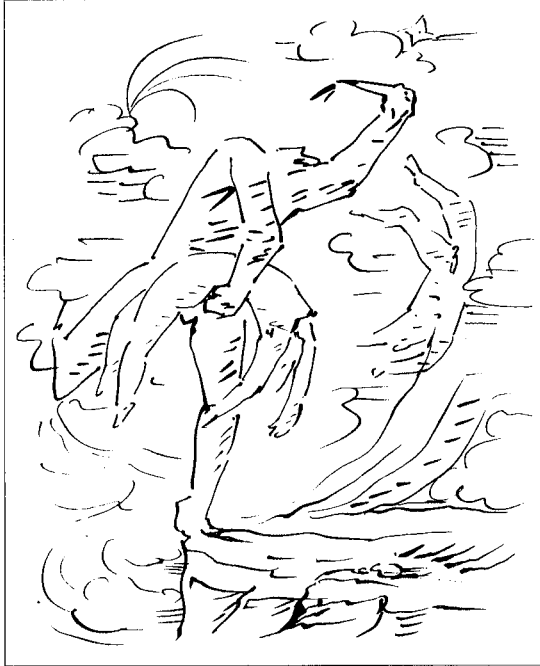


ART, RAISON & SUBVERSION

SURRÉALISME & THÉORIE CRITIQUE



Elizabeth Lenk • Norbert Bandier • Lothar Baier
Heinz Steinert • Dietrich Hoss • Michael Einfalt
Rita Bischof • Gérard Roche • Rolf Wiggershaus

FICTIONS & DITIONS

Borislav Pekic • Rodolfo Walsh
Jose Manuel Fernandez Pequeño • Coleman Dowell

MARGINALIA

« Un cauchemar collectif sur les races », par Edmund White

Le dessin d'André Masson reproduit en couverture appartient à une série réalisée entre 1931 et 1933, peu après sa rupture avec le groupe surréaliste : « Massacre », qui fait référence à l'inhumanité de la Première Guerre mondiale, exprime également l'inquiétude que provoque à cette période la montée du fascisme en Europe. Cette série est très inspirée des travaux de Georges Bataille, dont Masson illustra plusieurs œuvres.

REVUE **AGONE**

RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Discepolo

COORDINATEURS DU NUMÉRO

Norbert Bandier & Dietrich Hoss

SECRETARIAT ÉDITORIAL

Frédéric Cotton & Cristel Portes

COMITÉ ÉDITORIAL

Michel Barrillon, Frédéric Cotton, Isabelle Dessommes,
Thierry Discepolo, Jaques Luzi, Cristel Portes,
Pascal Poyet, Jacques Vialle, Béatrice Vincent.

Les auteurs qui publient dans **AGONE** développent
librement une opinion qui n'engage qu'eux-mêmes.

© **AGONE** Éditeur • Domaine du Terras - BP 2326
13213 Marseille cedex 02 • France

Email : agone@lisez.com
<http://www.lisez.com/agone>

© Adagp, Paris, 1998, pour le dessin de couverture : André Masson, « Massacre »,
plume & encre de chine ; format 26,5 x 20,4 cm. ; Musée Cantini, Marseille.

AGONE

Philosophie, Critique & Littérature

numéro 20, 1998

Art, raison & subversion

La théorie critique, par son étude de l'industrie culturelle, met en évidence l'imbrication entre pensée dominante et action émancipatrice. Le surréalisme, au nom de l'inconscient et du hasard, oppose le choc et la transgression des normes à l'industrie culturelle. Par des voies différentes, ces projets d'émancipation authentique de l'individu se rencontrent dans la mise en cause d'une raison devenue déraison.

9. Héritage du surréalisme & de la théorie critique. Éditorial, par
Dietrich Hoss & Norbert Bandier.

13. Théorie critique & pratique surréelle.

Elizabeth Lenk

Traduit de l'allemand par Pierre Deshusses

N'attendez pas de moi que j'évoque avec nostalgie la beauté du surréalisme ou la force révolutionnaire de l'école de Francfort. Je voudrais au contraire poser la question de leur actualité : me demander ce que valent encore ces deux mouvements que l'on dit morts. Peut-on utiliser les modèles qu'ils ont établis pour éclairer les événements présents qui semblent se télescoper ?

35. Écriture & action chez les surréalistes & chez Benjamin.

Norbert Bandier

La trajectoire sociale de Benjamin puis la comparaison entre les caractéristiques de la position occupée par le groupe surréaliste et celle de Benjamin dans l'espace littéraire permettent d'avancer des hypothèses pour expliquer la « réserve » manifestée par l'écrivain à l'égard de ce

mouvement. En dépit d'une passion commune pour les potentialités poétiques de la *ville* et malgré la fascination que Walter Benjamin éprouve pour l'écriture surréaliste, c'est sans doute une « réserve » face à l'action qu'elle implique qui le tiendra à distance d'une participation directe.

49. Affinités & inspiration surréalistes chez Walter Benjamin.

Gérard Roche

Une relecture des écrits de Benjamin confrontée aux œuvres surréalistes nous a conduit à remettre en question leur incompatibilité présumée. Existente en effet des affinités évidentes : une volonté commune de se ré-approprier les pouvoirs poétiques de l'homme et du langage, un même désir de réconciliation dialectique du rêve et de l'action. Si les points de vue ne coïncident pas toujours (une approche différente du marxisme, entre autres), ils partagent néanmoins une même conception radicale de la liberté. Benjamin et Breton finiront ainsi par en reconnaître l'incarnation dans la vision poétique et sociale de Charles Fourier.

61. Pourquoi Adorno a changé d'avis sur le surréalisme après 1945.

Heinz Steinert

L'avènement du fascisme provoqua l'ambivalence d'Adorno face à un processus artistique où l'individu est présenté comme anéanti et impossible, comme « effacé ». Dès lors, les apparences de libération ne servent, selon lui, qu'à physiquement procéder à une liquidation camouflant une incapacité à s'identifier avec le collectif. Dans la plupart des cas, les productions critiques de ce type s'exposent au malentendu de l'esprit de consommation et confortent l'idéologie communautaire. Ce qu'Adorno entendait par surréalisme n'aurait pas seulement « perdu sa force » mais, contenant des potentialités autoritaires, également contribué au développement du fascisme.

81. Le parcours de deux courants intellectuels voisins.

Dietrich Hoss

En France, pendant les événements de mai 1968, se produisit une redécouverte du surréalisme, qui redevint – comme pour la théorie critique en Allemagne, mais dans une moindre mesure – une source d'inspiration du mouvement étudiant. À la différence des théoriciens de Francfort mais comme Marcuse, le groupe surréaliste de Paris se rangea avec enthousiasme et de manière inconditionnelle aux côtés des étudiants : de nouveau apparaissait la possibilité de concilier la théorie et la pratique, l'art et la vie.

91. Benjamin & l'engagement intellectuel.

Michael Einfalt

Il faut considérer l'essai de Benjamin, « De l'orientation sociale des écrivains français contemporains », comme une intervention active dans le débat sur le devoir de l'intellectuel, destiné à dépasser la situation des seuls écrivains français, pour proposer un type d'engagement convenant aux intellectuels allemands. Le choix de Gide comme intellectuel exemplaire résulte sans doute du fait que, le 21 mars 1933, le rassemblement des intellectuels à Paris se transforma en une vigoureuse manifestation contre la terreur nazie en Allemagne, grâce, notamment, au discours prononcé à cette occasion par André Gide, qui, de ce fait, incarna le grand écrivain marchant avec les communistes contre le fascisme.

107. Une radicalité discrète. Des difficultés de l'art après Auschwitz.

Rolf Wiggershaus

La normalisation linguistique et l'adaptation du processus d'élimination massive d'êtres humains aux méthodes modernes de l'industrie et de l'administration firent de la Shoah un événement « idéalement » privé de témoins... Comment expliquer que les victimes ou les survivants ne furent pas en mesure de témoigner ? Les survivants qui tentèrent de raconter ce qu'ils avaient vécu firent l'expérience que personne ne voulait les entendre. Ils préférèrent alors se réfugier dans le silence... Ce mutisme renforça le sentiment que la Shoah était impossible à exprimer et à communiquer et permit ainsi au processus d'extermination de poursuivre son œuvre.

119. Sur l'image surréaliste & dialectique.

Rita Bischof

Ayant appris par l'écriture automatique que l'image précède toujours la réflexion, Breton développa sa propre théorie de l'image, soumettant à une clarification fondamentale la forme de relation qui existe entre l'image et l'esprit. Le rapprochement des deux réalités étrangères se produit ou ne se produit pas, mais il est impossible de le provoquer par le biais de la volonté. L'esprit ne cherche pas l'image, c'est l'image qui le contamine ; elle s'impose à lui. Cette rencontre merveilleuse qui se produit dans l'image est toujours le résultat d'un processus que Breton qualifie de surréaliste parce que « la raison se limite toujours à constater et à honorer ce phénomène lumineux. »

139. Nostalgie & individualisme. De l'ambiguïté dans l'étude des mouvements du passé.

Lothar Baier

Nous disposons de bon nombre de raisons pour regarder avec une distance sceptique les mouvements d'avant-garde comme le surréalisme. Plus les matériaux sont disponibles, plus le contraste apparaît entre l'existence et le mythe du « groupe ». Derrière la façade de la collectivité solidaire et égalitaire se dessine un scénario bien connu : hiérarchies dissimulées et luttes pour le pouvoir, diffamations réciproques, jalousies et conflits entretenant la confusion entre la « cause » et des querelles d'ordre personnel. Sur ce plan-là surréalisme et théorie critique ont beaucoup de choses en commun, malgré les profondes différences entre les programmes intellectuels et les contextes nationaux respectifs.

FICTIONS & DICTIONS

147. Arion, maître des steppes & des défilés, ou Les difficultés d'une métamorphose.

Borislav Pekic

Traduit du serbo-croate par Mireille Robin

Son père avait des crises de somnambulisme. On l'avait trouvé, dans la nuit éclairée par la pleine lune, en train de caracoler à quatre pattes autour du puits comme un poulain autour de l'abreuvoir et on avait dû le ramener de force à la maison après l'avoir ligoté dans un drap, à cause des voisins. Avec une aisance incroyable, il ruait, hennissait, lançait tel un dément le fameux cri dionysien *Io Bakhé* ! et répandait dans la cour la résine pâle et odorante de sa virilité retrouvée. Il affirmait que *Protogonos mitera ka pamitor Seleni*, Séléna, la Mère Primordiale à l'origine de toutes choses, l'avait non seulement rajeuni mais encore transformé en cheval.

165. Sentinelle.

Rodolfo Walsh

Traduit de l'espagnol (Argentine) par Isabelle Dessommes

Vous vous approchez de moi et vous vous arrêtez tout à côté de mon visage, vous êtes si près que je sens l'odeur de cuir de vos bottes. C'est le moment le plus difficile parce que je sais pas si vous allez me flanquer un coup de pied dans la gueule ou si vous allez faire la même

chose que l'autre fois, quand vous avez trouvé le grand Landivar endormi. J'ai sacrément envie de mettre mon bras devant mon visage, mais je me retiens. Je sais pas quoi faire de mes yeux : est-ce qu'il faut les serrer très fort pour les empêcher de trembler ? je sens du sable couler entre mes paupières. Pas de panique, mon vieux, tiens-toi tranquille.

173. Le chasseur.

Jose Manuel Fernandez Pequeño

Traduit de l'espagnol (Cuba) par Isabelle Dessommes

Dans la hausse du fusil et derrière le point de mire, qui étaient alignés dans la perspective du tir, il vit, entre les yeux de l'oiseau, la tache rouge allongée jusqu'au bec. Il s'en aviserait par la suite, la base de ce qu'il prit alors pour un triangle naissait, sans délimitation précise, quelque part derrière la tête. Mais il ne put s'en apercevoir, cet après-midi-là, lorsqu'il baissa le rifle et se mit à observer l'oiseau bleu, un peu plus gros qu'une colombe, se détachant sur le bleu plus léger du ciel.

175. L'histoire d'Ivy.

Coleman Dowell

Traduit de l'anglais par Bernard Hoëpffner

J'ai été direct : Tu veux dire, lui ai-je demandé, que tu t'es engagée après une seule expérience sexuelle ? La question, théoriquement clinique, contenait tant de lubricité que nous nous sommes mis à rire tous les deux, honteusement. J'avais plus ou moins tout raconté sur Calvin et moi et elle avait dû ressentir ce récit comme un fardeau, mais elle continuait à me résister. J'ai pensé : Ah oui, le grand mystère de l'homme et de la femme me sera toujours caché, ce qui explique les voyeurs dans mon genre. (Et j'ai rendu cela encore plus mystérieux en censurant « noir » et « blanc » de ma pensée.) Elle m'a simplement expliqué qu'elle était tombée amoureuse d'Eager cette nuit-là et que cet amour était partagé.

MARGINALIA

189. « Un cauchemar collectif sur les races. À propos de *Blanc sur noir sur blanc*, de Coleman Dowell », par Edmund White (traduit de l'anglais par Bernard Hoëpffner).



Max Schoendorf, « Verversion und Subnunft », 1996.
(Encre réalisée pour l'édition allemande des actes du colloque de 1995.)

Ont participé au financement de la traduction des textes allemands du thème le Groupe lyonnais des sociologies et anthropologies des formes d'action (GLYSI, CNRS), le Groupe de recherche sur la socialisation (GRS, CNRS) & la Faculté d'anthropologie et de sociologie de l'université Lumière-Lyon II.

Héritage du surréalisme & de la théorie critique

Erbe des Surrealismus und Kritische Theorie

Ce recueil de textes est le témoignage d'un échange franco-allemand particulier. Il s'agissait de prendre connaissance et de commenter deux courants intellectuels très spécifiques, mais réciproquement connus de façon superficielle dans nos deux pays. Le surréalisme est surtout connu en Allemagne par ses œuvres plastiques. La théorie critique de l'école de Francfort a eu un certain écho en France autour de 1968 (en raison de la diffusion de certains textes de Marcuse), mais reste actuellement le domaine de quelques spécialistes – qui privilégient souvent Walter Benjamin. L'hommage tardif que Michel Foucault a rendu à l'école de Francfort – en affirmant que sa connaissance lui aurait épargné beaucoup de tours et détours – est significatif de cette situation.

Le constat de cette ignorance réciproque n'est toutefois pas la seule raison qui nous a incitée à un échange entre chercheurs français et allemands autour de ces courants. Surréalisme et théorie critique constituent deux approches d'une critique radicale de la raison : critique qui

peut trouver sa légitimité au regard des formes multiples de décomposition culturelle et de glissement vers la barbarie de la civilisation occidentale. À cet égard, au-delà de contextes historiques et nationaux différents, les prises de position de ces mouvements contemporains – tous les deux sont nés dans les années 1920 et disparaissent de la scène publique, presque en même temps, à partir de 1969 – montrent de nombreuses analogies. Partant de l'idée que la confrontation entre surréalisme et théorie critique pourrait éclairer d'une nouvelle lumière les problèmes de la modernité, deux rencontres ¹ ont permis de présenter quelques éléments clefs du contexte historique de la genèse et du développement de ces courants pour en questionner les contenus.

Le choix des contributions rassemblées ici peut, d'une part, contribuer à une meilleure *lisibilité* de ces manifestations de la pensée critique par delà leurs propres contextes et, d'autre part, témoigner du débat engagé autour de l'actualité d'orientations théoriques et esthétiques qui ont exercé dans les dernières décennies une influence plutôt souterraine ².

Après la mort d'Adorno en 1969, la théorie critique a totalement perdu son caractère d'école – quoique, avant cette date, une telle qualification suggérant une cohérence de positions ne soit pas réellement justifiée. Les successeurs et héritiers – dont Habermas reste le plus connu – qui ont été formés par ce courant en gardent certains motifs et inspirations, mais ils en ont souvent changé les fondements. De plus, à la différence de ce qui caractérisait principalement la pratique de la génération des fondateurs, il n'existe plus d'échange intellectuel systématique entre ces « fils » et « petit-fils ». Plus clairement, le groupe surréaliste – après une longue histoire faite de scissions et de séparations – mit fin à toute activité collective en proclamant sa dissolution en 1969 ³.

1. Un séminaire à Lyon en 1994 et un colloque à Francfort en 1996, financés avec l'aide du Projet européen de coopération interuniversitaire Minerve.

2. Cf. en particulier les textes d'Elisabeth Lenk et de Rita Bischof.

3. Cependant, en France – avec entre autres le Groupe de Paris du mouvement surréaliste – et ailleurs, le surréalisme se manifeste encore de nos jours à travers des activités artistiques et théoriques.

