Tlingit de l'Alaska, où l'opposition est également flagrante entre tel masque d'une grave et délicate beauté, qui, de toute évidence, est un portrait — il fut recueilli par un navigateur russe en 1806, ce qui m'inciterait à le considérer tout arbitrairement comme l'un des plus beaux portraits romantiques — et l'ahurissante et farceuse invention qui se donne libre cours dans telle représentation d'un moustique.

Or les observateurs même les plus superficiels ont noté également dans le Surréalisme la coexistence d'œuvres d'une figuration quasi photographique, chez Salvador Dalí et chez René Magritte par exemple, avec d'autres infiniment plus libres et parfois situées dans les parages de l'abstraction, notamment chez Arp et chez Miró. Rapprochement qui nous inviterait à considérer ces deux aspects contradictoires — dans le Surréalisme comme dans l'Amérique Indienne — comme deux *états de grâce* distincts mais complémentaires. On notera à ce propos que Julien Gracq soutenait que l'œuvre surréaliste ne pouvait exister que dans cette contradiction,

en maintenant à leur point extrême de tension les deux attitudes simultanées que ne cesse d'appeler ce monde fascinant et invivable où nous sommes: l'éblouissement et la fureur⁵.

C'était déjà le cas, si l'on veut, avec les «deux sentiments contradictoires» dont parlait Baudelaire: «l'horreur de la vie et l'extase de la vie»⁶.

Ce sont les voisins méridionaux des Klinkit, les Tsimshian, qui vont nous apporter la confirmation en quelque sorte théorique de ce dualisme que revendiquait tout à l'heure la sculpture totonaque au visage divisé. C'est seulement en 1975 que l'on a constaté que, d'un masque de pierre Tsimshian du Musée de l'Homme, à Paris, il existait au Musée National de l'Homme, à Ottawa, une réplique très sensiblement différente en ce sens que si le masque parisien garde les yeux ouverts, au contraire le masque ottawais, d'ailleurs

5. André Breton, José Corti, Paris, 1948.

6. *Mon cœur mis à nu*.



Oiseau-Tonnerre, Sikyatki, vers 1500 av. J.-C.

tellement plus beau que l'autre, est abîmé dans son monde intérieur au point que les yeux ont disparu sans laisser d'autres traces sur le visage qu'un discret bombement. On a pu établir en outre que ces deux masques avaient été fabriqués pour être portés l'un par-dessus l'autre, en dépit du poids considérable, plus de quatre kilos, que cela représentait pour leur porteur.

Non sans naïveté sans doute, je me persuade que certains esprits de première grandeur, comme Pascal, Hegel et Freud par exemple, n'auraient pas manqué d'applaudir à une aussi impeccable démonstration. Les Surréalistes peut-être aussi, qui sait?

Dans un texte de 1943 consacré à l'art de la Côte Nord-Ouest — cet art dont les Surréalistes furent les premiers à arracher les œuvres à leur statut d'objets ethnographiques pour en faire des objets de dilection esthétique et de réflexion philosophique —, Claude Lévi-Strauss tenait dès cet instant les surprenants propos que voici:

Unique en son genre, cet art réunit dans ses figurations la sérénité contemplative des statues de Chartres ou des tombes égyptiennes, et les artifices du Carnaval. Ces traditions d'une égale grandeur et d'une pareille authenticité, dont les boutiques de foire et les cathédrales préservent aujourd'hui les restes démembrés, régneront ici dans leur primitive unité. *Ce don dithyrambique de la synthèse*⁷, cette faculté monstrueuse pour apercevoir comme semblable ce que les autres hommes conçoivent comme différent, constituent sans doute la marque exceptionnelle et géniale de l'art de la Colombie Britannique⁸.

«Ce don dithyrambique de la synthèse», je viens de montrer qu'il ne constituait pas exclusivement la «marque exceptionnelle et géniale de la Colombie Britannique», mais celle de la véritable Amérique dans sa totalité, avant comme après Cortés, Pizarro et autres *pistoleros* de moindre renom. Cela dit, il est certain que le côté «Carnaval» dont parlait Claude Lévi-Strauss s'affirme tout particulièrement chez les Kwakiutl, dont l'imagination tumultueuse et excessive ne redoute pas les effets de ce qu'à Paris nous appellions jadis le Grand-Guignol. En effet, dans les danses d'hiver de la confrérie des *Hamatsa*, autrement dit des Cannibales, les Kwakiutl mettaient en scène dans des éclairages tragiques de

7. C'est moi qui souligne.

8. *La Gazette des Beaux-Arts*, New York, 1943.

monstrueux Oiseaux-Tonnerre dont les masques pouvaient être regroupés parfois jusqu'à quatre sur la tête d'un même danseur. D'autres danses des Kwakiutl, comme celles qui tournaient autour du terrible géant Winalagilis ou de la redoutable ogresse Tsonoqua, simulaient en outre avec une très convaincante adresse, au milieu de flots de sang, l'éviscération ou la décapitation de certains personnages. Mais après tout, qui sait si le Carnaval, ou plutôt le Grand-Guignol, des Kwakiutl n'était pas l'héritage en quelque sorte sublimé de cérémonies plus directement sanglantes, comme celles dont les Toltèques et les Aztèques s'étaient montrés naguère si friands?

De même, je verrais une sorte de sublimation des massacres intertribaux dans le célèbre phénomène du *potlatch*, où les grands chefs, par vanité personnelle tout autant que dans le souci d'affirmer la noblesse de leur lignage, se livraient à un gaspillage aussi frénétique qu'ostentatoire de richesses, allant jusqu'à tuer leurs propres esclaves et même jusqu'à distribuer ou à briser ce qui, sur la Côte Nord-Ouest, était considéré comme absolument sans prix, des plaques de cuivre dont certaines «valaient» jusqu'à dix mille couvertures de laine. Aussi serais-je tenté d'avancer que se vérifie à propos de la Colombie Britannique le fameux programme proposé par André Breton en 1930 dans le *Second Manifeste du surréalisme*:

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.