Des éléments et des influences de ces deux courants se retrouvent disséminés dans la vie artistique et intellectuelle contemporaine, mais souvent de façon implicite et du coup méconnaissable. Le propos de certaines contributions regroupées ici est donc d'identifier leurs traces et de les exposer au débat. Cette tentative se heurte pourtant au fait que les domaines d'expression privilégiés par chacun de ces courants étaient assez divergents. Si les surréalistes ont théorisé leurs prises de position à travers de nombreux manifestes et textes, ils sont surtout connus pour leurs œuvres plastiques ou littéraires. Réciproquement, la théorie critique, comme en atteste son appellation, était d'abord une approche théorique de la réalité, qui entretint certaines affinités avec l'art – principalement, d'ailleurs, avec la musique et la littérature. Ces caractéristiques nous ont conduit, avec une volonté d'abstraction, à confronter leurs héritages indépendamment des formes d'expression adoptées. En mettant ainsi en relation les principes intellectuels de base de ces courants, il s'agissait aussi de montrer le projet d'émancipation authentique de l'individu qui les fondait. La théorie critique, par son étude de l'« industrie culturelle », a mis en évidence l'imbrication entre la pensée dominante et l'action émancipatrice elle-même. Le surréalisme, au nom de l'inconscient et du hasard, opposait, quant à lui, le choc et la transgression des normes à l'industrie culturelle sans privilégier la critique de sa logique dominatrice. Par des voies différentes, les deux courants se rencontrent néanmoins dans la mise en cause d'une raison devenue déraison. Montrer ces convergences et les divergences entre ces courants, mais aussi en leur sein, était le propos des contributions, dont certaines, regroupées par rubriques thématiques, ont été éditées sous le titre *Vernunft und Subversion* par Westfälisches Dampfboot en 1997.

Le présent recueil, s'ouvrant sur le discours inaugural d'Elisabeth Lenk au colloque de Francfort, en constitue la version française légèrement modifiée. Le texte d'Elisabeth Lenk a une portée exceptionnelle en raison du parcours exemplaire de son auteur. Elle est en effet la seule intellectuelle européenne qui fut simultanément – comme doctorante d'Adorno dans les années soixante et comme membre du groupe surréaliste du vivant d'André Breton – au cœur du développement des deux courants.

Professeur de lettres modernes à l'Université de Hanovre, Elisabeth Lenk soutint, sous la direction d'Adorno, son doctorat sur André Breton (1970) avant d'être assistante au département de lettres modernes à l'Université Libre de Berlin. Traductrice, entre autres, de Breton, elle a publié sur les auteurs et les mouvements littéraires d'avant-garde, sur le rêve, etc.

Théorie critique & pratique surréelle

N'attendez pas de moi que j'évoque avec nostalgie la beauté du surréalisme à ses débuts ou la force révolutionnaire de l'école de Francfort du temps où elle n'avait pas encore abandonné la *Zeitschrift für Sozialforschung*¹. Je voudrais au contraire poser la question de leur actualité : me demander ce que valent encore ces deux mouvements que l'on dit morts. Peut-on utiliser les modèles qu'ils ont établis pour éclairer les événements présents qui semblent se télescoper ? « Personne ne peut se transformer en sujet différent de celui du moment présent », a dit Max Horkheimer. Et je pense que même le surréalisme peut avoir sa valeur dans l'effort de séparer les ténèbres du présent, au risque bien sûr que ce ne soit pas seulement le monde qui se trouve ainsi coupé en deux mais aussi le regard qui l'observe. S'il existe donc un critère rigoureux auquel se seraient soumis ces deux mouvements, autant le surréalisme que l'école de Francfort, ce serait bien celui-ci : la reconnaissance du présent. De ce fait, le surréalisme

1. *La Revue de recherche sociale* éditée par l'Institut du même nom. [NdT]

et l'école de Francfort ne peuvent être mis à l'épreuve du temps que si l'on tente de les appliquer à l'instant présent. C'est une gageure, pour moi aussi.

Mon livre sur André Breton, je l'avais écrit dans le sillage direct des événements de mai 1968 ²; et durant tout le temps de sa rédaction, Adorno me semblait devoir en être le lecteur idéal. À l'époque, les deux mouvements étaient encore d'une brûlante actualité. N'étaient-ce pas eux qui, en fin de compte, avaient contribué à déclencher les événements de mai ? La chose est valable, au sens littéral du terme, pour l'école de Francfort, mais aussi, dans un sens figuré, pour le surréalisme. Julien Gracq dit à juste titre dans son article publié à l'occasion du centenaire de la naissance d'André Breton que Mai 1968 et son mot d'ordre, « l'imagination au pouvoir », auraient été en quelque sorte la preuve par l'exemple du surréalisme ³. Cela n'affecte en aucune façon le fait que, dans le détail, tout ait été différent. Et même en 1989, lorsque j'ai écrit un plaidoyer très engagé pour Adorno ⁴, sans rien soupçonner des événements de novembre ⁵, il me semblait que l'heure était historiquement favorable à un retour de l'école de Francfort sous des auspices nouveaux : ceux de l'esthétique. Mais aujourd'hui ?

S'il me fallait dire quelle est la nouveauté de la situation présente, j'évoquerais quelque chose que n'avaient prévu ni le surréalisme ni

2. Elisabeth Lenk, *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, Munich, 1971.

3. « Il est sûr que cette explosion libertaire imprévue de mai 1968, qui, plus qu'une révolution politique, cherchait à changer la vie selon la loi du désir, ici et maintenant – "immédiatement et sans délai" – et qui décontenança si fort toute la gauche institutionnelle, jusque dans son langage et ses formules, concernait, sans toujours le savoir, Breton beaucoup plus que Sartre et surtout qu'Aragon, qui l'un et l'autre tentèrent de se faire oindre par la Sorbonne régénérée. "Au fond, tout ça c'était Breton", me dit un jour Georges Pompidou, quelque temps après les événements. », Julien Gracq, « Revenir à Breton », *Le Monde des Livres*, vendredi 16 février 1976.

4. Elisabeth Lenk, « Adorno gegen seine Liebhaber verteidigt », in *Das unerhört Moderne. Berliner Adorno-Tagung*, Fritjof Hager & Hermann Pfütze éd., Lunebourg, 1990, pp. 10-27.

5. Événements de novembre 1989 en RDA, qui allaient conduire à la chute du Mur. [NdT]

l'école de Francfort : cette impression joyeuse, presque de soulagement face à l'échec de tous les efforts pour transformer le monde selon des plans, alors que sa transformation non planifiée semble inexorablement progresser. Le monde de 1968 était pathétique, celui de 1989 fut au contraire prosaïque. Les revendications étaient alors celles d'un quotidien que les matérialistes idéalistes avaient laissé de côté. Il s'agissait de « faire accéder le plus grand nombre au plaisir ⁶ » – ressort d'ailleurs légitime pour toute révolution, à en croire Horkheimer.

Ce qui s'est passé en 1989 a semé le chaos dans les tiroirs des catégories que nous autres marxistes avons bien rangés dans nos têtes et où l'on pouvait jusque-là tout caser de façon bien commode. Tous, autant que nous étions, nous attendions la fin d'une époque, cette réaction en chaîne qui aurait balayé les régimes capitalistes. « Bien que pourvu du sceau de tous les critères logiques, écrivait Horkheimer, il manque à la critique théorique, d'ici la fin de l'époque, sa confirmation par la victoire ⁷ ». Et voilà qu'arrivait cette fin tant espérée, associée à cette fameuse réaction en chaîne, sauf que celle-ci s'est produite dans l'autre sens. Ce ne furent pas les systèmes capitalistes mais socialistes qui furent balayés comme un spectre hideux. Il nous fallut constater, nous les marxistes de l'Ouest, que nous avons de toute évidence la tête enfoncée dans le sable de la théorie, alors que nous étions plongés jusqu'au ventre dans le capitalisme. Cette théorie n'a pas remporté la victoire. Et tandis que les uns posent timidement la question : « Était-elle aussi fausse pour autant ? », les autres font un bilan sans concession.

« La planète – livrée au marché et à la drogue d'Internet – vit d'une certaine façon la fin de l'histoire », écrit Ignacio Ramonet, qui cite plus loin Hans Tietmeyer, directeur de la Bundesbank, dont la phrase aurait tout aussi bien pu être écrite par ce bon vieux Marx : « Même les hommes politiques sont soumis (sous peine de disparaître) aux règles des marchés financiers ⁸ ».

6. Max Horkheimer, « *Traditionelle und kritische Theorie* », in *Zeitschrift für Sozialforschung*, VI^e année, 1937, p. 266.

7. Max Horkheimer, *op. cit.*, p. 291.

8. Ignacio Ramonet, in *Le Monde diplomatique*, repris dans *TAZ*, 15 mars 1996.

Pendant un moment – historique –, à l'époque où Helmut Kohl se drapait dans la cape magique de l'histoire et voulait contraindre le capital à devenir national, les choses ont pu sembler différentes.

Pour autant que je sache, il n'y a qu'un seul survivant de l'école de Francfort à avoir assisté à cette déviation par rapport au passé, si décisive pour le moment présent, et à avoir élevé la voix pour crier gare : il s'agit de Fritz Neumark, déjà responsable à l'époque des questions financières dans la *Zeitschrift für Sozialforschung*. En 1990, à la veille de l'union monétaire, ce nonagénaire, alors doyen des sciences financières, fut interrogé par le journal *Die Zeit*⁹. Neumark avait mis en garde contre la tentation de l'Allemagne de faire cavalier seul et avait proposé de convoquer une conférence internationale, puisque le capital, qu'on soit pour ou contre, était devenu une affaire internationale et non plus seulement nationale. Il déclarait qu'il fallait bien mesurer les effets que pourrait avoir une telle démarche sur les marchés internationaux et les répercussions que cela pourrait avoir en l'Allemagne. Il proposait que des experts internationaux se concertent sur l'union monétaire allemande, prédisant une catastrophe au cas où l'Allemagne s'engagerait seule et trop vite dans cette voie.

Entre temps, la catastrophe s'est produite. L'enthousiasme national s'est dissipé, et même ceux des Allemands qui étaient les premiers à acclamer Kohl à l'époque ont découvert qu'il existe un marché mondial.

Derrière ce marché mondial se sont retranchés tous ceux qui rêvent d'assouplissement des contraintes tarifaires, de licenciement massif dans le pays et de créations d'emplois à l'extérieur. À notre époque de *knock-out* électro-magnétique, de serveurs informatiques, bref de révolution dans les communications, toute grande entreprise est libre, à partir d'une centrale décisionnelle, de faire produire à n'importe quel endroit de la terre et d'agir ainsi de façon trans-nationale dans une économie universelle globale. C'est un facteur d'émancipation pour les entreprises, un moyen d'échapper aussi à l'impôt – la seule chose restant du ressort national étant les pertes.

Il suffit, à qui veut connaître la matière dont est fait le moment présent, de se rendre à la bourse : elle réagit comme un sismographe.

9. *Die Zeit*, n° 8, 16 février 1990.

Quand de nouveaux emplois sont créés, comme ce fut le cas dernièrement aux États-Unis, la bourse mondiale a une réaction d'allergie ; par contre, quand on supprime des centaines de milliers d'emplois, c'est l'euphorie. Le critère de cette nouvelle morale qui a remplacé l'ancienne mâtinée de socialisme (c'est le journal *FAZ* qui le dit) obéit au principe de *shareholder*. Ce qu'il importe de prendre en considération, ce ne sont plus les lieux de production et les emplois mais simplement les actionnaires globaux. On retrouve à la bourse tous ceux qui ont rang et pouvoir de décision, c'est là que se rassemblent, pour fêter leurs triomphes, tous ceux qui offrent généreusement de l'argent qui ne leur appartient pas, tous ceux qui manifestent une innocence presque inquiétante quand il s'agit de mettre en jeu le destin de millions de personnes, ne le cédant en ce domaine qu'aux hommes politiques. « C'était comme de jouer avec des bulles de savon ¹⁰ », écrit Nick Leeson, l'homme qui a causé la ruine de la Baring Bank. À partir d'un certain ordre de grandeur, tout contrôle disparaît. La bourse, c'est la pure fascination d'un argent global, sans numéraire, partout présent, acquis aux enchères ou perdu en temps réel. Ce qui se passe effectivement, nous les simples mortels, nous ne l'apprenons que lorsqu'éclate le scandale, quand un grand institut bancaire disparaît dans le néant. Or, au niveau économique, « ceux de Francfort » avaient déjà prévu de façon assez exacte les évolutions qui se manifestent aujourd'hui : recul de la concurrence au niveau intérieur au profit de luttes acharnées au niveau mondial, disparition des propriétaires indépendants au profit des cliques dirigeantes qui dominent les marchés mondiaux.

J'ai passé mon examen avec Adorno sur le sujet : « L'argent et Dieu dans la théorie de Marx ». Il suffit aujourd'hui d'actualiser un peu le sujet : « De l'analogie entre Dieu et les maîtres de l'argent dans la phase paralytique du capitalisme » (je rappelle que le terme *paralyse* désignait autrefois la folie des grandeurs ; elle est aujourd'hui la capacité que l'on exige de tous les grands patrons dans notre économie globale : manipuler sans parti-pris ni contrainte des sommes et des multinationales toujours plus importantes).

10. *Der Spiegel*, n° 8 du 19 février 1996.

« Ceux de Francfort », tout comme les surréalistes, avaient certes espéré une répartition plus humaine des biens, mais leur force était et est encore leur négativité : ce plaisir dans la contradiction, dans la dialectique, l'image absurde. En un mot : leur force, c'était la critique. Et celle-ci est aujourd'hui plus nécessaire que jamais.

Il nous faudrait néanmoins être encore plus radicaux aujourd'hui que ne le fut Max Horkheimer dans son fameux essai de 1937, *Théorie traditionnelle et critique*, et intégrer davantage encore le marxisme dans la critique qu'il fait de la théorie traditionnelle. Ce qui doit être fondamentalement mis en question, c'est le rapport traditionnel entre théorie et pratique. Le marxisme est obsolète en ce qu'il ne connaît qu'une seule forme de pratique philosophique authentique : la révolution – soit qu'il la relègue une fois pour toutes dans le passé, en ne laissant en jeu que des contradictions non-antagonistes ; soit qu'il l'attende comme le messie dans un avenir nébuleux. Mai 1968 n'était déjà plus une révolution classique ; sa devise non-orthodoxe a été formulée à l'époque de façon concise par Daniel Cohn-Bendit : « Des réformes oui, mais avec des moyens révolutionnaires. »

On ne peut exclure – et nul n'est besoin d'être marxiste pour s'en rendre compte – l'émergence de mouvements sociaux qui pourraient bien balayer aussi le capitalisme, tout comme ils ont mis un terme au socialisme. Mais de tels mouvements ne peuvent être soumis à un plan. Il est aussi inutile de disposer d'un parti unique, même d'avant-garde, pour les canaliser. Si l'on fait abstraction de la révolution – le plus irrationnel de tous les mouvements mais vers quoi tendait pourtant tout le marxisme – on s'aperçoit que la conceptualisation marxiste de la pratique obéissait purement et simplement aux règles de la théorie traditionnelle. Le marxisme aussi s'est présenté comme un système scientifique fermé. Tout comme d'autres théories traditionnelles, il a mis au point un appareil conceptuel et de jugement qui prétendait pouvoir soumettre à ses règles toute la diversité du présent et de l'avenir, sauf qu'il intégrait la dialectique dans ces règles. Prendre le marxisme à contre-pied, le contredire, était de ce fait plus difficile que de réfuter les autres théories traditionnelles, parce qu'il ravalait cette contradiction, ultime arme critique de l'individu contre la société, au rang d'une méthode à la fois mécanique et branlante. Ce bel appareil

dialectique d'antan ne fonctionne plus. Comme beaucoup d'autres appareils, il a sombré au fond de l'Histoire où il rouille doucement. Tous les grands mots, même les appareils conceptuels et de jugement, n'en finissent pas d'échouer face à l'instant historique. La nouvelle pensée que l'on cherche serait fonction d'un présent toujours en mouvement, sans terme, comme l'Histoire.

Ce qui distingue déjà la définition de la théorie critique de Max Horkheimer du marxisme, c'est avant tout cette tendance à annuler la distinction marxiste classique entre théorie et pratique. Horkheimer dit que la théorie critique, à la différence de la théorie traditionnelle, est un comportement, un comportement philosophique parce qu'il a pour objet un tout, à savoir la société, et qu'en plus il nie cet objet. Horkheimer ajoute en effet : « Ce comportement sera par la suite caractérisé comme critique ¹¹ ». Il était inévitable que cette autre pratique conceptuelle entrât en collision avec les idées de pratique en vigueur jusque là.

Il n'est pas question ici d'appliquer des théories à la pratique industrielle, même si ces applications ont toujours des allures de nouvelles révolutions – de toute évidence, nous nous trouvons en ce moment dans la période de la révolution informatique –, pas plus qu'il n'est question de pratique politique qui peut toujours être ramenée, qu'elle soit de droite ou de gauche, à un même dénominateur théorique : le « bricolage ». Le comportement, tel que l'a défini Horkheimer, est paradoxalement une façon de supporter les choses et non une activité, plus proche en cela de l'expérience que de l'action. Horkheimer a isolé la contradiction de la machine dialectique pour la lier à l'expérience.

« Ceux de Francfort » n'ont jamais dit avec précision ce qu'est ce comportement, mais ils ont toujours tenté, selon le moment historique, de dire ce qu'il n'est pas, comme Adorno en 1969, au moment où l'opinion publique allemande accusait la théorie critique d'avoir été responsable de la révolte des étudiants. Dans une interview au journal *Süddeutsche Zeitung*, il déclarait : « La théorie critique, telle qu'elle a été développée de façon autonome et en totale indépendance intellectuelle par l'Institut de recherche sociale, n'a jamais lorgné vers

11. Max Horkheimer, *op. cit.*, p. 261.

quelque application pratique et ne s'est jamais soumise au critère d'adaptabilité. Savoir dans quelle mesure nos motifs théoriques ont agi sur le mouvement étudiant, voilà une chose qu'il m'est difficile de juger. Jamais personne encore n'a réussi à me montrer le rapport factuel entre l'action présente, que je considère comme hautement problématique, et nos idées. ¹²»

Je voudrais aujourd'hui poser la question de savoir si le surréalisme n'était pas justement – et n'est pas toujours – la pratique qui convient à la théorie critique – quelles que puissent avoir été les attentes de ses partisans –, et si, inversement, la théorie critique n'était pas justement – et n'est pas toujours – cette théorie visée par la pratique surréelle. La pratique surréelle n'est en rien identique à l'« art », à la production d'œuvres d'art ou même à l'assistance apportée à l'industrie de l'art, tout comme la théorie critique n'est en rien identique à ce fameux marxisme dogmatique qui prétendait détenir le monopole de la révolution. Ce que ces deux mouvements ont en commun, c'est qu'ils ajoutent au politique une autre dimension, de nature esthétique – chose qui a bien du mal à être comprise, surtout en Allemagne.

Les intellectuels allemands, même s'ils ont un tant soit peu bénéficié d'une formation théorique, sont toujours des sous-développés en matière d'esthétique. Cette rudesse de la culture théorique et cette hostilité à l'art qui se manifestent en Allemagne dans la culture politique ont contribué ici à la mauvaise réception du surréalisme et de la « théorie esthétique » d'Adorno. « En Allemagne, tous ceux qui n'avaient pas le couteau jusqu'à la garde sont accusés d'être des esthètes », a dit Alfred Kerr. « L'École Welch » cherche vainement à y remédier en assimilant l'esthétique à la glorification du design et à la nouvelle culture de l'habitat représentée par la *Toskana-Fraktion*, ancrée à gauche et fortunée ¹³. Même les Verts ne font pas exception à la règle et brillent par leur ignorance esthétique – en dépit de Beuys et de

12. Theodor Adorno, « *Kritische Theorie und Protestbewegung* », Interview de la *Süddeutsche Zeitung*, in « Theodor W. Adorno », *Gesammelte Schriften*, Vol. 20-1, p. 398.

13. La *Toskana-Fraktion* (« fraction toscane ») est l'équivalent de la « gauche caviar » française. [NdT]

Böll, qui voulaient tous deux élargir le concept d'art. Heinrich Böll qui, dans ses *Leçons de Francfort* (1964), en parallèle pour ainsi dire à Adorno, a essayé de développer une « esthétique de l'humain », a exploré amèrement que, presque vingt ans après la fin du fascisme, l'opinion publique allemande soit toujours incapable de comprendre les métaphores. « Quand, dans une pièce radiophonique ou un roman, un ramoneur tombe du toit, écrivait Böll – qu'il doit tomber du toit pour des raisons de composition, de dramaturgie, bref des raisons d'esthétique –, on reçoit aussitôt une plainte du syndicat des ramoneurs, notifiant qu'un ramoneur ne tombe jamais d'un toit. Les protestations, les mouvements de mauvaise humeur, toute cette agitation ne va jamais guère plus loin et ne vaut pas la peine qu'on la prenne en considération, et ce n'est pas le rôle de l'auteur de faire un cours sur l'esthétique en Occident, depuis Aristote jusqu'à Brecht, au syndicat des ramoneurs. Il manque les bases les plus élémentaires. ¹⁴»

Trente ans plus tard, les choses n'ont hélas guère changé. Quand Günter Grass, par exemple, décrit dans son roman *Toute une histoire* le chaos engendré par la réforme monétaire, voilà qu'aussitôt s'élèvent les voix de la *Treuhand* et de ses zéloteurs, et même celle d'un Rudolf Augstein ¹⁵, pour venir lui démontrer par A plus B qu'il était passé à côté des « faits ». Qu'il soit bien entendu que je ne veux pas prendre ici la défense du livre de Grass ; il faudrait pour ce faire analyser les principes de composition, de dramaturgie et d'esthétique qui ont conduit à ce qu'il a écrit son roman de cette façon et pas d'une autre ; je veux simplement constater qu'une fois de plus, dans ce débat, l'opinion publique allemande révèle sa carence et ne dispose pas des bases minimales nécessaires pour engager le moindre débat à ce sujet. Tout comme Lukacs, les critiques refusent de quitter le terrain de la factualité et d'appliquer des critères esthétiques à une œuvre esthétique. Ils cherchent à dissoudre l'esthétique dans l'idéologie, jamais le politique, voyant toujours la paille dans l'œil du voisin mais jamais la poutre enfoncée dans le leur. La destruction, les règlements de compte allant

14. Heinrich Böll, *Werke, Essayistische Schriften und Reden 2, 1964-1972*, p. 42.

15. Rédacteur en chef du magazine *Der Spiegel* qui s'est livré à de virulentes attaques contre Grass au moment de la sortie du livre en Allemagne. [NdT]

jusqu'aux actes de violence sont permis et sont même un devoir, mais pas leur représentation par le mot et par l'image, telle est la caractéristique de leur concept de pratique. On pourrait poursuivre la liste de ces débats ratés et prendre encore pour exemple le dernier roman de Martin Walser, *La Guerre de Fink*, où se reproduit exactement le schéma décrit par Böll ; mais cette fois, les ramoneurs sont remplacés par des conseillers ministériels et des journalistes accourus à la rescousse.

Les peuples archaïques savaient pourtant déjà que la réalité fictionnelle est différente de la réalité du quotidien. « Les fêtes religieuses des sauvages ne sont pas celles du ravissement et de l'illusion parfaite. On trouve toujours en arrière-plan la conscience que ce n'est pas vrai », peut-on lire dans les paralipomènes à la *Théorie esthétique*. Ce qui était bon pour les sauvages devrait être juste pour les critiques. Leur parti-pris pré-esthétique pour la matière et le message a quelque chose de barbare. En reprenant l'idée de Schiller, qui avait déjà lui aussi vainement essayé de donner aux Allemands une éducation esthétique, on pourrait dire que le barbare n'est pas le sauvage dont les sentiments commandent les principes, mais l'homme civilisé dont les principes détruisent les sentiments. Le barbare, c'est l'homme sans forme. « Simplement accessible à l'élément brut, il doit d'abord détruire l'organisation esthétique d'une œuvre, avant d'y trouver son plaisir, et trier soigneusement chaque partie. » On trouve déjà dans le concept même de pratique surréelle qu'il ne s'agit pas ici d'une pratique au sens littéral du terme, mais d'un acte symbolique : à la fois geste et signe. « Ce qui nous préoccupe devra de plus en plus tendre vers de tels gestes à partir de concepts, et de moins en moins vers la théorie dans le sens traditionnel du terme. Et cela nécessite bien sûr tout un travail conceptuel », écrit Adorno à Horkheimer durant la Seconde Guerre mondiale ¹⁶. Tous deux font référence à une conception développée par l'avant-garde européenne, où geste et signe sont compris comme une alternative non violente à la politique et issue de l'expérience.

« Étranges coïncidences », écrit le fondateur du cabaret Voltaire, le dadaïste Hugo Ball : « Pendant que nous jouions au cabaret, au

16. Lettre du 21 août 1941.

numéro 1 de la Spiegelgasse à Zurich, en face, dans la même rue, au numéro 6 de la Spiegelgasse, habitait, si je ne me trompe pas, un certain Oulianov-Lenine. Chaque soir, il devait entendre nos musiciens et nos déclamations, je ne sais pas si c'était avec plaisir et profit. Et au moment où nous ouvrons notre galerie dans la Bahnhofstraße (rue de la gare), les Russes prenaient le train pour Saint-Pétersbourg en vue de faire la révolution. Le dadaïsme, comme geste et signe, était-il le contre-point du bolchevisme ? Oppose-t-il à la destruction et au règlement de compte radical le côté totalement don-quistottesque, rétif à tout objectif et insaisissable du monde ? Il sera intéressant de noter ce qui va se passer ici et là. ¹⁷»

Moi aussi, comme Böll en son temps, je me dois de rester redevable de toute l'histoire de l'esthétique d'Aristote jusqu'à l'avant-garde européenne. Mais il y a une chose qui me paraît déjà évidente : il faudrait raconter une histoire obscure, oubliée, qui se déroulerait au-dessous du niveau de l'histoire de la philosophie traditionnelle et remonterait en oblique vers elle. Est-il encore étonnant, après ce prélude dadaïste dans l'esprit du Cabaret Voltaire, que le théoricien surréaliste Georges Bataille ait qualifié avec le plus grand sérieux Max Ernst de philosophe ? « Jeune, Max Ernst aurait aimé devenir philosophe ¹⁸», écrit Georges Bataille, ajoutant que, de façon tout à fait paradoxale, il était malgré tout resté fidèle à sa vocation première. « La philosophie, devant elle, a deux voies, poursuit Bataille. La première est celle du travail : le philosophe a le loisir d'élaborer, en détail et l'une après l'autre, les questions particulières qui se posent à lui, puis, dans leur cohérence, l'ensemble des questions. » L'autre voie est le jeu ¹⁹. Dans

17. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*. Lucerne, 1946, p. 163.

18. Georges Bataille, *Max Ernst philosophe !* Œuvre complète, Vol. XII, Gallimard, p. 518.

19. Bataille écrit : « L'autre voie est la mort. L'habitude est de n'envisager que la première, d'ignorer ce que représente une possibilité d'apercevoir de nous-mêmes et du monde – un instant – ce qui dissout en nous la question (les questions) que nous nous posons. Jamais la philosophie, cependant, ne pourra se dire étrangère à la possibilité d'un tel instant. La vie ne peut échapper à la perspective de la mort et, de même, la philosophie ne peut échapper à la perspective de l'instant où le sol se dérobera, de cet instant où plus rien ne restera qui ne se dérobe. Toujours, la possibilité de cet instant se joue du

le premier cas, le philosophe fait comme s'il avait beaucoup de temps. Dans l'autre cas, par contre, il cherche comme point de perspective le moment exact où toutes les questions se dissolvent dans le néant. Cet instant se joue du philosophe. Cela ressemble à une poursuite et une radicalisation des réflexions qu'Adorno et Horkheimer ont échangées dans leur correspondance durant les années de guerre. Alors qu'Adorno, dans le passage de la lettre que j'ai citée, réaffirme la formule d'Hegel sur le travail du concept, comme s'il avait peur de s'être avancé trop loin, Bataille accomplit le changement de paradigme, passant du travail sur le concept à l'image : « Qu'est la création du monde turbulent et violent de Max Ernst ? sinon la substitution catastrophique d'un jeu, d'une fin en soi à l'activité laborieuse en vue d'un résultat voulu. Le philosophe sérieux envisage la philosophie comme activité laborieuse, il imite en cela les menuisiers, les serruriers, etc. Il travaille à des meubles philosophiques, à une philosophie huilée répondant comme une serrure à la clef fabriquée. Celui qui reconnaît l'impuissance du travail, au contraire, est ébloui, fasciné par le jeu, qui ne sert à rien. ²⁰»

Il est symptomatique pour la réception du surréalisme en Allemagne que les images de Max Ernst soient accrochées partout dans les musées, célébrées de façon abstraite, mais que ses écrits – honneur à Werner Spiess – ne soient aujourd'hui disponibles qu'en français ou en anglais, mais pas en allemand. Même Adorno qui, en 1962, lorsque je suis venue à Paris, m'a fortement conseillé de lire Bataille, n'a pas saisi le caractère cognitif des gestes de Max Ernst, sinon il n'aurait pas écrit des pages aussi méprisantes sur lui. Seul Horkheimer semble avoir pressenti l'importance philosophique de ces images. Les images surréalistes passent encore aujourd'hui pour des valeurs où l'on peut investir d'autant plus facilement qu'elles n'ont pas besoin d'être comprises. Si elles l'étaient, on verrait alors que surréalisme et théorie critique vont de pair.

philosophe, elle lui propose le *jeu* qui pourrait l'enivrer. Il est vrai : cet instant n'est autre que la mort. Et pourtant, il est jeu. Étant disparition, il est le jeu par excellence », *op. cit.*, p. 519. [NdT]

20. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 518-519.

Max Ernst fut le peintre du non-identique. « Qui sait, écrit André Breton dans l'un des premiers commentaires de ses tableaux, peut-être nous préparons-nous à échapper un jour au principe d'identité ? ²¹ » Vouloir échapper à la définition et, partant, à l'identité, voilà ce que le surréalisme et l'école de Francfort ont en commun. Dans son essai *Retour sur le surréalisme*, Adorno a appliqué à Max Ernst l'analyse d'Aragon par Walter Benjamin. Selon lui, Max Ernst fait exploser les énergies du monde vétuste, les souvenirs d'enfance qui restent accrochés à un monde d'objets passé. Mais contrairement à ce que dit Adorno, cela ne se fait pas en copiant de façon mécanique le monde d'images d'autrefois (« *Our fathers* »). L'étincelle surgit de l'opposition qui devient geste : des ajouts limités, des signes et des traits à peine marqués, une ligne qui intègre l'horizon dans un austère manuel de paléontologie et minéralogie. Si on laissait de côté, comme le fait Adorno, les fantômes volants des collages de Max Ernst, qui ne peuvent d'ailleurs être appréhendés par les personnages des gravures sur bois, on serait en présence de la « nouvelle objectivité » ²². Les propres textes d'Adorno qualifiés de « surréalistes » et qui datent des années 1930 sont, du reste, par leur style, plus près de cette nouvelle objectivité que de l'écriture surréaliste ²³.

Les réflexions de Max Ernst culminent dans une toute nouvelle manière de pratique passive : « C'est en spectateur que l'auteur assiste indifférent ou passionné à la naissance de son œuvre ²⁴ », écrit-il, ajoutant à côté l'image d'un sphinx au regard équanime tandis qu'un monstre posé sur ses pattes lui montre les dents d'un air furieux. Tout comme Max Horkheimer dans l'entreprise qu'il a tentée, les surréalistes

21. André Breton, « Max Ernst (1920) », in *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924, p. 103.

22. Mouvement artistique dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, développé en réaction contre l'expressionnisme et ses débordements (Otto Dix, Gropius, Tucholsky). [NdT]

23. Theodor Adorno & Carl Dreyfus, in « Theodor W. Adorno », *op. cit.*, Vol. 20-2, pp. 587-597. Voir aussi « *Surrealismus und Kritische Theorie. Zur Aktualität einer versäumten Begegnung* », in Dietrich Hoß, Heinz Steinert & Norbert Bandier éd., *Studientexte zur Sozialwissenschaft*, Vol. 12, Francfort/M., 1994, p. 117.

24. Max Ernst, *Écritures*, *op. cit.*, 1970, p. 347.

aimeraient bien transposer la passivité de l'aperception des sens, c'est-à-dire de l'expérience, au monde moral. Comme confirmation, Max Ernst cite André Breton : « L'homme saura se diriger le jour où, comme le peintre, il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avenir de ses actes. ²⁵»

Max Ernst s'est reconnu dans le portrait du joueur tragique qu'a fait de lui Georges Bataille. « Êtes-vous philosophe ? » se demande-t-il à lui-même dans *La Nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe* (1959), et il répond : « Oui, je le suis au sens où l'a écrit Georges Bataille » ²⁶.

Comme les dadaïstes qu'il avait déjà rejoints à Cologne, Max Ernst s'est opposé au mythe vétuste de l'artiste-artisan. De son point de vue, les peintres sont les complices des poètes. Comme ces derniers, ils ne présentent pas le résultat (l'idée) mais le processus de la pensée. Traqués et assaillis par les techniques de reproduction, les arts plastiques étaient contraints de se recentrer sur leur noyau poétique, sur ce qui les différencie de la simple reproduction. Selon Max Ernst, les images peintes, dessinées ou trouvées simplement par hasard participent à la fonction hallucinatoire et génératrice de fictions de la langue. Dans *Par-delà la peinture*, nombre de ses phrases font penser à *J'ai vu* de Rimbaud : « Je me suis vu avec une tête d'aigle et avec un couteau dans la main, comme *Le Penseur* de Rodin, me disais-je, mais c'était en réalité le voyant libéré de Rimbaud. ²⁷»

Dans son tableau-manifeste, *La Révolution la nuit*, Max Ernst a présenté la conception surréaliste de la révolution, une révolution qui ne

25. André Breton, « Le château étoilé », in *Écritures*, op. cit.

26. Le texte exact est celui-ci : « Êtes-vous philosophe ? — Erreur de ceux qui préfèrent la navigation sur l'herbe à un buste de femme. — Pourtant, dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, vous êtes classé comme théoricien de cette doctrine. — Avoir écrit le récit de la genèse d'une *Histoire naturelle* m'a valu cette appellation. Mais *Au-delà de la Peinture* n'est que l'exposé de certaines méthodes élaborées et employées par moi, qui m'ont aidé à trouver des solutions imaginaires à quelques mystères de la nature. Nulle théorie. Des conclusions, oui. Celle, par exemple, qui veut qu'on en finisse avec le mythe vétuste de l'artiste-créateur-ex-nihilo. Philosophe ? Oui, j'accepte entièrement de l'être dans le sens de l'introduction de Georges Bataille à ce livre. » [NDT]

27. Max Ernst, *Écritures*, op. cit.

se passe pas le jour mais dans la sombre caverne de l'inconscient. Elle est faite d'images appartenant au domaine de la nuit, dans l'intention de modifier et de bouleverser par ricochet la réalité.