Ce «point de l'esprit», je me plainrais assez à me le figurer sous les apparences du «Trou du Ciel», dit aussi «le Lieu du Commencement», cette fameuse ouverture pratiquée vers 1870 dans un mât totémique du village Tsimshian de Kitwancool.

Les Peintres surréalistes et l'Amérique indienne

Il n'en est pas moins extrêmement important de souligner que le mouvement d'enthousiasme qui a porté les Surréalistes vers les civilisations indiennes d'Amérique, s'il a obéi dans un premier

temps à l'élan d'admiration suscité par les qualités poétiques et plastiques des œuvres d'art issues de ces civilisations, a très vite été conforté par la découverte d'informations relatives à la pensée et à la philosophie des hommes qui avaient créé ces œuvres. Telle est d'ailleurs la fonction essentielle que les œuvres d'art plastique vers lesquelles ils se sentaient portés a toujours joué aux yeux des Surréalistes: les assurer que ceux qui les avaient créées étaient *des frères*. Comment pouvait se produire néanmoins un tel processus de reconnaissance? Qu'on me suive ou non sur ce terrain, j'en proposerais l'exemple suivant.

Le 27 mai 1927 est inaugurée à la Galerie Surréaliste, à Paris, une exposition intitulée «Yves Tanguy et objets d'Amérique». Tanguy, qui vient tout juste d'adhérer au Surréalisme et dont c'est la première exposition, accroche donc ses tableaux parmi des œuvres provenant de l'Amérique indienne. On se tromperait en imaginant qu'il s'agit là d'une confrontation purement imputable au hasard. Elle est au contraire pleinement significative. De la part des Surréalistes, elle pourrait se voir traduite en ces termes à l'adresse des auteurs inconnus — et fatalement absents — de ces «objets d'Amérique»: «Vous êtes des nôtres.» Ce qui implique également que — comme dans le *potlatch* — les invités se faisant à leur tour inviteurs, les Indiens d'Amérique déclarent à Tanguy, ainsi mêlé à eux: «Tu es des nôtres».

Or, seul de tous les Surréalistes parisiens qui s'étaient réfugiés en Amérique pendant la Seconde Guerre mondiale, Tanguy y demeura et y mourut en 1955, après avoir acquis la nationalité américaine. Et il me paraît évident que, dans les très étranges tableaux qu'il peignit alors en territoire américain, on retrouve autant d'échos fantasmés des superbes mâts totémiques de la Colombie Britannique.

André Masson, exilé lui aussi aux Etats-Unis comme Tanguy, lorsqu'il peignait son *Paysage iroquois* s'imprégnait plutôt du contenu des mythes indiens que des formes que ceux-ci avaient inspirées. À vrai dire, il n'existe pas en l'occurrence de solution idéale: tout dépend du parti que l'artiste tire de la lettre ou de l'esprit d'une culture donnée dont il s'est épris. Et l'on sait que, tout du long, Masson n'a jamais cessé d'affirmer sa passion pour les mythologies, en se persuadant qu'elles étaient créatrices de formes neuves.

Je n'entreprendrai pas ici — cela m'entraînerait trop loin — de passer en revue tous les artistes mêlés à l'aventure surréaliste chez lesquels se décèle, d'une façon ou d'une autre, l'empreinte de l'Amérique indienne. Il me plaît cependant de saluer au passage quelques femmes chez lesquelles cette empreinte fut plus particulièrement sensible: Leonora Carrington, qui consacra en 1962 une vaste composition au «Monde magique des Mayas»; la Brésilienne Maria Martins, plus particulièrement attachée à montrer l'Indien aux prises avec la foisonnante Nature amazonienne; la Cubaine Gina Pellón, marquée en particulier par les poupées en chiffons découvertes dans les tombes péruviennes; enfin l'Argentine Virginia Tentindó, dont la voie me paraît s'inscrire entre l'obsession de la mort chère aux Aztèques et l'érotisme souriant des Totonagues.

Mais je réserverai un sort spécial à Wolfgang Paalen, qui, de tous les artistes liés au mouvement surréaliste, fut sans doute celui sur lequel l'Amérique indienne aura exercé la plus extrême fascination. En 1939, il lui sera donné d'explorer cette fabuleuse Côte Nord-Ouest, de Vancouver jusqu'à l'Alaska, dont deux ans auparavant il avait donné une vision prémonitoire dans *Fata Alaska*, d'y rencontrer des peuples qu'auparavant il n'avait fréquentés qu'en rêve et d'y acquérir des œuvres de grande qualité comme tel vaste paravent Tlingit, aujourd'hui au Denver Art Museum.

Avec ce paravent, on se trouve en présence d'une «articulation oculée» — comme disent les spécialistes —, laquelle se traduit par la prolifération d'yeux, de têtes et même de corps entiers en divers points de la surface. Or, par une rencontre prémonitoire, il se trouve que, vers 1937, Paalen avait mis au point un procédé automatique, le *fumage*, où il s'agissait de promener de façon non préméditée la flamme d'une bougie à la surface d'une feuille de papier ou d'une toile enduite d'une fine couche de peinture fraîche. Paalen obtenait ainsi des chapelets d'ocelles qui tendaient à s'affranchir de toute contrainte anecdotique. Avec l'orchestration du *fumage*, on se trouve donc bien en présence d'une «articulation oculée», quoique moins géométriquement ordonnée que chez les Tlingit — apparemment sans que Paalen lui-même ait jamais songé à faire le rapprochement.