« La colombe s'est enfermée dans ses ailes et a avalé une fois pour toute la clef », telles sont les images énigmatiques de Max Ernst auxquelles se rattache aussi *Cedipe-roi*. Tel un contrebandier qui refuse d'être pris, lui qui connaissait si bien Freud, il a avalé la clef. Pour lui, le surréalisme était une façon de rendre visible la pensée, une pensée qui se regarde penser. Il a écrit qu'il voulait entrer en lui-même avec de yeux grand ouverts ; comme Rimbaud, il voulait libérer de son enveloppe ce qui voit en lui. Cette enveloppe, qui était métaphore poétique, hante maintenant l'œuvre de Max Ernst. Elle doit être à nouveau blessée et découpée. Max Ernst se voyait lui-même comme un peintre qui ne peint pas avec un pinceau mais avec un scalpel : le scalpel de la critique. L'enveloppe est l'aperception traditionnelle. Max Ernst la découpe, libérant la pensée qui met ainsi en question la vérité de ce que nous tenons pour vrai. Lui, qui regarde à l'intérieur de lui-même avec de yeux grand ouverts, il éveille des êtres qui n'ont que trop longtemps dormi. Livres d'images pour adultes.

Horkheimer s'opposait à la division des objets et des jugements en catégories bien séparées dans le domaine du savoir. Max Ernst, d'une façon qui ne laisse pas de nous étonner, rassemble et rajuste ces choses éparées, comme si elles étaient vues par le regard d'un enfant. Il s'agit de retrouver ce stade de développement que Freud appelle animiste, où, pour reprendre ses termes, la pensée n'était pas encore désérotisée. Une pensée qui ne s'est pas défaite de ses images ou, dans la perspective de l'adulte, qui regarde à l'intérieur : une pensée qui oblige les images à revenir, une pensée mythique où les restes de paroles et de perceptions s'accouplent comme dans la fameuse phrase de Lautréamont sur la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie. Faute de pouvoir trouver un lieu d'amour adéquat, l'acte est consommé sur une table de dissection, laissant à penser que cette nouvelle mythologie était guidée par un processus de découpage et de mise en pièces – une chirurgie de l'image.

La belle jardinière est, depuis Max Ernst, une figure mythique ; auparavant, elle n'était que le nom d'un grand magasin à Paris.

Considérée comme une insulte à la femme allemande, elle devint la pièce maîtresse du cabinet national-socialiste des horreurs « bolcheviques de l'art ».

Grâce à de nouvelles techniques, la reproduction s'est détachée comme une peau pour ne laisser que la réalité nue. Qu'importe l'origine et la signification de ces restes de paroles et d'images, toujours consciencieusement fouillés par les critiques. Ils sont tels qu'ils sont, prêts à être chargés de nouvelles significations. Seule compte la nouveauté engendrée par des êtres amoureux de leur contraire.

Il n'y a plus d'humains dans cet univers, simplement des enveloppes pré-humaines, des choses-marionnettes. Une fleur en broderie blanche, le cou transpercé par une pierre, est tranquillement assise sur un tabouret. Ernst montre la Vénus hottentote et non la Vénus de Milo, non pas l'humain mais la semence, l'œuf d'où peuvent toujours resurgir les êtres disparus. Il montre des bouteilles qui se mettent en mouvement comme des spectres, des parachutes, des pistolets éclairants, des lanternes à gaz. La ville semble être peuplée de spectres.

Une femme, toujours la même, sauf qu'elle change sans arrêt de tête : chambardement, la femme 100 têtes. Partout où elle apparaît, des révoltes éclatent. Il n'y a pas de plan préconçu, seule la main armée du peintre qui cause des blessures. Dès les premières images de la série *Femme 100 têtes*, on trouve formulée l'utopie de ce monde d'objets réduit en morceaux : un individu tombe du ciel, seule image à revenir tout au long de cette série, avec comme sous-titre : *Crime ou miracle : un homme complet*. On pense inmanquablement à la question fondamentale de Georges Bataille dans *L'Apprenti-sorcier* : « L'homme complet est-il socialement possible ? »

Mais tous les efforts ne suffisent pas pour ramener l'homme sur la terre, bien que de nombreux personnages gris, ouvriers et hommes de sciences, s'y efforcent – jusqu'à Pasteur essayant de redonner vie à l'homme mort. L'expérience est un échec. L'image liminaire revient alors à la fin, mais cette fois avec en sous-titre : *Fin et suite*.

Nous voilà brusquement dans une caverne qui, comme chez Platon, est éclairée par en haut. Je dois ici faire une parenthèse. La caverne est le lieu philosophique par excellence, à la fois lieu de damnation et

refuge. Blumenberg, qui fait aussi partie de ces philosophes qui tentent d'insuffler aux concepts traditionnels l'énergie d'images refoulées, l'a reprise à son compte. Mais mon propos est ailleurs : dans la période cruciale de sa vie, Adorno a composé une pièce chantée dont les scènes essentielles se passent dans une caverne. Elle est intitulée *Le Trésor de l'Indien Jœ*, sur le modèle des *Aventures de Tom Swayer* de Mark Twain ; on a retrouvé le livret complet et quelques musiques d'accompagnement dans ses papiers. Le gros de ce travail a été fait durant les premiers mois du régime nazi. Socialiste et demi-juif, Adorno avait déjà dû abandonner sa chaire à l'université sans pouvoir encore se décider à émigrer. L'action est simple. Une nuit, deux garçons, Huck et Tom, sont les témoins d'un crime dans un cimetière. Le métisse Injun Jœ tue le médecin de la ville, le docteur Robinson, mais il accuse ensuite son camarade Muff Potter. Les enfants jurent au meurtrier qu'ils ne le trahiront pas. Injun Jœ n'est pas inquiet. Mais les garçons se sentent complices de ce meurtre auquel ils ont assisté et dont la faute est imputée à un autre. Quand ils entendent le vieux Potter chanter son innocence dans la tour où il a été enfermé, leur cœur se serre et ils décident de rompre leur serment. La chanson de Potter, dont je ne connais hélas pas la musique, n'est pas sans rappeler Heine, notamment par le passage abrupt de l'idylle populaire à la brutalité.

Muff Potter (on n'entend que sa voix dans la tour) :

*Dans la forêt, la belle forêt verte,
 Tout est si merveilleux,
 Le soleil y brille et la lune aussi,
 Jamais ils ne disparaîtront.
 Les chasseurs sont en battue,
 Lièvres et chevreuils gambadent,
 Et voilà qu'on les tue,
 Ça rend les chasseurs maussades.*

Tout se passe dans une Amérique imaginaire où il est impossible de vivre, et dès la fin du premier final, les trois amis, Tom, Huck et Ben chantent la chanson du retour. Adorno a répondu à Walter Benjamin, qui ne comprenait pas cette œuvre jugée idyllique, en disant que c'était une « représentation de la peur ». C'est effectivement une façon de surmonter un choc. La pression de l'inquiétude sociale peut être si

forte qu'elle engendre la peur. Et il peut arriver que la peur soit si forte que l'individu régresse sous l'effet de cette pression – je ne porte pas ici de jugement de valeur sur la notion de régression, la prenant ici comme cette capacité du temps à remonter son cours. Dans une situation analogue, avant même de devoir quitter l'Autriche, Freud a régressé de plusieurs millénaires et a conçu de façon très personnelle son *Moïse*, qu'il appelle, dans sa biographie – fait unique –, un « roman historique ». Adorno, lui, régresse en quittant le terrain du discours affectivement neutre pour retrouver en-dessous la force des images refoulées. À l'instant de la catastrophe, Adorno mise tout sur une carte, il joue. Il met en scène ce dont il a peur et fait retour dans la caverne de l'inconscient. Mais cette caverne est aussi peu obscure que celle de Max Ernst, elle est éclairée par le regard qui scrute à l'intérieur – conscience en éveil (même si c'est de façon passive, comme en état de paralysie). C'est à l'intérieur de cette caverne que les enfants trouvent le trésor immatériel qui va leur sauver la vie. La caverne est l'inconscient social, lieu privilégié où les anciennes images inertes sont échangées contre des nouvelles.

J'avais commencé mon exposé en disant que « ceux de Francfort » et les surréalistes voulaient ajouter une dimension au politique. Cette autre dimension n'est peut-être rien d'autre que la caverne philosophique où ils pouvaient plonger sous la pression des problèmes de l'époque, mais dont ils sont régulièrement ressortis avec la solution – une solution toujours étonnante (c'est ce qui la relie à l'art) et qu'ils n'auraient pu trouver en recourant mécaniquement à un appareil conceptuel. Ce qu'il y a d'artistique dans la théorie critique correspond à ce qu'il y a de théorique dans l'art des surréalistes.

C'est cette même protestation contre la spécialisation visible à tous les niveaux qui relie l'école de Francfort et le surréalisme. Ils font se télescoper les arts, les langages spécialisés et les savoirs issus des domaines les plus différents pour les contraindre, sous l'effet de ce choc, à livrer une nouvelle pensée. L'école de Francfort a réalisé son programme dans la *Zeitschrift für Sozialforschung*, qui réunissait des scientifiques de toutes les disciplines : experts financiers, économistes, psychanalystes, philosophes et historiens qui tous, par-delà

leur spécialité, voulaient apporter leur pierre à une raison valable pour l'ensemble de la société, même s'ils devaient se contenter d'en analyser l'absence. De leur côté, les surréalistes de la première heure ont manifesté dans leur revue *Révolution surréaliste* une exigence similaire, englobant l'ensemble de la société, qu'ils ont annoncée comme une pratique surréelle avec une radicalité anticipant déjà sur tous les mouvements de révolte des années 1960 : anti-psychiatrie, mouvements dans les prisons, antimilitarisme, critique d'une université sclérosée – un élan qui ne tarda pourtant pas à être abandonné au profit du « surréalisme au service de la révolution (marxiste) ».

La *Zeitschrift für Sozialforschung* n'a pas été reprise après la guerre. Par contre, Georges Bataille fondait la revue *Critique* dont le concept est comparable : critique interdisciplinaire de la société au plus haut niveau. Sur un point, celui de la liberté de pensée, *Critique*, après les expériences du totalitarisme, est encore plus radical que ne le furent les surréalistes et l'école de Francfort. « Les auteurs des articles développent librement une opinion qui n'engage qu'eux-mêmes, peut-on lire en préambule, à condition que cette opinion soit défendue avec des arguments rationnels et renonce à la petite polémique²⁸».

Dans les années 1980 fut organisé à Francfort un congrès rassemblant les anciens membres du bureau du SDS. Il s'intitulait « *Prima Klima* » (climat propice), avec comme corollaire : « Contre l'air du temps. Débat général et sans concession pour résoudre de façon définitive toutes les questions intempestives ». Mon camarade, le juriste Ulrich K. Preuß, avait alors fait état de ses réflexions sur l'avènement d'une « démocratie écologique » : « Nous devons développer une culture du non-consensus, de l'hétérogénéité et de l'expérimentation, par opposition à une culture du consensus et de l'homogénéité, de l'harmonisation forcée qui met nécessairement à l'écart tout ce qui est hétérogène. » À rebours du socialisme réellement existant qui n'avait pas encore fait faillite, il s'agissait d'un processus de socialisation, non pas sur la base de l'individu abstrait entendu comme producteur – à l'image de ce qu'a fait le socialisme –, mais un individu pris dans sa pleine diversité culturelle, un être social soumis à des contingences

28. *Critique*, juin 1946, n° 1, p. 2.

spécifiques, qui ne privatise ces contingences ni ne les spiritualise – comme dans l’utopie bourgeoise –, mais les intègre dans un projet de libération sociale. Je ne peux m’empêcher de considérer notre colloque comme la suite de ce débat aussi intempestif qu’important.

Les catégories d’homogénéité et d’hétérogénéité avec lesquelles Preuß modifiait un modèle obsolète de socialisme sont une fois de plus empruntées à Georges Bataille²⁹. On pourrait dire que Georges Bataille a apporté, dans le domaine théorique, la correction nécessaire que les Verts ont apportée au SPD sur le plan politique. Le socialisme, qui condamne le principe de profit à outrance comme seul critère décisif de l’économie, ne peut se faire le complice de l’exploitation effrénée des ressources humaines et naturelles. Une démocratie écologique devrait prendre en compte la nature extérieure mais aussi la nature de l’homme dans toutes ses capacités – y compris celles qui ne sont pas directement utilisables. « L’homme n’est pas le maître mais le rêve de l’univers. » Une nouvelle définition de l’homme, non plus producteur placé au-dessus de la nature grâce à sa maîtrise de la technique – comme le voyait Marx – mais individu capable de mettre un frein de façon souveraine à sa supériorité.

Il faut bien avouer que le climat n’est plus aussi propice. Le parti social-démocrate recommence à louvoyer. La nouveauté, c’est qu’il ne se dispute plus sur les différents modèles possibles de socialisme mais uniquement sur le modèle de capitalisme le mieux approprié à l’Allemagne. Schröder, comme tous ceux que gêne le pluralisme, penche pour un modèle asiatique et corporatiste, tandis qu’Oskar Lafontaine préfère le capitalisme individuel à l’américaine. Heide Simonis s’accroche au bon vieux capitalisme rhénan à base de solidarité que l’on appelait autrefois : économie sociale de marché.

Il n’y a plus de perspective globale pour la société. Peut-on en faire émerger l’un des deux mouvements sur lesquels nous nous sommes penchés ? Je ne peux apporter qu’une réponse en demi-teinte : « En principe, oui », comme on disait autrefois à Radio-Eriwan. Je veux dire par là : ce n’est pas le marxisme qui, à mon sens, serait une alter-

29. Rita Bischof, *Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne*, Munich, 1984.

native à la théorie traditionnelle, mais la théorie critique qui, comprise de façon surréaliste, serait une alternative au marxisme.

Pourtant, je reste sceptique. Depuis que le capitalisme est entré dans sa phase de paralysie, même les artistes et les intellectuels semblent figés. Il est difficile d'imaginer des artistes, des scientifiques, des experts et des philosophes se rassemblant à nouveau pour un dialogue critique sur la société au plus haut niveau des connaissances. Tout ce qui nous reste de la théorie critique ou des manifestations du surréalisme – souvent de façon sectaire, hélas – est à mon sens dépourvu de cette indispensable tension entre spécialisation et prise en compte de la totalité. L'aspect critique de la théorie critique ne se limite pas à ce que des penseurs-fonctionnaires cessent de penser ; et l'aspect surréaliste de la pratique surréelle ne peut se limiter à ce que des artistes rédigent des doléances bureaucratiques.

L'élan nécessaire pour surmonter la crise actuelle ne pourrait venir que d'un nouveau mouvement social, une sorte de petit séisme comme on a pu déjà le voir en France. Peut-être notre sœur nous aidera-t-elle un peu : chambardement, la femme 100 têtes.

ELISABETH LENK

Traduit de l'allemand par Pierre Deshusses

Né en 1949, Norbert Bandier enseigne à l'Université Lumière - Lyon II ; sociologue, il est membre du Groupe de recherche sur la socialisation (CNRS - Lyon II). Il a notamment publié sur la sociologie des avant-gardes littéraires et artistiques (en particulier sur le mouvement surréaliste des années 1920). À paraître en 1999 : *Sociologie du groupe surréaliste*, La Dispute.

Écriture & action chez les surréalistes & chez Benjamin

Nous nous proposons ici d'examiner les rapports entre Walter Benjamin et le surréalisme de la période 1924-1929 à la lumière des relations que cet écrivain et ce mouvement poétique établissent alors entre l'« écriture poétique » et l'« action », au sens d'implication dans la transformation du monde social.

De ce point de vue l'année 1925 nous semble constituer une étape majeure pour l'écrivain et pour le groupe surréaliste. En effet, au moment où le parcours intellectuel et social de Walter Benjamin semble caractérisé rétrospectivement par une orientation nouvelle, l'influence du surréalisme, alors en pleine ascension dans le champ littéraire français, produit des effets féconds sur les projets d'écriture de l'écrivain. L'année 1925 constitue ainsi le point de départ d'une nouvelle manière de concevoir l'écriture chez Benjamin. Cependant, si le projet créateur surréaliste conforte Benjamin dans sa tentative de synthèse, de fond et de forme, entre une extrême attention à la poétique du quotidien et une philosophie de l'histoire, la nature de la position qu'il

occupe alors dans le champ intellectuel allemand et les relations entre ce dernier et la France permettent de comprendre l'absence de contacts directs entre cet écrivain et le mouvement surréaliste que de nombreuses caractéristiques auraient pu rapprocher. Car, si Benjamin lit avec passion les surréalistes, il n'entre pas en relation avec le groupe surréaliste lors de ses nombreux séjours parisiens entre 1925 et 1930.

La trajectoire sociale de Benjamin puis la comparaison entre les caractéristiques de la position occupée par le groupe surréaliste et celles de Benjamin dans l'espace littéraire permettent d'avancer des hypothèses pour expliquer la « réserve » manifestée par l'écrivain à l'égard de ce mouvement. En dépit d'une passion commune pour les potentialités poétiques de la *ville* et malgré la fascination que Walter Benjamin éprouve pour l'écriture surréaliste, c'est sans doute une « réserve » face à l'action qu'elle implique qui le tiendra à distance d'une participation directe.

BENJAMIN & L'ÉCHEC DE SA CARRIÈRE UNIVERSITAIRE

Walter Benjamin est né en 1892 dans une famille de la bourgeoisie berlinoise : son père issu d'une famille de négociants est, depuis 1910 membre du consortium qui gère le Palais de glace berlinois après avoir été actionnaire de sociétés financières à caractère spéculatif (dans la construction immobilière en particulier). Benjamin a étudié la philosophie et la littérature dans différentes universités allemandes ou suisses. Docteur en philosophie de l'université de Berne dès 1919, il publie ensuite des critiques littéraires et des traductions avec le projet d'enseigner à l'université de Francfort. Au cours de l'été 1924, il rédige une thèse sur « L'origine du drame baroque allemand » pour son habilitation en « Histoire de la littérature ». Le contenu de sa thèse déplaçant aux professeurs qui dirigent le département, elle est soumise au département d'esthétique, où elle semble également mal accueillie. Ainsi, au cours de l'année 1925, Benjamin semble renoncer à son projet de carrière universitaire : en juillet, il écrit dans une lettre à un ami : « Tous mes projets se sont effondrés cette année » et en septembre, devant la perspective d'un échec, il retire sa candidature.

Pur produit de l'intelligentsia judéo-berlinoise, Walter Benjamin ressent douloureusement ce refus malgré les contraintes du service d'enseignement qu'il redoutait. Il faut préciser aussi que son père, qui lui versait jusqu'alors une pension substantielle, s'apprêtait à la lui diminuer en cas de titularisation à l'Université. Ainsi, en tout cas à court terme – puisqu'il a alors plus de trente ans –, Benjamin n'a pas économiquement besoin d'un poste à l'université mais, intellectuellement et socialement, le renoncement à ce projet de carrière universitaire – pour laquelle il était fortement prédisposé – peut lui apparaître comme un échec. Comme un signe du destin, tel Scipion qui de sa chute sur le sol de la terre d'Afrique fait une victoire, Benjamin transforme la « menace de l'avenir en maintenant accompli ¹ ». Prenant acte de ce rejet stigmatisant par l'institution universitaire, il transmue sa marginalité intellectuelle en une posture d'écrivain indépendant qui ne manquera jamais une occasion de se moquer des codes de l'écriture académique.

Jusqu'alors préoccupé des seules questions littéraires, Benjamin n'a pas manifesté un intérêt majeur pour la révolution russe ou pour les mouvements conseillistes allemands, mais il a rencontré au cours de l'été 1924 une militante révolutionnaire lettone qui lui a fait découvrir le communisme radical. Benjamin, qui voyage beaucoup et séjourne souvent à Paris, est alors parfaitement au courant de l'effervescence créée en France par le mouvement surréaliste car, en 1925, il est chargé de tenir dans une revue littéraire allemande la rubrique des livres venus de France au moment où la production et l'activité publique des surréalistes sont intenses. Traducteur en allemand de Baudelaire et de Proust, Walter Benjamin, qui connaît bien la littérature française, se découvre vite des « affinités électives » avec un surréalisme qui tente alors d'associer écriture poétique et engagement révolutionnaire.

EFFERVESCENCE SURRÉALISTE PARISIENNE

Avec le deuxième numéro de leur revue, *La Révolution surréaliste*, parue en janvier 1925, les surréalistes commencent à adopter des

1. Cf. Walter Benjamin, *Sens unique*, Maurice Nadeau, 1988, p. 220.

prises de position radicales sur des thèmes politiques et sociaux. Par exemple, dans cette livraison où figure un texte intitulé « Ouvrez les prisons. Licenciez l'armée », l'article de Breton, « La dernière grève », est un appel à la grève des intellectuels dans lequel il rapproche l'intention éthique du surréalisme d'une volonté de transformation du social qui doit emprunter la voie de la révolution. Il s'agit alors pour le surréalisme de fusionner, dans un même projet, l'universel (porté et exprimé par les intellectuels) et la Révolution. Avec ce texte, la position que prétend alors occuper le surréalisme dans le champ littéraire s'oriente explicitement vers un contenu caractérisé par la volonté d'incarner la défense des intellectuels au nom de la Révolution.

En 1925, le groupe surréaliste parisien est composé de plus d'une trentaine de personnes ayant de vingt à trente ans. S'ils sont en majorité poètes, les caractéristiques de leurs publications indiquent surtout que ce sont des « entrants » dans le champ littéraire. En effet, à côté d'Aragon, de Breton, de Crevel, de Delteil, d'Éluard et de Soupault – qui ont déjà publié chez Gallimard ou chez Grasset –, les autres n'ont publié que des textes en revue ou à compte d'auteur et treize d'entre eux n'ont même jamais publié avant d'écrire pour *La Révolution surréaliste*. Du point de vue de la structure des positions dans le champ littéraire, le mouvement surréaliste rassemble donc des agents occupant des positions dominées ; et ce à double titre, puisque les surréalistes se réclament de la poésie, qui est devenu un genre dominé dans la hiérarchie du marché littéraire des années 1920. Cependant, depuis le début du mouvement (né en octobre 1924 avec la publication du *Manifeste* de Breton), le groupe a adopté une stratégie de subversion des règles du champ, qui s'avère « rentable » dès 1925, puisque la presse littéraire et certains critiques du champ littéraire commencent à voir dans le « label » surréaliste un mouvement poétique innovateur et intéressant.

Après un pamphlet scandaleux contre Anatole France (à l'occasion de son enterrement) et l'ouverture au public d'un *Bureau central de recherches surréalistes* en octobre 1924, la publication d'une revue à la présentation peu ordinaire pour un périodique littéraire et la diffusion d'un tract véhément intitulé *Déclaration du 27 janvier 1925* permettent au groupe d'augmenter la visibilité du « label » surréaliste dans le

champ littéraire et de se constituer un public composé d'amateurs de poésie innovatrice mais aussi d'intellectuels révolutionnaires. En 1925, le groupe surréaliste a donc réussi à occuper une position d'avant-garde reconnue dans le champ littéraire. Ainsi, au cours de la même année, la presse littéraire (surtout *Les Nouvelles Littéraires* et *Le Journal littéraire*) rend compte, pratiquement toutes les semaines, de manifestations ou de publications des surréalistes.

On peut légitimement penser que Benjamin lisait la presse littéraire française et surtout *La Révolution surréaliste*, puisque, lors de ses séjours à Paris, il fréquentait la librairie d'Adrienne Monnier, la *Maison des amis du livre*, qui diffusait alors la revue. Le contenu du numéro 3 en particulier, daté d'avril 1925, a pu renforcer la sympathie de Benjamin à l'égard du mouvement. En effet, ce numéro entièrement dirigé par Antonin Artaud comporte une série d'« adresses » et de « lettres », dont l'une est destinée « aux Recteurs des Universités Européennes », et dans laquelle on peut lire : « Vous fabriquez des ingénieurs, des magistrats, des médecins à qui échappent les vrais mystères du corps, les lois cosmiques de l'être, de faux savants aveugles dans l'outre-terre, des philosophes qui prétendent à reconstruire l'Esprit. [...] Laissez-nous donc, Messieurs, vous n'êtes que des usurpateurs. De quel droit prétendez-vous canaliser l'intelligence, décerner des brevets d'esprit ? »

En poursuivant l'hypothèse d'une lecture de ce numéro par Benjamin, on peut imaginer l'écho de cette lettre dans l'esprit de quelqu'un qui, dans sa jeunesse estudiantine, critiquait la coupure entre l'enseignement et la vie, et qui, en 1925 s'apprête à rompre avec l'académisme universitaire.

LE THÈME DE LA VILLE CHEZ BENJAMIN & CHEZ LES SURRÉALISTES

Après 1925, les projets d'écriture de Benjamin s'orientent dans une direction qui semble fortement influencée par ce qu'il connaît du surréalisme. Dès lors, c'est surtout à partir du thème de la ville qu'il conçoit de nouvelles œuvres. En 1926, Benjamin commence la rédaction d'un ouvrage qui restera inachevé et devait s'intituler *Les Passages*

parisiens. C'est donc la ville, et Paris en particulier, qui alimente chez lui la volonté de fondre réflexion philosophique et écriture poétique. Mais c'est surtout son recueil intitulé *Sens unique* qui est le plus proche du projet surréaliste. Conçu initialement comme une petite « plaquette pour amis » contenant aphorismes, plaisanteries et rêves que Benjamin voulait publier, dès décembre 1924, à compte d'auteur, *Sens unique* est sans doute retravaillé en 1926. Ce recueil paraît chez un éditeur berlinois en janvier 1928 dans une présentation singulière : montage photographique en couverture, typographie proche des placards publicitaires, têtes de chapitres imitant des titres de journaux, des plaques d'immeubles ou des enseignes de magasins. Contenant une série d'aphorismes, de rêves, d'impressions de voyage et de courts essais théoriques, *Sens unique* fait penser au *Paysan de Paris* d'Aragon et même à certains passages du *Manifeste du surréalisme* de Breton – deux livres que Benjamin a lus et admirés.

À partir de 1926, Benjamin écrit, pour des magazines et des revues, de nombreux textes consacrés à des villes (Moscou, Paris, Marseille, San Gimignano, etc.). Ces textes, dans l'esprit et dans la forme, sont largement influencés par le surréalisme. Par exemple, « Paris, la ville dans le miroir », publié dans *Vogue* en 1929, comporte des phrases qui auraient pu être écrites par certains surréalistes parisiens : « L'année 1789 brille en chiffres rouges sur la place de Grève » ou encore « Paris est la grande salle de lecture d'une bibliothèque que traverse la Seine ».

Dès 1924, de nombreux éléments biographiques prédisposaient donc Walter Benjamin à une réception bienveillante du surréalisme – surtout au moment où, avec la collaboration de certains animateurs de la revue léniniste *Clarté*, les surréalistes multiplient les prises de position politiques à contenu révolutionnaire. La récente conversion de Benjamin à un « communisme radical » (mais très idéal et sans référence directe au marxisme-léninisme) ne peut que renforcer son attrait pour un surréalisme qui tente alors de concilier sensibilité poétique et engagement révolutionnaire.

Dans un article publié en février 1929 sur le surréalisme, Benjamin, qui se place alors du point de vue de l'« observateur allemand », souligne, à propos de la « priorité de l'image et du langage sur le réel », le

rapport étroit, presque consubstantiel entre la *ville* et la sensibilité poétique surréaliste : « Au cœur de ce monde d'objets se dresse celui dont il a le plus été rêvé, la ville de Paris elle-même. Mais seule la révolte fait apparaître sans réserve son visage surréaliste (rues vides où sifflements et coups de feu dictent les décisions). Et il n'est pas de visage qui soit si authentiquement surréaliste que le visage authentique d'une ville » (*Literarische Welt*, 1929).

L'urbain, et son aura mystérieuse, constitue effectivement une thématique récurrente de la production écrite surréaliste. Mais cet urbain est assimilé à Paris. Ainsi, parmi les toponymes urbains utilisés par les surréalistes entre 1924 et 1929 dans les textes théoriques ou poétiques des onze livraisons de leur revue, les noms désignant, décrivant ou évoquant Paris ou un lieu parisien sont les plus nombreux. Cette thématique parisienne – à laquelle les lecteurs d'alors associent le surréalisme – se retrouve dans le titre ou dans le contenu de nombreux ouvrages publiés, à cette période, par les écrivains du groupe. Citons *Paris, la nuit, les plaisirs de la capitale...* (publié à Berlin en 1923 à 200 exemplaires), *Le Paysan de Paris* d'Aragon, *Nadja* de Breton, *La Liberté ou L'Amour* de Desnos ou encore *Les dernières nuits de Paris* de Soupault.

LE PROJET POÉTIQUE SURRÉALISTE : UNE ATTITUDE À L'ÉGARD DU RÉEL

Il faut rappeler ici que le décor urbain et ses éléments les plus modernes (la présence de la publicité et de la presse) constituent une des thématiques de la poésie nouvelle des années 1920, mais l'usage que le projet surréaliste entend faire de ces thèmes est spécifique : il renvoie à une attitude poétique d'ensemble à l'égard du réel.

Dès sa définition par Breton, en 1924 dans le *Manifeste*, le surréalisme se distingue clairement des autres mouvements poétiques parce qu'il se propose d'exprimer « le fonctionnement réel de la pensée » soit « verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière » sans « préoccupation esthétique ». Dans le même texte, le surréalisme se présente comme un mécanisme psychique visant à résoudre les « principaux problèmes de la vie ». Ainsi, non seulement le surréalisme peut

renouveler les normes d'appréhension du réel et ses normes d'expression par une pratique d'écriture « sans contrôle », mais il intègre dans son projet la recherche d'un rapport direct, existentiel, au réel et surtout à sa vérité. En 1925, le groupe multiplie les prises de position qui, tout en niant le caractère strictement poétique du mouvement, visent à produire une nouvelle définition du rôle du poète et du sens de la poésie. Il s'agit alors pour le poète (assimilé au prophète ou à l'oracle) de revenir au sens véritable des mots par un usage surréaliste du langage. L'activité poétique est présentée comme dotée d'un pouvoir social de révélation qui la place sur le même plan que la magie ou la prophétie devant le « monde extérieur ». Au-delà, la poésie peut même transformer le monde.

Ainsi, dans un hommage collectif au poète Saint-Pol-Roux, publié par *Les Nouvelles Littéraires* en mai 1925, dix surréalistes signent un véritable acte d'allégeance à la poésie, où la « vraie » poésie apparaît comme une force qui peut transformer le réel. Dans son « hommage », Breton écrit : « Il apparaît de plus en plus que l'élément générateur par excellence de ce monde qu'à la place de l'ancien nous entendons faire nôtre n'est autre chose que ce que les poètes appellent l'image. [...] C'est par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions. »

Les surréalistes réactivent un mythe mobilisateur pour l'ensemble des poètes et des artistes en évoquant souvent (tel Aragon dans une chronique du premier numéro de la revue en décembre 1924, ou Leiris dans le numéro 3 d'avril 1925) un « âge d'or », un état primitif où le poète-prophète participait à la production sociale du monde quand toute activité matérielle était redoublée par une activité symbolique. Ce mythe leur permet, par ce « retour aux sources » de la vraie poésie, de se présenter comme les porte-parole des poètes au moment où le genre poétique apparaît comme dévalorisé par les nouvelles conditions du marché littéraire. De plus, l'association de cette figure du poète-prophète avec le thème de la transformation révolutionnaire du monde permet d'assigner au poète une nouvelle fonction sociale. Seule la sensibilité poétique face au réel peut transformer le monde. La ville, au même titre que les autres éléments du réel, est donc à replacer dans le sens général de la poétique pour les surréalistes.

Dans le rapport poétique à l'écriture – et donc au principe de toute production littéraire depuis le romantisme – se déploie une logique autonome de « perfectibilité de la forme signifiante ² ». Ainsi, la transcription des émotions face au réel puise son unique raison dans la singularité de l'expérience que le créateur veut communiquer, et le travail d'écriture se conçoit comme la tension constante vers l'adéquation parfaite de la forme au *réfèrent*. Après la conception de l'acte poétique comme « parole suggestive » promue par le symbolisme, après les « techniques » mallarméennes de jeux sur les signes linguistiques et sur la syntaxe et après les innovations thématiques et graphiques d'Apollinaire, le surréalisme se trouve en présence d'une poésie où seule demeure l'*image* comme élément caractéristique du genre. Pour les surréalistes, seul le *verbe* du poète peut approcher le « vrai » réel trahi par les autres usages de la langue. Conduite à son terme, la logique de *perfectibilité de la forme signifiante* aboutit donc à investir la poésie d'une fonction de connaissance et, au-delà, d'une potentialité de pouvoir sur le réel. Le processus de la signification est alors totalement inversé : le réfèrent et le signifié ne précèdent plus le signifiant mais c'est le pouvoir d'énonciation du poète qui produit le signifié comme entité relationnelle et donc l'univers. Breton l'affirme clairement en mars 1925 : « Les mots [...] méritent de jouer un rôle autrement décisif [...], il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage. La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? » ; pour

2. Nous utilisons l'expression « forme signifiante » par homologie avec l'analyse de Ferdinand de Saussure (*Cours de linguistique générale*, Payot, 1971). Mais, s'agissant ici de l'écriture, donc d'un système distinct de la langue, nous adoptons forme signifiante pour conserver la problématique saussurienne du rapport entre le « concept » et l'« image acoustique » tout en appliquant cette notion à un ensemble plus large que le seul mot écrit isolé. Le travail poétique s'exerçant sur l'assemblage de l'image acoustique des mots dans la recherche d'une « musique des mots », il nous a semblé plus juste de désigner par forme signifiante cette traduction graphique de l'intention poétique. Par ailleurs, contrairement à la tradition structuraliste de la définition des signes, la perspective linguistique empruntée ici associe solidairement au couple signifié/signifiant un troisième terme : le *réfèrent*.

revendiquer plus loin, sous forme d'interrogation, la possibilité du pouvoir des « créations poétiques » sur le réel : « Les créations poétiques sont-elles appelées à prendre bientôt ce caractère tangible, à déplacer si singulièrement les bornes du soi-disant réel ?³ »

Cette ambition trouve également ses justifications métaphysiques dans les développements de la pensée philosophique – diffusée, dans les années 1920, à l'intérieur du champ littéraire par l'intermédiaire de la critique –, selon laquelle il n'y a pas de réel vécu sans une conscience qui le produit comme tel. Réinterprétée par les poètes, cette analyse signifie qu'il n'y a pas de réel sans un langage qui le produit comme tel.