L'Amérique Indienne au regard des poètes surréalistes

Outre leur pouvoir poétique de révélation, nous avons vu que les «masques à transformation» présentaient l'avantage de mettre en lumière les liens privilégiés que les Indiens d'Amérique, de même que les Eskimo, entretenaient avec certains animaux comme avec les forces naturelles en général. Richard Erdoes rapportait tout récemment qu'à un missionnaire qui tentait devant lui de gommer les différences existant entre les croyances indiennes et le Christianisme, le chaman sioux *Lame Deer* se contenta de répondre: «Mon Père, est-ce que dans votre religion les animaux ont une âme?».

Le Surréalisme, s'il se refuse bien entendu à poser le problème en ces termes, ne s'en insurge pas moins avec violence contre la conviction que «l'homme jouit d'une supériorité absolue sur tous les autres êtres, autrement dit que le monde trouve en lui son achèvement», postulat sur lequel reposent non seulement les trois grandes religions monothéistes dites «du Livre», mais la science moderne. Au contraire, tous les peuples «primitifs» — sauf s'ils ont été gangrenés par le Christianisme ou par l'Islam — voient l'homme étroitement inséré, sans privilèges particuliers, au sein de l'harmonie universelle. Je me permettrai de rappeler ici comment, aux yeux de Breton, le Surréalisme pouvait s'insérer lui aussi dans une telle harmonie:

C'est seulement en toute humilité que l'homme peut faire servir le peu qu'il sait de lui-même à la reconnaissance de tout ce qui l'entoure. Pour cela, le grand moyen dont il dispose est l'intuition poétique. Celle-ci, enfin débridée dans le Surréalisme, se veut non seulement assimilatrice de toutes les formes connues, mais hardiment créatrice de nouvelles formes — soit en posture d'embrasser toutes les structures du monde, manifesté ou non⁹.

Dans le catalogue de l'exposition de 1927 dont j'ai parlé un peu plus haut, c'est André Breton qui avait écrit la préface consacrée à Tanguy, mais c'est Paul Éluard qui présentait les «objets d'Amérique». Éluard écrivait:

Véritable solitude, celle des rêves et des postulats de l'imagination, de laquelle toute l'Amérique semble d'ailleurs avoir dépendu. Les Iroquois n'eurent qu'une divinité: le rêve. Ils lui obéirent strictement¹⁰.

9. *Du surréalisme en ses œuvres vives*, 1953.

10. «D'un véritable continent», 1927.



Mâts totémiques de Colombie britannique, Photo Canadian Pacific



Tlingit: *Chilkat*, tunique d'homme en liber de cèdre et poil de chèvre

À moins de vingt ans de là, la rencontre des surréalistes et des Indiens d'Amérique au sein d'une commune «Déclaration des droits du rêve» allait être magnifiquement mise en lumière par le Noir Martiniquais Jules Monnerot dans ce que je tiens pour l'ouvrage critique majeur consacré au Surréalisme, *La Poésie moderne et le sacré*. Chez les Indiens des plaines, c'est par le rêve et la vision que s'acquiert individuellement l'être «surnaturel» protecteur, le «guardian spirit». Tout est mis en œuvre pour obtenir la vision: jeûnes, self-tortures, poisons sacrés. Chez les Crow, la tradition veut et obtient que la vision ait lieu au bout du quatrième jour, et que le visionnaire, préparé par le jeûne, entende, dans son ravissement, un chant. Chez les Winnebago et les Ojibway, le patron de la vision est si rigoureusement prédéterminé que l'initiative individuelle y a peu de part. Sur la côte nord-ouest, chez les Kwakiutl, les «guardian spirits» qui se tiennent reclus pendant l'été profane, apparaissent seulement en hiver, saison des secrets. C'est alors qu'eux-mêmes et ce qu'ils ont révélé au cours de visions se transmettent à l'intérieur du clan, et que la connaissance ou l'ignorance de ces révélations met un abîme entre les initiés et les autres. L'ancêtre mythique du clan tient lui-même ses pouvoirs (un harpon merveilleux, une eau qui ressuscite, une danse qui est un drame, un chant, un cri; le droit de sculpter et d'user avec plein effet magique des sculptures) d'une apparition, de l'être sacré qui lui est apparu, ours, loup, lion de mer, baleine, Sisiutl-le-serpent-à-double-tête-qui-assume-la-forme-d'un-poisson¹¹.

Dans le même livre, Monnerot soulignait plus nettement encore cette identité de vues entre Indiens et Surréalistes dans le champ onirique en citant Lévy-Bruhl:

Il n'y a pas de séparation, d'hétérogénéité entre le surnaturel et le naturel (le réel et le surnaturel). Aucun hiatus. C'est un *continuum*.

Et Monnerot de commenter cette citation en déclarant:

On croit entendre André Breton: c'est un ethnographe qui parle au nom des Indiens Sauteaux.

D'ailleurs, Breton lui-même, transformant ce «collage» au premier degré en un «collage» au second degré, intégrera cette citation — enrichie du commentaire de Monnerot — au cœur de l'*Ode à Charles Fourier*, écrite en 1945 lors d'une visite des «réserves indiennes» des Hopi, des Zuni et des Navajos en Arizona et au Nouveau Mexique. S'adressant familièrement au grand utopiste français du début du siècle dernier, il ajoutait:

11. *La Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, Paris, 1945-1946.

Je te salue du bas de l'échelle qui plonge en grand mystère dans la *kiwa* hopi la chambre souterraine et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongnovi à l'heure où les serpents d'un nœud ultime marquent qu'ils sont prêts à opérer leur conjonction avec la bouche humaine¹².

Breton faisait ici allusion à la Danse du Serpent à laquelle il avait pu assister ce même 22 août 1945 à Mishongnovi — comme le confirment des notes de voyage inédites dont j'ai récemment publié des extraits¹³. La *kiwa* est bien «la chambre souterraine et sacrée» où se préparent les danses et autres cérémonies publiques. Quant aux célèbres et ravissantes poupées *kachina*, les Hopi et les Zuni les offrent à leurs enfants non point comme des jouets mais pour qu'ils s'accoutument à l'extraordinaire diversité, plus de trois cents, de ces «compagnons surnaturels des premiers ancêtres».

L'intérêt passionné manifesté par Breton pour les Hopi était pleinement partagé par Claude Lévi-Strauss, qui écrivait notamment à leur propos:

C'est qu'en effet, pour un Hopi, tout est lié: un désordre social, un incident domestique, mettent en cause le système de l'univers, dont les niveaux sont unis par de multiples correspondances; un bouleversement sur un plan n'est intelligible, et moralement tolérable, que comme projection d'autres bouleversements, affectant d'autres niveaux¹⁴.

C'est dans sa préface aux souvenirs d'un vieux chef Hopi, Don C. Talayesva, publiés en France en 1959 sous le titre *Soleil Hopi*, que Lévi-Strauss célébrait ainsi l'extraordinaire harmonie sur laquelle reposait l'univers de ce peuple. Aussi le livre fut-il accueilli comme une révélation par Breton et ses amis, qui envoyèrent à Don C. Talayesva une déclaration où l'on pouvait lire notamment:

Contre toutes les formes d'oppression et d'aliénation de la société moderne que nous combattons de notre place, tu es pour nous l'homme dans sa vérité merveilleusement sauvegardée et aussi dans toute sa dignité. Depuis longtemps nous tenons en grand honneur l'art Hopi et ce que les travaux des ethnologues avaient pu nous révéler de la pensée qui l'inspire. Grâce à toi, cette pensée, cet art nous

12. *Ode à Charles Fourier*, 1945-1949.

13. «Le Hopi, la Poupée et le Poète», dans *Kachina des Indiens Hopi*, Amez, Belfort, 1992.

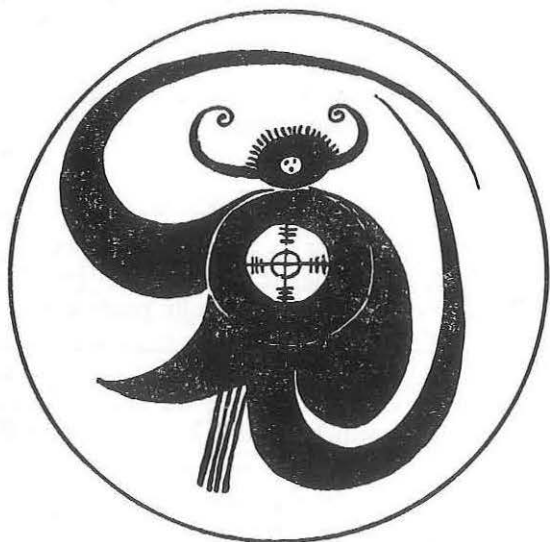
14. Préface à: Don C. Talayesva, *Soleil Hopi*, Plon, Paris, 1959.

deviennent infiniment plus proches. Du récit de ta vie, tous les hommes sont appelés à tirer une leçon de santé mentale et de noblesse. Fervent hommage à l'immortel génie indien d'Amérique; prospérité à l'admirable peuple Hopi dans le respect et la défense de ses hautes traditions; bonheur, longue vie et gloire à Don C. Talayesva!¹⁵

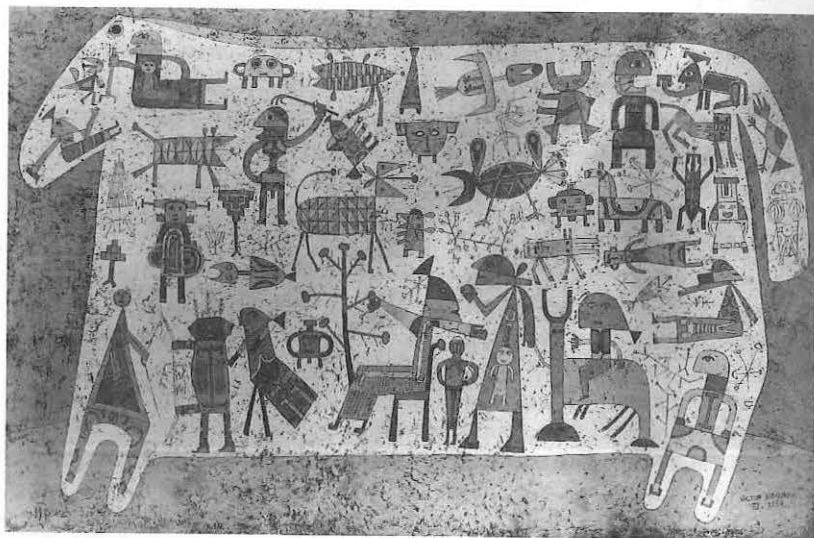
Les turbulents voisins des Hopi, les Navajos, ne pouvaient manquer d'intéresser également les Surréalistes par leurs «peintures sur sable». Pollock lui-même ne prétendait-il pas devoir aux Navajos sa manière de peindre sur la toile posée à même le sol? Restons sérieux. Bien loin d'obéir à un projet décoratif, les «peintures sur sable» ont une fonction curative on ne peut plus précise. Par exemple, celles de la série du *Male Shooting Chant* sont destinées à soigner principalement les blessures par flèche, les morsures de serpent et les coups de foudre au sens propre du terme. Commencées à l'aube et exécutées à l'aide d'un mélange très fin de sable et de pigments colorés — «comme quand on sale», notait Breton lorsqu'il eut l'occasion d'observer ce rituel —, les «peintures sur sable» seront effacées à la tombée du jour, après que le patient, ou la patiente, se sera assis en plein milieu de l'œuvre peinte. Ce qui est sans doute le plus remarquable, dans les «peintures sur sable», outre leurs indéniables vertus esthétiques, c'est que les clients des chamans Navajos sont soignés par l'évocation figurative, accompagnée de chants, d'épisodes mythologiques bien précis. Partout ailleurs, c'est le mythe qui est censé fournir des raisons de vivre. Ici, de surcroît, c'est le mythe lui-même — ou du moins sa figuration — qui guérit.