Au total, cette logique de perfectibilité recèle le *projet* d'une abolition des médiations entre la subjectivité intérieure et l'objectivité extérieure. Réactivé régulièrement dans l'histoire de la littérature sous la forme du mythe de « l'âge d'or », d'un temps où les mots *ressembleraient* aux choses, ce projet hante la « subjectivité poétisante » depuis le romantisme. La caractéristique majeure du surréalisme c'est de s'emparer de cette ambition et de lui faire franchir la limite de l'espace des prises de position esthétiques en portant au jour le projet de pouvoir sur le réel qu'elle contient. Si le surréalisme est le révélateur d'une crise latente de la littérature, il est aussi le premier mouvement littéraire à construire sa stratégie sur l'expression du projet de pouvoir sur le réel qui est au principe de l'acte poétique depuis que les agents du champ littéraire s'interrogent sur le caractère arbitraire des mots.

Au moment où les poètes prennent conscience de leur exclusion définitive, au profit du roman, du marché littéraire de masse, la réflexion sur la pratique de l'écriture poétique est arrivée au point où ne demeure dans l'intention esthétique que l'affirmation du pouvoir *absolu* de l'image sur le réel. Dès lors, la contradiction est importante entre le projet poétique de connaissance et de pouvoir sur le réel et la situation objectivement dominée de la poésie sur le marché littéraire. Par leur éloignement des aspects commerciaux de la littérature, les poètes sont alors les plus proches de l'enjeu qui organise la logique symbolique du champ littéraire – et en ce sens incarnent la conscience

3. « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Commerce*, 1925, p. 25.

de toute la littérature légitime. La poésie est alors dans une situation historique singulière car, tout en incarnant pleinement l'activité symbolique du champ littéraire, elle ne peut plus assurer la reproduction de ses agents. Le surréalisme se construit donc à partir de la conjonction historique de deux processus : l'achèvement de l'autonomisation du signifiant dans l'écriture poétique et la marginalisation du secteur de la production poétique.

En ramenant le réel à la pensée du réel et la pensée du réel à l'acte d'énonciation de la pensée (donc aux mots), le surréalisme parvient ainsi à réintroduire le verbe du poète dans un rôle déterminant de production du réel. Ce « nominalisme absolu » est même revendiqué explicitement par Aragon dans « Une vague de rêves », texte qu'il rédige au printemps 1924. À propos des expériences d'écriture automatique réalisées en 1919 par Soupault et Breton, Aragon écrit : « Nous voyions par exemple, une image qui se présentait premièrement avec le caractère du fortuit, de l'arbitraire, atteindre nos sens, se dépouiller de l'aspect verbal, pour revêtir les modalités phénoménales que nous avions toujours crues impossibles à provoquer. [...] Le *nominalisme absolu* trouvait dans le surréalisme une démonstration éclatante et cette matière mentale dont je parlais, il nous apparaissait enfin qu'elle était le vocabulaire même : *il n'y a pas de pensée hors des mots*, tout le surréalisme étaye cette proposition. ⁴»

Davantage qu'un élargissement de l'acceptabilité des images littéraires – qui est finalement le principe moteur de la création poétique et a déjà été poussé fort loin par d'autres poètes –, la valeur symbolique du surréalisme dans le champ littéraire repose sur la *théorisation* de l'extension infinie de ce principe à toute l'écriture.

Tirant les conséquences de la crise de l'écriture poétique parvenue à la question des problèmes moraux, le surréalisme se construit avant tout comme *discours* en s'appuyant stratégiquement sur un public nouveau : celui des intellectuels révolutionnaires. En dégageant explicitement le projet de production du réel que celle-ci contient, le surréalisme conduit la poésie sur le même plan que l'action. Dans une conférence prononcée en 1934, Breton a indiqué que la période

4. *Commerce*, n° 1, 1924, p. 102.

1925-1930 a été marquée, pour la réflexion surréaliste sur le rôle de la poésie, par le passage du problème de la « connaissance » à celui de l'« action »⁵. En effet, après une période erratique (janvier - avril 1925), où l'influence d'Artaud est importante sur les orientations du surréalisme vers une direction « métaphysique », le groupe se rallie en majorité, pendant quelques mois tout au moins, au programme du parti communiste français.

Si, du point de vue politique, la radicalité des surréalistes intéresse Benjamin, l'abandon de la littérature comme activité spécialisée au profit d'une attitude à l'égard du réel – que suppose tendanciellement le projet poétique surréaliste – gêne sans doute l'écrivain allemand. La radicalité avant-gardiste, qui postule que « l'art c'est la vie », peut non seulement contrarier sa passion pour la littérature mais aussi s'avérer contradictoire avec son projet individuel de vivre de la littérature.

WALTER BENJAMIN :
UN « OBSERVATEUR ALLEMAND » FASCINÉ PAR LA NRF

Dans la production littéraire française des années 1920, Benjamin semble fasciné à la fois par Valéry et par les écrivains surréalistes, qui représentent deux positions antagonistes dans le champ littéraire : d'un côté une position consacrée et dominante dans le pôle légitime et de l'autre une position d'avant-garde mais dominée. Si, en juillet 1925, Benjamin précise, dans une lettre à un ami, que les ouvrages des surréalistes lui paraissent « ambigus », ces deux influences, Valéry et le surréalisme, caractérisent bien l'attitude partagée que Benjamin adopte face à la carrière littéraire. Ce qui distingue justement Benjamin des surréalistes, c'est peut-être sa réserve à l'égard de l'action. Ainsi, dans « Poste d'essence », premier texte de *Sens unique*, Benjamin écrit : « L'efficacité littéraire, pour être notable, ne peut naître que d'un échange rigoureux entre l'action et l'écriture ; elle doit développer, dans les tracts, les brochures, les articles de journaux et les affiches, les formes modestes qui correspondent mieux à

5. André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?* conférence prononcée à Bruxelles le 1^{er} juin 1934, *Actual - Le temps qu'il fait*, 1986, p. 20.

son influence dans les communautés actives que le geste universel et prétentieux du livre ». Soulignons que l'échange « rigoureux entre l'action et l'écriture » doit servir à « l'efficacité littéraire ». Or, tout en restant dans le champ littéraire, les surréalistes, dans leurs prises de position, n'ont toute référence à une activité littéraire quelconque. Pour Benjamin, la poétique surréaliste semble être utilisée davantage comme une forme, une « technique », que comme une fin. Même s'il est attiré par la révolte qu'exprime le mouvement surréaliste, Benjamin demeure un *lettré*, amateur du silence des bibliothèques, qui reste fasciné par le milieu de la *Nouvelle Revue française*, où il espère être publié. Celle-ci occupe alors une position dominante dans le pôle légitime du champ littéraire et, à ce titre, est l'objet de nombreuses critiques de la part des surréalistes. Si les textes des surréalistes, tel *Le Paysan de Paris*, émeuvent Benjamin au plus haut point, il perçoit qu'un « voisinage trop ostensible avec le mouvement surréaliste » peut lui devenir « fatal »⁶.

En 1925, Benjamin a trente-quatre ans, alors que presque tous les membres du groupe surréaliste ont moins de trente ans. Non seulement la conceptualisation que font les surréalistes de leurs prises de position théoriques lui semble insuffisante, mais l'activité publique du groupe est alors surtout caractérisée par une série de manifestations scandaleuses. Le caractère brouillon d'une révolte romantique chez les surréalistes lui semble peu compatible avec la « préparation méthodique et disciplinée de la révolution » – comme il l'écrit dans son unique article de 1929 consacré au surréalisme. Article où Benjamin s'interroge sur les capacités des surréalistes à « rattacher la révolte à la révolution » : « À cela vient s'ajouter une conception trop concise et non dialectique de l'ivresse. [...] Tout approfondissement sérieux des dons et phénomènes occultes, surréalistes, fantasmagoriques présuppose un réseau dialectique qu'une tête romantique ne sera jamais en mesure de s'approprier. »

6. « Afin d'arracher ce travail à un voisinage trop ostensible avec le mouvement surréaliste qui [...] pourrait me devenir fatal », écrit-il dans une lettre à G. Scholem datée de janvier 1928 (*Correspondance*, Tome I, p. 439).

Si Benjamin reconnaît, en 1929, que le surréalisme a « fait éclater de l'intérieur le domaine de la création poétique » et qu'un « groupe d'hommes étroitement unis a décidé de vivre jusqu'à ses extrêmes limites *une vie poétique* », l'essayiste Benjamin n'est pas poète et ne semble pas, au stade où il est parvenu, prêt à s'engager dans une « vie poétique » envisagée sous cet aspect.

La différence des positions occupées par Benjamin et par les surréalistes – qu'il conviendrait d'approfondir par une étude comparative des structures des champs intellectuels allemands et français – permet donc de faire l'hypothèse d'une divergence d'intérêts objectifs quant à la conception de la pratique de la littérature. Alimentée par un fort contingent de jeunes poètes, la radicalité avant-gardiste de la stratégie surréaliste semble s'orienter vers une transposition dans la seule vie de l'attitude poétique, tandis que l'essayiste allemand tente d'intégrer la sensibilité poétique surréaliste dans ses projets d'écriture afin de poursuivre une carrière d'écrivain indépendant au sein d'un champ caractérisé par d'autres conditions que le champ littéraire français.

NORBERT BANDIER

Enseignant en sciences sociales à Lyon, Gérard Roche est né en 1948. Auteur d'études sur l'histoire politique des intellectuels et sur le surréalisme (in *Revue des lettres modernes*, *Les Cahiers de l'IHTP*, *Pleine Marge*, *Mélusine*), il a notamment publié les textes politiques de Benjamin Péret (en collaboration avec Guy Prévan, *Œuvres complètes*, tome 5, José Corti, 1989).

Affinités & inspiration surréalistes chez Benjamin

À l'heure où la renommée internationale de Walter Benjamin ne cesse de grandir, où les ouvrages se multiplient et interrogent cette œuvre complexe – laquelle, d'après Adorno, n'a longtemps laissé d'autre choix que l'« attrait magnétique ou le refus horrible » –, il nous a paru nécessaire de revenir sur les affinités de celle-ci avec le surréalisme.

Jusqu'ici, les biographes et les spécialistes de Benjamin ont abordé cette question soit pour souligner l'attrait, voire la fascination exercée par les surréalistes sur l'écrivain allemand, soit pour montrer, à tort ou à raison, ce qui pouvait aussi les opposer. Ces approches multiples sont loin d'avoir épuisé le sujet et nous ne prétendons pas le traiter ici de manière exhaustive. Une relecture des écrits de Benjamin confrontée aux œuvres surréalistes (en particulier celle de Breton) nous a conduit à des découvertes remettant en question quelques interprétations et certains jugements hâtifs sur leur incompatibilité présumée. Il ne s'agit pas de faire de Benjamin un adepte inconditionnel du surréalisme ; bien au

contraire, l'écrivain allemand, prenant comme point de départ la philosophie, a intégré le surréalisme comme une étape de sa pensée et d'un projet intellectuel qui lui était propre. C'est sur ce moment particulier qu'il nous paraît nécessaire de s'arrêter. Il existe néanmoins des affinités évidentes : une volonté commune à l'auteur de *Sens unique* et aux surréalistes de se réapproprier les pouvoirs poétiques de l'homme et du langage, un même désir de réconciliation dialectique du rêve et de l'action. Si, sur plusieurs questions, leurs points de vue ne coïncident pas (une approche différente du marxisme, entre autres), ils partagent néanmoins une même conception radicale de la liberté. Benjamin et Breton finiront par en reconnaître l'incarnation dans la vision poétique et sociale de Charles Fourier.

« L'ILLUMINATION PROFANE »

Traducteur de Baudelaire, de Proust et de Saint-John Perse, admirateur fervent de Valéry et de *La Soirée avec Monsieur Teste*, Benjamin ne pouvait qu'être séduit par la révolution surréaliste dont il est, à Paris, le témoin direct. Dès 1925, il signale à son ami Scholem et à ses correspondants tout l'intérêt qu'il prend à la lecture des écrits surréalistes (à ceux d'Aragon surtout), qui, malgré leur « ambigüité », l'enthousiasment et dans lesquels il voit mis en œuvre ce qui le « préoccupe ¹ ». Il est en particulier saisi « par la façon dont le langage dans le surréalisme [...] entre en conquérant, impérieux et normatif, dans le domaine du rêve ² ». Comme le souligne Scholem, les idées proclamées par Breton et par Aragon « venaient à la rencontre de sa propre expérience la plus profonde ³ ». Le surréalisme permet à Benjamin une appréciation plus positive de la psychanalyse et, comme nous le montrerons plus loin, inspire largement les écrits qui composeront *Sens unique*.

1. Walter Benjamin à Hugo von Hofmannsthal, 5 juin 1927, in *Correspondance, 1910-1918*, p. 406.

2. Walter Benjamin à Rainer Maria Rilke, le 3 juin 1925, *ibid.*, p. 357.

3. Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*, Calmann-Lévy, 1981, p. 157-158

Mais c'est d'abord la lecture du *Paysan de Paris* d'Aragon qui déclenche chez lui un choc émotionnel et l'illumination de ce qui devait être la grande œuvre de sa vie, restée inachevée : *Les Passages parisiens*. En dépit de certaines réserves il voit dans le surréalisme la tentative « de faire éclater du dedans le domaine de la littérature ⁴». Dans la très perspicace étude qu'il lui consacre en 1929, et dont on a pu par ailleurs souligner la « complexité analytique ⁵», Benjamin perçoit aussi dans le surréalisme la tentative de réenchanter le monde par la poésie, de pénétrer la magie quotidienne, qu'il nomme l'illumination profane : « Tout examen sérieux des dons et phénomènes occultes, surréalistes, fantasmagoriques, présuppose une limitation dialectique, à laquelle ne saurait se plier aucun cerveau romantique. Car un pareil cerveau se contente de souligner, de façon pathétique ou fanatique, l'aspect énigmatique de ce qui est énigmatique; or nous ne pénétrons dans le mystère que pour autant que nous le retrouvons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable, l'impénétrable comme quotidien ⁶». Rien ne lui paraît mieux à même d'élucider quelques traits fondamentaux de cette « illumination profane » que *Nadja* – « un livre aux portes battantes » – selon l'expression même de son auteur.

SENS UNIQUE

UN LIVRE INSPIRÉ PAR LE SURRÉALISME

Sens unique, paru en janvier 1928, occupe une place singulière dans l'œuvre de Benjamin. Ernst Bloch a vu avec raison dans ce « bazar philosophique » un « exemple de pensée surréaliste » allant bien au-delà du simple recueil d'aphorismes et du carnet intime ⁷. Si, à première

4. Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne », *Literarische Welt*, 1,8 & 15 février 1929, in *Mythe et violence*, Denoël, « Dossier des lettres nouvelles », 1971, p. 298.

5. Michel Izard, « Walter Benjamin et le surréalisme », *DOCSUR. Documents sur le surréalisme*, 12, juin 1990, p. 4.

6. Walter Benjamin, « Le surréalisme », *op. cit.*, p. 311.

7. Ernst Bloch, « La forme de la revue dans la philosophie », *Héritage de ce temps*, Payot, 1978, p. 340 sq.

vue, la construction de l'ouvrage s'inspire du *Paysan de Paris*, nous pouvons y voir cependant une influence plus profonde du surréalisme dans la célébration du rêve comme dans l'écriture du livre lui-même : « La véritable activité littéraire ne peut prétendre à se dérouler dans un cadre littéraire ⁸», écrit Benjamin. L'humour des aphorismes et des titres, les récits de rêve, les phrases ou sensations de réveil nous plongent progressivement dans une atmosphère qui est celle de l'expérience surréaliste. Le ton des brefs récits de souvenirs, de voyages, qui rappelle la démarche du flâneur des grandes villes, s'apparente au climat mental de *Nadja*. Une même sensibilité aux phénomènes de hasard, aux circonstances troublantes, déclenche en eux la même alarme : « Des présages, des pressentiments, des signaux traversent en effet jour et nuit notre organisme comme des chocs d'ondes. Les interpréter, ou bien les mettre à profit, telle est la question ⁹», écrit Benjamin qui évoque, à sa manière, ces « faits glissades ou précipices » décrits par l'auteur de *Nadja*. « Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme ¹⁰», écrit Breton. De son côté, Benjamin interroge : « Est-ce qu'au milieu des flammes tu ne perçois pas le signe d'hier soir, dont tu ne comprends que maintenant seulement le langage ? Et si un objet s'est perdu, que tu aimais, n'y avait-il pas déjà, des heures, des jours auparavant, un halo, de dérision ou de deuil, qui le trahissait ? Le souvenir, comme les rayons ultra-violet, révèle à chacun dans le livre de la vie une écriture qui, invisible, annotait comme une prophétie le texte ¹¹».