Beaucoup plus au Sud, en territoire mexicain, se rencontrent les Peuples du Peyotl, les Yaqui, les Tarahumara, les Huicholes, dont la cosmogonie est aussi compliquée et aussi harmonieuse aussi que celle des Hopi ou des Navajos. Les Huicholes me retiendront plus particulièrement en raison de l'expression plastique qu'ils ont su donner de leurs conceptions magiques à travers ces «tableaux de laine» qui atteignent souvent à l'efficacité lyrique d'un Brauner ou, mieux encore, d'un Miró et qu'ils obtiennent en fixant sur une planchette à l'aide de cire d'abeille des écheveaux de laines de couleurs vives.

15. «Les Surréalistes à Don C. Talayesva», *Bief*, Paris, 1er juin 1959.



Oiseau-Soleil, Sikyatki



Victor Brauner, Prélude à une civilisation, 1954

La «Chasse au Peyotl», qui est à la base du système de vie et de pensée des Huicholes, constitue également le thème majeur de leur inspiration plastique. Chaque année, une expédition de Huicholes est conduite par un de leurs chamans à Wirikuta, soit à 450 km environ au nord-est de la Sierra Madre Occidental où ils résident. Il s'agit de faire une abondante récolte, susceptible de couvrir les besoins d'une année entière, de ce petit cactus aux propriétés hallucinogènes. Cette «Chasse» est conçue sur le modèle de la chasse au daim, de telle sorte que le daim apparaît souvent comme l'équivalent métaphorique du Peyotl dans les «tableaux de laine».

Barbara G. Myerhoff signale que, avant d'atteindre Wirikuta, on assiste parfois parmi les *peyoteros* à un véritable retournement des codes. On dit bonjour à un ami en lui tournant le dos. Il n'y a plus ni homme ni femme, ni enfant ni adulte. Le nom des choses change. La lune devient le soleil et le soleil la lune.

Comme chacun sait, Antonin Artaud connu en 1936, chez les Tarahumaras, une initiation aux rites du peyotl qui devait laisser dans son esprit les traces les plus profondes:

Le Peyotl ramène le moi à ses sources vraies. Sorti d'un état de vision pareil on ne peut plus comme avant confondre le mensonge avec la vérité. On a vu d'où l'on vient et qui l'on est, et on ne doute plus de ce que l'on est. Il n'est plus d'émotion ni d'influence extérieure qui puisse vous en détourner¹⁶.

Certes, on peut douter qu'un Occidental, même le mieux disposé, spirituellement parlant, puisse faire sien un système aussi complexe et aussi fortement structuré que celui des Peuples du Peyotl. Il n'en est pas moins remarquable que le 16 février 1948, soit 15 jours à peine avant sa mort, Artaud continuait à être hanté par cette danse des Tarahumaras en l'honneur du Peyotl qu'il nomme *Tutuguri, le Rite du Soleil Noir*. Il écrivait alors:

Je ne sais pas si c'est que le vent se lève,
ou si un vent se lève de cette musique d'autrefois
qui persiste encore aujourd'hui,

16. «Le Rite du Peyotl», 1936.

mais on se sent comme flagellé par une bouffée de nuit, par un souffle monté des caveaux d'une humanité abolie et qui viendrait montrer sa face ici, une face peinte, une figure ricanante et sans merci¹⁷.

Le destin particulier d'Artaud me paraît une invitation à souligner le statut particulier du chaman dans les civilisations «primitives», statut que j'aurais aimé mettre en parallèle avec celui du Surréaliste si cela ne risquait de m'entraîner trop loin. C'est Monnerot, une fois encore, qui a admirablement souligné que c'est la *marginalité originaire* du chaman qui le prédispose à en assumer le rôle:

On voit ces collectivités sauvages récupérer pour satisfaire un penchant puissant — au profit du groupe — l'individu aberrant dont elles tiennent la condition spécialement précaire pour révélatrice et privilégiée¹⁸; en sorte que le social ne l'écrase pas comme une pierre tombale, mais enfin le porte comme un flot — et trouve place en son sein pour l'être asocial par excellence — loin qu'il le maintienne en marge et l'accule au crime ou à la folie¹⁹.

Deux ans après Artaud, ce sera au tour d'André Breton d'éprouver au contact du Mexique la plus vive des commotions: Impérieusement le Mexique nous convie à cette méditation sur les fins de l'activité de l'homme, avec ses pyramides faites de plusieurs couches de pierre correspondant à des cultures très distantes qui se sont recouvertes et obscurément pénétrées. Mais beaucoup de ces monuments disparaissent encore sous l'herbe rase et se confondent de loin comme de près avec les monts. Le grand message des tombes, qui par des voies insoupçonnables se diffuse bien mieux qu'il ne se déchiffre, charge l'air d'électricité. Le Mexique, mal réveillé de son passé mythologique, continue à évoluer sous la protection de Xochipilli, dieu des fleurs et de la poésie lyrique et de Coatlicue, déesse de la terre et de la mort violente, dont les effigies, dominant en pathétique et en intensité toutes les autres, échantent d'un bout à l'autre du musée national, par-dessus les têtes des paysans indiens qui en sont les visiteurs les plus nombreux et les plus recueillis, des paroles ailées et des cris rauques. Ce pouvoir de conciliation de la vie et de la mort est sans aucun doute le principal appât dont dispose le Mexique. D'un tel art tout hasard semble exclu au bénéfice du

sens de cette fatalité, seule trouée d'aperçus divinatoires, qui a inspiré les plus grandes œuvres de tous les temps et dont le Mexique est aujourd'hui dépositaire²⁰.

S'agissant de l'art mexicain précortésien, il est clair que c'est à la statuaire aztèque et à son intense lyrisme que Breton se montre ici le plus sensible. Et à vrai dire, l'énorme *Coatlicue* du Musée National d'Anthropologie de Mexico est une œuvre d'une terrifiante puissance, qui n'a sans doute pas d'égale en Amérique, y compris chez les Olmèques — ni peut-être même en-dehors de l'Amérique.

Toutefois, c'est à Benjamin Péret, qui vécut au Mexique de 1941 à 1948, qu'allait revenir la tâche de tenir la balance égale entre les deux civilisations majeures du Mexique d'avant Cortés, c'est-à-dire entre les Mayas et les Aztèques. En effet, Péret fut le premier à traduire en français l'un des principaux ouvrages sacrés des Mayas, le *Livre de Chilám Balám de Chumayel*. Plutôt que de citer un fragment de ce livre, je préfère rapporter dans quels termes le grand poète surréaliste évoque son arrivée à Chichén Itzá dans un vieil autocar qui se fraie malaisément un chemin à travers des flaques de boue voilées par des milliers de papillons:

Chaque flaque de boue en est revêtue comme d'une cape palpitante qui va se désintégrer à notre passage, au point que le chemin, parfois, paraît jonché de plumes de canari et de fleurs blanches saupoudrées, les unes et les autres, de taches de sang. Au passage du véhicule gémissant, la boue, soupe au lait, déborde, explose de papillons projetés de toutes parts en une véhémence protestation. Le chauffeur en est nimbé — saint de vitrail —, encapuchonné — pénitent de soleil — et vêtu — bédouin dépaycé. Les voyageurs, de plus en plus clairsemés, sont assaillis de partout par des nuées de flèches volantes. C'est un flux continu, un torrent aérien qui s'élève sous le moteur geignant à l'image des mendiants de Mexico et traverse l'autobus devenu sous-marin dans une mer de papillons qui, l'émoi passé, se déposent, loin derrière nous, sur leur chère boue où ils s'immobilisent, chats paresseux ronronnant au soleil²¹.

17. «Tutuguri», 1948.

18. C'est Monnerot lui-même qui souligne.

19. *Op. cit.*

20. «Souvenir du Mexique», 1939, repris dans *La Clé des champs*, Le Sagittaire, Paris, 1953.

21. Introduction au *Livre de Chilám Balám de Chumayel*, Denoël, Paris, 1955.

Mais la contribution capitale de Benjamin Péret à la gloire du Mexique demeure le formidable poème, tout autant lyrique qu'épique, qu'il composa en 1949 à son retour à Paris et qui sera publié en 1952 — avec des illustrations du peintre mexicain d'origine Zapotèque Rufino Tamayo — sous le titre *Air mexicain*. Les divinités du panthéon aztèque y sont brassées avec une ampleur et un souffle qui en font sans doute le plus remarquable poème moderne inspiré par le Mexique Précolombien.

L'oiseau sorcier né tout armé de la vierge à la jupe de serpents repousse d'une étincelle ses quatre cents ennemis excités par le souffle des ténèbres tenaces renaissant comme l'œil s'ouvre et se ferme de leur cadavre toujours prêt à le harceler

Il les conduit avec la certitude des torrents appelés par leur apothéose vers la plante aux disques perfides narguant Tlaloc sur qui se donne le spectacle prophétisé d'un mythe de monde naissant

Ici vivront dans leur demeure nimbée de sang les vrais chefs du jour et de la nuit aztèques les seigneurs qui soufflent sur la poussière pour irriter les âmes d'eau et de feu et leur suite suant l'angoisse

Les maîtres d'en haut riant à fleurs écloses et d'en bas plus éteints qu'un foyer asphyxié par leur haleine ne recevront jamais assez de cœurs conquis de haute lutte sur un partenaire exalté par un amour solaire²².

Quelques réflexions à propos des sacrifices humains, de la magie, de la métaphore et de la création artistique

C'est dans le fameux *Cenote* sacré de Chichén Itzá que l'on précipitait une victime au lever du soleil lorsqu'on désirait savoir quelle quantité de pluie tomberait dans l'année. Si à midi, par chance pour lui, le précipité surnageait encore, on le traitait alors avec les plus grands égards.

Il ne m'était guère possible d'évoquer le Mexique d'avant la Conquête espagnole sans trébucher, à un moment ou à un autre, sur le problème des sacrifices humains. Certes, ces sacrifices humains, je ne saurais les prendre à mon compte, encore que je

22. *Air mexicain*, Arcanes, Paris, 1952.

sois persuadé que le football, aujourd'hui si follement apprécié en Amérique Latine, reprendrait quelque noblesse s'il consentait à s'approprier cette règle du *jeu de pelote* des Totonèques et des Mayas-Toltèques: la décapitation immédiate du capitaine de l'équipe gagnante.