LE POUVOIR MIMÉTIQUE DU LANGAGE
& LE PRINCIPE ANALOGIQUE

D'emblée, Benjamin a compris l'importance de cette révolution poétique portant sur le langage, dont les surréalistes ont été, à la suite de Rimbaud et de Lautréamont, les initiateurs. Benjamin, qui a lu le *Manifeste du surréalisme* et l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*,

8. *Sens unique*, Les lettres nouvelles, 1972, p. 149.

9. *Ibid.*, p. 234.

10. André Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes, I*, Gallimard, 1988, p. 716.

11. *Sens unique*, *op. cit.*, p. 234.

en conclut que, pour le surréalisme, « image et langage passent en premier ¹²». Breton, en effet, a tenu à définir dès l'origine du mouvement un de ses buts essentiels comme une vaste opération portant sur le langage : il s'agit d'arracher les mots à leur servitude et de modifier les lois qui président à leur assemblage. Dans le *Manifeste du surréalisme* – à la suite de Reverdy, qu'il complète et corrige –, il analyse les ressorts de l'image surréaliste comme étant le rapprochement involontaire de deux réalités distantes. L'image n'est pas le résultat d'une activité consciente et raisonnée de l'esprit : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image* [...]. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs ¹³». Benjamin s'est toujours passionné pour la théorie du langage, sujet auquel il a consacré plusieurs études entre 1916 et 1935 ¹⁴. Il existe incontestablement une identité de vue entre Benjamin et Breton sur la fonction magique du langage et son pouvoir analogique. Ils ont médité la théorie des correspondances chez Baudelaire, qu'ils dépassent également tous les deux. Pour Benjamin, le « problème originel du langage est sa magie. En même temps, parler de magie du langage, c'est renvoyer à son caractère infini ¹⁵». Benjamin insiste, dans un texte écrit à l'été 1932, sur la fonction essentielle du langage, qu'il qualifie de « mimétique » en des termes étrangement analogues à ceux employés par Breton dans le *Manifeste* : « Cet aspect du langage, comme l'écriture elle-même, ne se développe pas cependant sans relation avec le sémiotique. Bien plutôt, comme la flamme, ce qui est mimétique dans le langage ne peut apparaître que dans une certaine sorte de porteur. Ce porteur est le sémiotique. La corrélation sémantique des mots ou des

12. Walter Benjamin, « Le surréalisme », *op. cit.*, p.299.

13. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvre complète*, tome I, *op. cit.*, p. 337.

14. Cf. « Sur le langage en général et sur le langage humain », écrit à Munich en novembre-décembre 1916, in *Schriften*, II, p. 401-419 ; *Mythe et violence*, *op. cit.*, p. 82 ; « Problème de sociologie du langage », in *Zeitschrift für Sozialforschung*, 4, 1935, p. 248-268.

15. « Sur le langage en général et sur le langage humain », *op. cit.*

phrases est, de la sorte, le porteur dans lequel, avec la rapidité de l'éclair, la ressemblance apparaît. ¹⁶» Breton n'a cessé d'approfondir les lois de la fonction analogique du langage, sa réflexion culminant dans un texte décisif comme *Signe ascendant* en 1947, pour finir dans les considérations théoriques éclairant le jeu de « l'un dans l'autre » en 1954, où il soutient que l'«analogie poétique milite en faveur d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève ¹⁷». Breton présente ainsi la règle de ce jeu : « L'un de nous "sortait" et devait décider, à part lui, de s'identifier à tel objet déterminé (disons par exemple un escalier). L'ensemble des autres devait convenir en son absence qu'il se présenterait comme un autre objet (par exemple une bouteille de champagne). Il devait se décrire en tant que bouteille de champagne offrant des particularités telles qu'à l'image de cette bouteille vienne se superposer peu à peu, et cela jusqu'à s'y substituer, l'image de l'escalier. ¹⁸» Breton souligne que le mécanisme du jeu de « l'un dans l'autre » représente un « moyen d'élucidation sans précédent » des images poétiques les plus hardies, prenant pour exemple, déjà cité dans *Signe ascendant*, les vers de Baudelaire :

Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,
 Ta gorge triomphante est une belle armoire
 Dont les panneau bombés et clairs
 Comme des boucliers accrochent les éclairs

Les textes de *Sens unique* fourmillent de remarquables exemples de ces métaphores (ou « *croquis allégoriques* » dont parle Breton), qui préfigurent jusqu'à la construction de ces jeux de langage du groupe surréaliste à l'été de 1953. Ainsi, le texte intitulé « N° 13 », qui substitue aux livres les putains : « Les livres et les putains – les notes en bas de pages sont pour les uns ce que sont les *bank-notes* glissées dans les bas pour les autres ¹⁹». Dans « Souvenir de voyage », la description de la cathédrale de Marseille substitue progressivement à celle-ci le

16. Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », écrit à Ibiza (été 1932), *Angelus Novus*, p.96-99, trad. in *Poésie et révolution*, op. cit., p. 49-52.

17. André Breton, « L'Un dans l'autre », *Médium*, 2, février 1954, in *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 51-52

18. *Ibid.*, p. 54.

19. *Sens unique*, p. 187.

décor d'une gare de chemins de fer : « Des extraits du règlement des chemins de fer sont accrochés aux murs sous forme de lettres pastorales ; on consulte des tarifs d'indulgence pour les excursions dans le train de luxe de Satan, et des toilettes où celui qui a beaucoup voyagé peut se laver discrètement sont mises à la disposition du public sous forme de confessionnaux. C'est la gare de religion de Marseille. On assemble ici, à l'heure de la messe, des trains de wagons-lits pour l'éternité. ²⁰» Benjamin se livre, pour son propre compte, au jeu de l'analogie de « l'un dans l'autre », donnant clairement la solution des énigmes.

LE LIVRE DES PASSAGES :
DÉPASSER L'HÉRITAGE SURREALISTE

Loin de considérer, en 1929, que le « surréalisme est quasi mort » – comme on a pu l'écrire ²¹ – Benjamin suit au contraire le développement de son activité de près, comme en témoigne la masse considérable de notes et citations rassemblées dans le travail préparatoire au *Livre des Passages*. Il écrit à son ami Scholem : « Afin d'arracher ce travail à un voisinage trop ostensible avec le mouvement surréaliste qui, si compréhensible et si fondé soit-il, pourrait me devenir fatal, j'ai dû l'élargir toujours davantage dans ma pensée et le rendre si universel dans son dispositif le plus caractéristique et infime que du simple point de vue du temps il va recueillir *l'héritage* surréaliste avec toute l'omnipotence d'un prince Fortinbras de la philosophie. ²²» Benjamin précise encore que l'essai sur le surréalisme, paru en 1929, était « un paravent mis devant les *Passages parisiens* ²³». Il s'agit donc pour lui de mener à bien une œuvre personnelle en dépassant le surréalisme sans pour autant renier ce que celui-ci lui avait fait découvrir. Cependant, l'ambition de Benjamin est tout autre que de faire revivre poétiquement, et d'un point de vue seulement mythologique, les

20. *Ibid.*, p. 208.

21. Christine Dupouy, « Passages - Aragon / Benjamin », *Pleine Marge*, n° 14, décembre 1991, p. 44.

22. Walter Benjamin à G. Scholem, le 30 novembre 1928, *Correspondance 1910-1928*, I, p. 439.

23. Walter Benjamin à G. Scholem, le 15 mars 1929, *ibid.*, II, p. 15.

passages disparus du Paris du XIX^e siècle, célébrés par Aragon et par les surréalistes. Il se proposait d'élucider le sens caché du rêve de l'histoire. Une lecture attentive des matériaux préparatoires au *Passages* montre que l'ouvrage ne devait pas être écrit contre le surréalisme mais avec son acquis poétique et théorique dans une perspective différente, celle d'une philosophie de l'histoire puisant à d'autres sources. Benjamin écrit en effet que, dans *Le Paysan de Paris*, Aragon rend au Passage de l'Opéra « l'hommage posthume le plus attendri qu'un homme ait rendu à la mère de son fils », mais que « l'on ne doit pas attendre ici autre chose qu'une physiologie et, pour le dire franchement, un rapport d'autopsie sur ces parties on ne peut plus mortes et on ne peut plus mystérieuses de la capitale de l'Europe. ²⁴» Pour Benjamin, il s'agit de passer de la doctrine du rêve, qui chez Freud « concerne la nature », au rêve comme « phénomène historique ». D'où son opposition à Aragon et son intention de rattacher son travail « à la dialectique du réveil au lieu de se laisser endormir dans le "rêve" ou la "mythologie". ²⁵»

Dans l'esprit de Benjamin, le *Livre des Passages* devait être un prolongement de ce qu'il avait entrepris dans *Sens unique*. D'après Adorno, son intention était de « renoncer à toute interprétation et de ne faire surgir les significations que grâce au choc provoqué par le montage des documents. La philosophie ne devait pas seulement rejoindre le surréalisme mais devenir elle-même surréaliste. Il prenait à la lettre la phrase de *Sens unique* selon laquelle les citations dans les travaux ressemblaient aux brigands des chemins qui surgissent brusquement afin de dépouiller le lecteur de ses convictions. ²⁶» Il n'est pas sûr que Benjamin ait eu l'intention de renoncer à toute interprétation, mais le devenir de cette œuvre inachevée demeure problématique : « La philosophie fragmentaire est restée fragment, victime peut-être d'une méthode dont il n'est pas sûr qu'elle puisse être réalisée en pensée. ²⁷»

24. Walter Benjamin, « Passages parisiens II », *op. cit.*, p. 880.

25. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 893.

26. T. W. Adorno, « Portrait de Benjamin », *Die Neue Rundschau*, 1950, *Prismes. Critique de la culture et société*, Payot, 1986, p. 211

27. *Ibid.*

LA DIALECTIQUE DU RÊVE & DE L'HISTOIRE

Le réveil imminent est comme le cheval de bois grec dans la Troie du rêve.

WALTER BENJAMIN, *Les Passages parisiens*

« L'instrument méthodique » du *Livre des Passages*, Benjamin le trouve dans la « doctrine des rêves historiques du collectif ²⁸ ». Il veut ainsi dépasser, en la transposant dans l'histoire, l'analyse freudienne du rêve. Benjamin fait de la théorie du réveil la clé de voûte de sa démarche : la technique du réveil est la « tentative de prendre acte de la révolution copernicienne, dialectique de la remémoration ²⁹ ». Une fois de plus, la critique s'est évertuée à opposer la théorie du réveil chez Benjamin au rêve du surréalisme, comme si ce dernier s'était arrêté à la lecture du *Paysan de Paris* et de *Une vague de rêve*. Benjamin, nous l'avons souligné, n'a cessé de lire les œuvres surréalistes, en particulier celles de Breton, dont *Point du jour*, *Position politique du surréalisme*, mais aussi les articles de Dali et ceux de Mabille dans *Minotaure*. La théorie du réveil chez Benjamin s'apparente par bien des côtés à la démarche de Breton dans les *Vases communicants*, même si la conception théologique de l'histoire qui soutend la vision de l'histoire chez Benjamin est absente chez le poète surréaliste. C'est Benjamin qui s'interroge : « Le réveil serait-il la synthèse de la conscience du rêve et de l'antithèse de la conscience éveillée ? Le moment du réveil serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste. ³⁰ » Benjamin fait écho aux thèses développées dans *Les Vases communicants* lorsqu'il affirme qu'un des « présupposés implicites de la psychanalyse est que l'opposition tranchée du sommeil et de la veille n'a empiriquement aucune valeur pour déterminer la forme de conscience de l'être humain. ³¹ » Breton ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que le « dé-

28. Berndt Witte, *Walter Benjamin. Une biographie*, Cerf, p. 220.

29. *Paris capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 405.

30. *Ibid.*, p. 480.

31. *Ibid.*, p. 406.

doublement de la vie de l'homme en *action* et en *rêve*, qu'on s'efforce également de faire tenir pour antagonistes, est un dédoublement purement formel, une fiction. ³²» Toute l'ambition de Breton dans *Les Vases communicants* a tendu à démontrer qu'il est « possible de mettre à jour un *tissu capillaire* dans l'ignorance duquel on s'ingénierait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale. Le rôle de ce tissu est [...] d'assurer l'échange constant qui doit se produire entre le monde intérieur, échange qui nécessite l'interpénétration continue de l'activité de veille et de l'activité de sommeil.³³»

Benjamin veut soumettre les passages et le Paris du XIX^e siècle à la dialectique de l'éveil, qui consiste non en la « critique de son mécanisme et de son machinisme mais de son historicisme narcotique ». Il s'agit de déchiffrer le « signal » d'une « véritable existence historique, que les surréalistes ont été les premiers à intercepter. ³⁴» Dans son exposé de 1935, il écrit encore que « Balzac a parlé le premier des ruines de la bourgeoisie. Mais seul le surréalisme a permis de les voir librement. ³⁵» À maintes reprises, Breton a rappelé que le surréalisme « s'est toujours efforcé de répondre à deux ordres de souci : les premiers de ces soucis ressortissent à l'éternel (l'esprit aux prises avec la condition humaine), les autres ressortissent à l'actuel (l'esprit témoin de son propre mouvement) : pour que ce mouvement soit valable, nous soutenons que, dans la réalité comme dans le rêve, l'esprit doit passer outre au "contenu manifeste" des événements pour s'élever à la conscience de leur "contenu latent)". ³⁶» Dans son texte le plus fameux, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », citant Breton, Benjamin fait appel à la vision du poète surréaliste : « L'art ne doit pas perdre de vue que son objet le plus vaste est de "révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle". L'aiguïsement des sens de l'artiste – aiguïsement qu'il doit accroître par tous les moyens – lui permet aussi de révéler à la conscience collective ce qui doit être et ce

32. André Breton, *Les Vases communicants*, in *Œuvre complète*, II, *op. cit.*, p. 185.

33. *Ibid.*, p. 202.

34. *Paris capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 408.

35. *Ibid.*, p. 45.

36. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1969, p. 230.

qui sera. L'œuvre d'art n'est valable qu'autant que passent en elle les reflets tremblants du futur. ³⁷»

Faut-il suivre Rita Bischof et Elisabeth Lenk lorsqu'elles affirment que les impasses auxquelles s'est heurté Benjamin et, finalement, son échec, proviennent des apories du surréalisme et découlent du fait que Benjamin a fait sienne la fameuse maxime, « que l'action se fasse la sœur du rêve », lancée par Breton dans *Les Vases communicants* ? Il nous semble par contre difficile de soutenir, comme elles l'écrivent, que Benjamin et Breton ont voulu « amalgamer action et rêve, travail et jeu, vie et poésie ³⁸», cette fusion n'étant possible selon elles que dans une société sans classes. Il apparaît plutôt que leur démarche théorique ne peut être confondue avec un amalgame des termes antagoniques, celle-ci étant plutôt tentative de résolution dialectique des contraires dans un troisième terme (réveil, surréalité).

UNE IDÉE RADICALE DE LA LIBERTÉ

Au grand scandale des uns sous l'œil à peine moins
sévère des autres soulevant son poids d'ailes ta liberté.

ANDRÉ BRETON, « Ode à Charles Fourier »

« Depuis Bakounine, l'Europe a manqué d'une idée radicale de la liberté. Les surréalistes ont eu cette idée ³⁹», écrit Benjamin. C'est dans cette aspiration profonde que Benjamin et les surréalistes se rejoignent. Conception exigeante de la liberté, de l'art et de la création intellectuelle, de l'émancipation de l'humanité et du désir humain.

Ainsi, avant Breton, Benjamin aura le premier tiré de l'oubli Fourier et sa « vision gigantesque de l'homme ». Dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, Benjamin écrit que, comparées à la conception po-

37. André Breton, « Interview d'*Indice*, revue socialiste de culture, Tenerife », mai 1935, in *Position politique du surréalisme*, *op. cit.*, p. 447-448.

38. Rita Bischof, Elisabeth Lenk, « L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les *Passages* de Benjamin », in *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 189.

39. Walter Benjamin, « Le surréalisme », *op. cit.*, p. 310.

sitiviste, « les fantastiques imaginations de Fourier, qui ont fourni matière à tant de railleries, révèlent un surprenant bon sens. Pour lui, l'effet du travail social bien ordonné devait être que quatre Lunes éclairent la nuit et la Terre, que la glace se retire des pôles, que l'eau de la mer cesse d'être salée et que les bêtes fauves se mettent au service de l'homme. Tout cela illustre un travail qui, bien loin d'exploiter la nature, est en mesure de faire naître d'elle les créations virtuelles qui sommeillent en son sein. ⁴⁰» Breton ne cessera de vouer au grand utopiste, célébré de manière magistrale dans son *Ode à Charles Fourier*, la plus vive admiration : « Mais ce qui me captive au plus haut point chez Fourier, en relation avec sa découverte de l'attraction passionnée, dont les profits inappréciables restent à tirer, est son attitude de doute absolu à l'égard des modes de connaissance et d'action traditionnels, c'est son dessein de fournir une interprétation hiéroglyphique du monde, fondée sur l'analogie entre les passions humaines et les produits des trois règnes de la nature. Fourier opère ici la jonction cardinale entre les préoccupations qui n'ont cessé d'animer la poésie et l'art depuis le début du XIX^e siècle, et les plans de réorganisation sociale qui risquent fort de rester larvaires s'ils persistent à ne pas en tenir compte. ⁴¹»

C'est finalement dans la vision fouriériste de l'homme réconcilié avec la nature que Breton et Benjamin se retrouvent. C'est aussi ce qui les rend aujourd'hui si proches de nous.