Mais je reste persuadé que — au même titre si l'on veut que la *corrida* — les sacrifices humains du Mexique ancien appellent moins une explication en termes astrologiques et sociologiques qu'une justification de type mythique et poétique. Autrement dit, il me paraît moins essentiel de savoir que, tous les cinquante-deux ans, les Aztèques tremblaient à la pensée que l'univers allait sombrer dans l'obscurité et le néant que de saisir la relation mythique et poétique entre l'extraction du cœur d'un prisonnier d'une part et, d'autre part, le mouvement apparent du soleil dans sa course céleste. C'est ce que soulignait, après avoir cité cette phrase d'Ernst Cassirer:

Toute pratique magique se base sur la conviction que les effets naturels dépendent au plus haut point des actions humaines,²³

l'un des meilleurs connaisseurs de l'art mexicain précolombien, Paul Westheim:

Le but de la magie, comme celui des sciences naturelles, est de mettre les forces de la nature au service des projets humains. Seule la méthode différente: la science se sert de l'investigation rationnelle, la magie de conceptions mythico-poétiques²⁴.

Car en un sens on se trompe — et l'on nous trompe — en parlant de religions à propos de l'Amérique indienne. Les croyances des véritables Américains — et c'est pourquoi elles n'ont jamais pu être réellement comprises des divers sectateurs de la religion chrétienne qui ont envahi ce continent — relèvent exclusivement de la *magie*, c'est-à-dire, comme le précisait Paul Westheim, de *conceptions mythico-poétiques*. Car ces Américains d'avant la Conquête étaient de véritables poètes, au sens le plus profond, le plus violent et le plus «primitif» que ce terme est susceptible de revêtir.

23. *Anthropologie philosophique*, cité par Paul Westheim (voir note 24).

24. *L'Art ancien du Mexique*, 1950.

Le vrai poète, c'est le magicien, c'est le chaman, celui qui, par la pensée et par la parole — mais aussi, le cas échéant, par le geste — entreprend d'agir sur le monde. Certes, dans les grandes civilisations du Mexique et du Pérou, le chamanisme s'est en quelque sorte institutionnalisé. Mais sans rien perdre apparemment de son inspiration profonde ni de ses structures originelles. Car croire qu'en arrachant le cœur d'un homme on va remettre en marche toute la mécanique des astres, ce n'est pas une idée de prêtre, ce n'est pas une idée de fonctionnaire, c'est une idée de poète. Reste le problème — qui n'est pas mince — du passage de la pensée, ou de la parole, à l'acte. C'est, en somme, tout le problème de la magie. Mais n'était-ce pas André Breton justement qui, dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, déclarait qu'il nous fallait désormais pratiquer la poésie?

Ce que je viens de dire ne se soutient pas tout à fait, je le sais. Et d'ailleurs Benjamin Péret, dans un article publié en 1950, mettait clairement en évidence l'espèce d'ivresse nauséuse — d'ailleurs assez comparable à celle qui s'est produite à l'acmé de la Terreur dans la Révolution Française — qui s'était emparée des Aztèques, à partir d'un certain moment de plus en plus frénétiquement avides de sacrifices humains. Mais une telle folie, elle non plus, n'est pas si facile à analyser. Et s'il était aussi dans l'essence des métaphores qu'elles doivent être conduites au péril de la vie?

Prenons, en attendant d'y voir plus clair, le cas de ce que Jacques Soustelle appelait

le culte terrible de Xipe Totec, «Notre-Seigneur l'Écorché», dieu corporatif des orfèvres et aussi divinité de la pluie printanière, du renouveau de la nature et des plantes. Les victimes qui lui étaient dédiées étaient ensuite écorchées. Les prêtres se revêtaient de leur peau, teinte en jaune d'or, et cet acte magique, symbolisant la terre qui «fait peau neuve» au début de la saison des pluies, amenait la végétation à renaître²⁵.

Pourrait-on rêver plus belle métaphore du nouveau manteau de verdure dont la terre va commencer de se couvrir? Il est certain que la violence de cette métaphore réside non seulement dans la saisissante relation qu'elle établit entre deux concepts, le renouveau printanier et la peau qu'on arrache, mais dans le fait que cette métaphore est *agie*, alors que les Olmèques se contentaient

apparemment de cette métaphore plus aimable et aussi plus conventionnelle pour évoquer la poussée du tout jeune maïs: un bébé tout nu marchant encore à quatre pattes. Mais peut-être en profitaient-ils eux aussi pour tuer quelques nouveau-nés? Je l'ignore.

Il est un point aussi sur lequel il me paraît important de faire quelque lumière, ce sont les conditions dans lesquelles a été créé l'art du Mexique ancien. On entend souvent encore proférer cette absurdité que «l'apport individuel de l'artiste mexicain n'apparaît pas dans les créations précolombiennes» sous prétexte que, comme l'écrivait naguère un certain Henri Lehmann, «l'exécution devait en être conforme à des prescriptions rigoureuses». Qu'on me dise quel auguste souverain, quel grand prêtre, quel haut fonctionnaire aurait pu, aurait su prescrire entre autres la formidable formule de la grande *Coatlicue* de Mexico — ou encore l'étonnant hiéroglyphe de cette tête d'ara sculptée par les Toltèques, d'une si exceptionnelle *modernité* esthétique qu'un Henry Moore aurait pu s'en étonner de jalousie?

En se fondant sur les précieuses informations fournies par l'évêque franciscain Diego de Landa dans son ouvrage *Relación de las Cosas de Yucatán*, écrit vers 1560 — ce même Diego de Landa dont on ne saurait oublier cependant qu'il fit détruire par le feu la quasi totalité des manuscrits Maya —, Paul Westheim nous éclaire ce problème capital:

L'exécution des œuvres d'art en pierre, en argile, en bois, était entourée de mystère. Selon Landa, les artistes étaient enfermés dans des huttes exclusivement réservées à cette fin, où personne ne devait les apercevoir. Ils étaient soumis à un rituel particulier: ils devaient brûler du copal comme encens, se soutirer du sang pour l'offrir aux dieux, jeûner et s'abstenir de tout commerce charnel. Comme les prêtres durant le service divin, ils se peignaient le visage en noir, «comme symbole du jeûne et de l'abstinence». Une transgression de ce rituel constituait un délit grave et un risque sérieux. Tout au long de leur exécution, écrit Landa, les images des dieux étaient arrosées de sang — du sang des artistes eux-mêmes²⁶ — et encensées de copal. Sur les statues des divinités, il y a au milieu de la poitrine un creux à demi sphérique destiné au «cœur», lequel est fait en général de pyrite de fer, mais parfois aussi d'or ou de jade, qui y était inséré au cours d'une cérémonie solennelle. C'était seulement après la

25. *Op. cit.*

26. C'est moi qui précise.

mise en place de ce cœur que «l'œuvre due à l'adresse manuelle et à l'artifice» devenait une idole²⁷.

Si, à ce remarquable résumé de la création artistique mexicaine, on ajoute quelques autres réflexions de Paul Westheim telles que: C'est à l'artiste [mexicain] que revient la tâche de créer l'image de la divinité.

ou encore:

Comme cet art a pour fin de créer des symboles, il doit employer des éléments formels qui puissent exprimer l'inexprimable, l'imperceptible, l'insaisissable.

et enfin:

Détruire la représentation de la réalité pour pénétrer dans l'émotion: tels sont le destin et la force — force magique — du symbole. Grâce au symbole, l'imagination redevient créatrice et capable de concevoir l'inconcevable, le divin,

on comprendra mieux, je pense, qu'à aucun moment ce parcours à travers l'art mexicain précolombien ne nous aura éloignés du Surréalisme et qu'au contraire il aura contribué à mettre en lumière les plus profondes affinités qui existent entre ces deux phénomènes — si éloignés cependant dans le temps comme dans l'espace.

Ceci en guise de conclusion

Ces affinités que je viens de souligner suffisent, me semble-t-il, à balayer les prétentions de certains — comme Alejo Carpentier et quelques autres — à opposer au Surréalisme un improbable *Réalisme Magique* dont les résonances me paraissent singulièrement chauvines et par conséquent parfaitement méprisables. C'est avec l'Amérique indienne en tout cas que les Surréalistes ont partie liée — pas avec cette littérature latino-américaine de *métis ou de créoles*, fabrication «talentueuse» peut-être, mais que ne porte pas la moindre *nécessité intérieure*.

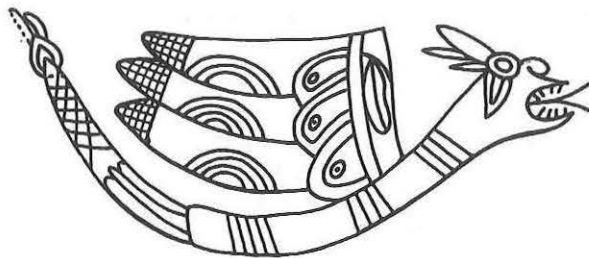
Quoi de plus *surréaliste*, en revanche, que tel personnage mythique brodé sur un *manto*, trouvé à Paracas, sur la côte

péruvienne vers le début de notre ère? Oui, qu'est-ce qu'il peut bien avoir de «réaliste», ce personnage? Absolument rien.

La même question peut se poser à propos des *molos* que continuent à fabriquer de nos jours les Indiennes Cunas de l'Archipel San Blas, au nord-est de Panama — et qu'elles arborent volontiers sur leur corsage. Tel d'entre eux décrit par exemple un lézard. Un lézard, ça fait partie de la réalité, non? Peut-être. Mais si cette *mola*-là, c'est du réalisme, moi, je veux bien passer pour un alligator. C'est donc un alligator qui vous parle au terme de ce Septième Chant...

Tout ce que je peux ajouter, pour tenter de conclure — et sans me soucier le moins du monde de justifier ce que je vais avancer —, c'est que, aussi longtemps que battra, d'une façon ou d'une autre, le cœur de l'Amérique indienne, subsistera aussi quelque chose de ce projet poétique à l'échelle internationale qui s'est appelé le Surréalisme.

José Pierre



Serpent ailé (Moundville, Alabama)

27. Op. cit.

PLEINE MARGE

CAHIERS DE LITTÉRATURE, D'ARTS PLASTIQUES & DE CRITIQUE

À côté de la Collection *Pleine Marge*, les Cahiers *Pleine Marge*, paraissant deux fois par an depuis 1985, par les soins de Jacqueline Chénieux, ont publié notamment

des textes inédits des peintres Pierre Alechinsky, Eugenio Granell, Louis Le Brocq, Gordon Onslow Ford, Dong Qiang, François Rouan...

des dossiers plastiques sur l'œuvre d'Enrico Donati, William Stanley Hayter, Jean Peyrissac, Jean-Claude Silbermann, Fernando de Szyszlo, Hervé Télémaque...

des photographies de Denise Colomb,

des poèmes et proses inédits d'Yves Bichet, Yves Bonnefoy, André Breton, Maurice Fickelson, Georges Limbour, Mario Vargas Llosa, Gherasim Luca, Emilio Adolfo Westphalen...

et de nombreux textes critiques de qualité.

La dix-neuvième livraison a paru, datée de juin 1994. Au sommaire: Yves Bonnefoy, Henri Michaux, Anne-Élisabeth Halpern, Maurice Fickelson, Pierre Roy, Dominique Forget, Myriam Boucharenc, Laurent Casès et Yoran Cazac.

Abonnement annuel pour deux livraisons:

220 FF (pour les chèques libellés en FF), + 40 F. de port
à adresser à

l'Association des Amis de Pleine Marge

c/o Madame Geneviève Picon,

59 A, boulevard Jourdan, 75690 Paris cedex 14