GÉRARD ROCHE

40. Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », *Essais II, 1935-1940*, Denoël/Gonthier, « Médiations », 1983, p. 202.

41. André Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 252-253.

Pourquoi Adorno a changé d'avis sur le surréalisme après 1945

Le 17 novembre 1931, le journal *Die Frankfurter Zeitung* fit paraître « Quatre pièces surréalistes à lire », signées du pseudonyme Castor Zwieback ¹, qui cachait sans trop d'ambiguïté deux auteurs – Theodor Wiesengrund et Carl Dreyfus de Francfort. Les deux premiers textes (« Contre-visite » et « Session ») parlent d'hommes d'affaires et de leur étrange forme de civilité ; les deux autres (« Les navettes » et « Rencontre ») parlent de jeunes femmes et de leur comportement dans le tramway. En 1963, ces quatre textes furent repris dans la revue *Akzente* avec quatorze autres, toujours sous le même pseudonyme, sauf que l'épithète « surréaliste » avait disparu – ils s'intitulaient simplement « Pièces à lire » ².

Ces textes ne se présentent pas uniquement comme des « pièces à lire », certains ont l'apparence de fragments, pareils à des objets

1. « Zwieback » veut dire « biscuit ». [NdT]

2. C'est sous ce titre qu'on les trouve dans les *Œuvres complètes* d'Adorno (édition allemande, désormais abrégée *Œ.C.*) 20.2, p. 587-597.

trouvés : ce sont en grande partie des situations anodines tirées de la vie quotidienne, des pseudo-actions décalées, des excentricités sans rapport les unes avec les autres ; le tout raconté avec cette extrême minutie dans le détail et cette complexité qui caractérisent toute pensée obsessionnelle – des comptes-rendus sans vraiment de début ni de fin : considérations compliquées sur la meilleure façon de s'y retrouver dans le réseau des transports en commun (et de composer avec le manque de ponctualité) ; projets de voyages plus lointains mais tout aussi compliqués, possibilité ou non de les faire concorder, communication ou non-communication dans et entre les différents moyens de transport en commun, visite guidée d'un château, caractère étrange et incompréhensible de l'activité dans un bureau, déroulement tout aussi étrange d'un séminaire à l'université, discours confus d'un directeur de théâtre face à une jeune comédienne.

D'autres textes adoptent la structure d'un récit, notamment par la présence d'une conclusion : « Ce fut le plus beau jour de ma vie – C'était la dame de l'extrait – À partir de ce soir-là, toutes les jeunes filles durent descendre raccompagner leur visiteur – C'est ainsi que cet événement est devenu un beau souvenir et l'est resté – C'est pourquoi, moi aussi, je dois lui rendre les derniers honneurs – Elle fut très ébranlée en apprenant cette nouvelle – Les deux hommes lui firent un baise-main, l'un après l'autre, avant de partir ensemble ». Ces phrases de conclusion résument, font un bilan, condensent l'expérience en une maxime – mais ce sont toujours des expériences absurdes, des événements dépourvus de sens ou hautement dramatiques avec des conséquences banalement conventionnelles, racontés dans un style vieillot et guindé, en parfait accord avec le milieu de la bourgeoisie victorienne qui apparaît à la fois caricaturée et sous un jour inquiétant.

Une troisième catégorie regroupe des histoires plutôt gênantes : l'ouverture malencontreuse d'une porte de toilettes et l'attitude à adopter ensuite face à la dame que l'on a vue ; la réaction conventionnelle à la nouvelle du suicide du défunt ; la mère qui se plaint que le président directeur général ne veuille plus entendre parler de son fils ; les vaines coquettries de tante Anna pour tenter d'échapper aux vœux d'anniversaire ; l'histoire d'épouvante dans le bordel ressortit aussi à cette catégorie. Ce sont des monstruosité plus ou moins

énormes, racontées dans un style laconique, ou simplement des mésaventures laissant toujours un arrière-goût fade – rien d'autre finalement que des événements montés en épingles, autant de paravents à des conventions auxquelles personne ne croit.

On pourrait caractériser ces histoires comme le pendant littéraire des collages de Max Ernst qu'Adorno tient, dans son essai de 1956 sur le surréalisme, pour paradigmatiques du surréalisme.

Les « Pièces à lire » sont des expérimentations de conventions périmées, autant par leur contenu que par leur style, et leur présentation relève du choix fortuit et du montage. Si elles invitent le lecteur à continuer l'histoire et à la compléter de façon sensée, elles n'en restent pas moins ineptes et assez rebutantes, sans aucun point de repères permettant de composer un début ou une fin. Elles nous font ainsi toucher du doigt les normes de la littérature et du récit et montrent du même coup à quel point ces événements factuels et le discours qui les accompagne sont peu adaptés à une quête littéraire du sens. Il n'était pas faux de qualifier ces petits textes de « surréalistes » – bien que ce terme n'ait pas été repris par les auteurs en 1963.

LE DEVENIR RÉFLEXIF DE L'ART AU XX^e SIÈCLE

Les arts (et toute la vie intellectuelle) de ce siècle ont vécu avec la mise en évidence de deux dépréciations : la réduction instrumentale de l'homme au rang de main-d'œuvre – mères héroïques, chair à canon, bref du « matériel humain » ; et la réduction des intellectuels qui s'en font l'écho dans un mélange de souffrances et d'indignation au rang d'amuseurs dont les blessures et les cris d'effroi sont mesurés à l'aune de leur pittoresque et de leur capacité à attirer l'attention. La première de ces évolutions marque la progression de la bonne vieille aliénation vers le *caractère superflu* que prend l'être humain au xx^e siècle – tel qu'on a pu clairement s'en rendre compte au cours des deux grandes guerres en Europe. La seconde évolution correspond à la dérive du public intellectuel – et donc politique, artistique et scientifique – vers l'*industrie de la culture*.

Seul l'art – à la différence des grands courants politiques et scientifiques – a réagi de façon appropriée dans son évolution générale, en

adoptant une attitude réflexive. Ce devenir réflexif de l'art a atteint ses premiers sommets avec le dadaïsme et le surréalisme. Dans son rapport conflictuel avec « l'art comme institution » et son opposition à son intégration dans l'industrie de la culture, on a vu se développer l'*art comme événement*. La perturbation / destruction ainsi induite de la notion classique et bourgeoise d'art lui a conféré un caractère réflexif. Ceci a ouvert la voie à une évolution qui, de Duchamp à Christo, en passant par Pollock, Fluxus, Beuys et Warhol, marque tout le xx^e siècle : *l'art sur l'art et l'art comme événement*.

Adorno, qu'il faut d'abord considérer dans ce contexte (et même ailleurs) comme un artiste, un compositeur dont l'*expérience* primordiale fut celle de la musique – la musique écrite, la partition – a donné, avec Schönberg, la préférence à une autre solution : celle de l'art comme *œuvre* se mettant résolument et vigoureusement à l'écart du domaine public. J'ai défini cette attitude comme l'alliance travailleuse de la « solitude publique », où le caractère classique de l'art comme *œuvre* est tenu en grande estime en tant qu'« œuvre d'art autonome ».

Ces « œuvres » se révèlent aussi comme telles par le fait qu'elles ne sont pas simplement mesurables et incarnent de grandes exigences ; elles nécessitent, même dans leur réception, une part d'abandon, des compétences d'analyse, des efforts patients ; elles nous apparaissent de prime abord comme « étrangères » dans leur singularité et dans l'indifférence qu'elles opposent aux intentions et aux désirs de celui qui les regarde³.

C'est à cette « alliance travailleuse » poussée à son paroxysme que nous sommes ici confrontés, phénomène à caractère bourgeois qui, à la charnière des deux siècles, fut promu, sous la forme d'une « révolution conservatrice », par des artistes tels que Arnold Schönberg, Stefan George, Wassily Kandinsky ou Gustav Mahler (comme directeur d'opéra et non comme compositeur), qui se sont démarqués de tout ce qui était populaire et se sont opposés aux exigences du public. Au moment où cette « alliance travailleuse culturelle » à caractère bourgeois est sur le point d'être dissoute par les forces de l'industrie de la culture qu'elle a elle-même contribué à libérer, quelques artistes

3. Adorno insiste particulièrement là-dessus dans sa *Théorie esthétique*, lorsqu'il traite du beau dans la nature.

tentent de la sauver en se démarquant haut et fort d'un public qui ne réagit plus de façon adéquate. À partir de là – suivant une ligne d'évolution que l'on peut qualifier du terme d'« abstraction » quant à son contenu –, l'art tourne le dos au public : alliance travailleuse de la « solitude publique ⁴».

Adorno, pour sa part, montra peu d'affinités avec l'autre « alliance travailleuse culturelle ⁵» qui s'est manifestée au cours du xx^e siècle : celle de la réflexivité, telle qu'elle a été amorcée par le dadaïsme et le surréalisme mais aussi, au théâtre, par le programme de distanciation et de « théâtre épique » de Brecht.

Ces deux processus, qui confrontent les intellectuels et les artistes à leur suppression progressive – d'un côté la « solitude publique », de l'autre la « provocation et l'injection d'ironie » ; d'un côté l'art comme œuvre résolument autonome, de l'autre l'art comme événement –, ont plusieurs points communs : par exemple, le besoin de cénacles qui leur servent d'infrastructure (le cercle Schönberg, l'école de Francfort, Kandinsky et le *Blaue Reiter*, le cercle George, Freud et son association de psychanalyse, le cercle de Vienne en philosophie, les surréalistes). Pour le reste, ils sont très opposés : quand ils donnent lieu à des scandales, c'est involontairement pour les uns et nettement voulu par les autres ; les uns sont héroïques et tragiques quant les autres sont ironiques et plutôt attirés par une ivresse dionysiaque ; les uns travaillent de façon très constructiviste en maîtrisant leur matériau, les autres s'en remettent au laisser-faire, aux effets du hasard et même à la contribution du public que les premiers essaient par tous les moyens de tenir à l'écart – en raison de son caractère corrupteur.

À partir de là, on peut essayer de voir dans quelle catégorie Adorno a rangé le surréalisme et, partant, cet autre modèle d'art et d'intellectualité. Comme toujours chez Adorno, il faut partir de la musique.

4. La « solitude publique » fut un modèle artistique de fin de cycle, ultime sursaut et ultime tentative pour affirmer, non sans défi, l'individu autonome, au moins dans l'« œuvre d'art autonome ». C'est pourquoi Adorno ne pouvait que constater la « fin de l'art » – celle de l'art *tel qu'il le comprenait*.

5. Marquée par une certaine proximité avec les arts populaires, le persiflage et l'ironie face aux puissants, l'attitude irrévérencieuse du public, la négation de la religion de l'art et de la surélévation de l'artiste, la tâche que se fixe l'« œuvre » dans un art compris comme événement.

LE SURREALISME DANS LA MUSIQUE

Adorno s'est fait très tôt une idée du surréalisme (dans la musique), défini principalement par le procédé du « montage ». Dans le domaine musical, il pouvait prendre la chose au sérieux et lui reconnaître toute sa valeur. Il pensait que si on l'appliquait de façon conséquente – chose certes difficile à tenir –, on pouvait voir émerger de la « vérité », la critique d'une société sans espoir, la résistance contre la « stabilisation » de la musique, contre l'abandon de la liberté de la composition atteinte (par Schönberg) à la charnière entre les deux siècles au profit des impératifs de l'industrie de la culture. Voilà ce qu'Adorno considérait comme la situation conflictuelle propres aux années 1920-1930 : de quelle façon était-il possible de défendre et de continuer à promouvoir les conquêtes de la « grande révolution (musicale) » face aux devoirs d'adaptation, à l'emprise populiste, à la « réaction » ?

Dans son premier grand bilan musico-sociologique, « *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* », publié dans le numéro 1 de la *Revue de recherche sociale* en 1932, Adorno distingue quatre types de musique « sérieuse » capables d'échapper au moins à la marchandisation.

Il y a d'abord le processus entamé par Schönberg et son école qui, tournant le dos au public et au monde, se consacrent de façon pure et conséquente aux problèmes internes à la musique – « le seul [type] de musique "moderne" capable de donner un choc sérieux » (*Œ.C.* 18, p. 734).

Vient ensuite l'« objectivisme », particulièrement exaspérant pour Adorno, où l'on tente d'« annuler le fait de l'aliénation [...] par l'immanence de la forme et d'un seul point de vue esthétique » (*Œ.C.* 18, p. 734). Il s'agit toujours là de revenir à des formes et à des styles dépassés, qu'ils aient la forme du « néo-classicisme » ou du « folklorisme ». Dans le premier groupe, on compte Hindemith et dans le second Bartok – Stravinski ressortissant aux deux. Si le troisième type englobe aussi Stravinski, celui tout juste acceptable de l'*Histoire du soldat*, son représentant le plus marquant est Kurt Weill. On renonce ici à toute forme de solution ; ce type de musique veut au contraire « révéler les failles sociales par une facture brisée qui revendique sa qualité d'apprêt sans revendiquer l'aura d'une totalité esthétique ». Adorno définit ce processus comme surréaliste (*Œ.C.* 18, p. 735).

Il y a enfin le quatrième type, celui de la « musique de consommation », qui est promu par les commandes de la radio et du théâtre (C.C. 18, p. 735). Mais cette musique est déjà trop dépendante du marché pour qu'il soit possible de la prendre en compte comme musique « sérieuse ».

Dans le même essai, le procédé surréaliste en musique est défini plus précisément comme « style de montage », à l'exemple de ce que faisait Kurt Weill. Le but est de montrer que les conventions sont mortes, angoissantes, fantomatiques (C.C. 18, p. 749). Mais si ce procédé de composition a ses mérites critiques, il expose aussi à des périls : « Il ne fait aucun doute que la musique de Weill est aujourd'hui la seule à posséder un vrai impact social et polémique, aussi longtemps qu'elle se maintient au sommet de sa négativité... Le problème vient de ce qu'elle ne se maintient pas toujours sur ce sommet ; comme musicien, Weill est obligé d'essayer d'éviter les attaches représentées par une façon de travailler qui, d'un point de vue musical, apparaît nécessairement "littéraire", comme les images des surréalistes. » (C.C. 18, p. 750)

À cela, il faut ajouter que même la plus odieuse destruction comporte aussi des risques, dans la mesure où elle ne fonctionne pas comme un révélateur mais est aussi appréciée du public – l'exemple étant la musique de l'*Opéra de quat'sous*, devenu un véritable succès populaire (C.C. 18, p. 750).

Le problème du montage consiste donc dans le fait qu'il introduit des éléments extérieurs à la musique dans la musique et des éléments extérieurs à la peinture dans la peinture. Il est exceptionnel qu'il puisse en résulter, dans un sens emphatique, quelque chose de « musical » ou de « pictural », mais simplement sous la forme d'une critique du « musical » ou du « pictural » ne se laissant pas reprendre *ad libitum*. En d'autres termes, ce n'est que dans des cas très rares et heureux qu'il en résulte une « œuvre », prise dans le sens d'une totalité musicale ou picturale. Dans les autres cas, les plus nombreux et les moins heureux, on a affaire, que ce soit en musique ou en peinture, à quelque chose de « littéraire », de didactique, résultant d'abord d'informations afférentes (par exemple dans le titre) et non de l'œuvre même. Telle est la façon dont on peut traduire les choses.

Ces « cas heureux », Adorno n'a pas manqué de les apprécier : en 1930, *Mahagonny* eut une critique élogieuse dans un journal de Francfort – Adorno en était l'auteur : « Car mis à part les opéras diamétralement opposés de l'école de Schönberg, je ne connais aucune œuvre, autre que *Mahagonny*, qui soit mieux adaptée et de façon plus rigoureuse au concept d'avant-garde. Ceci est moins perceptible dans les thèmes objectifs de l'action que dans la construction formelle de l'ensemble. » (*Œ.C.* 18, p. 193)

Encore une fois, s'il y a un parallèle possible avec les œuvres de l'école de Schönberg, c'est que le montage a donné lieu à une « œuvre » réussie. Ce qu'elle nous révèle n'est pas présenté « sous forme de thèses » mais est mis en avant par la « construction formelle » (*Œ.C.* 19, p. 194). On retrouve des accents plus vigoureux encore dans le long article sur *Mahagonny* qui date également de 1930 – plus connu car publié dans *Moments musicaux* en 1964 : « *Mahagonny* est le premier opéra surréaliste. Le monde bourgeois est présenté comme anéanti en pleine horreur et démoli dans le scandale où se manifeste son passé. Les intentions surréalistes de *Mahagonny* sont portées par la musique qui, de la première à la dernière note, sert le choc que produit la brusque présentation du monde bourgeois déchu. [...] Sa construction, son montage à partir de ce qui est mort lui donne toute son évidence de mort et de fantôme et tire de l'effroi qui en résulte la force d'un manifeste. [...] Comme seule savait le faire la musique la plus avancée de la dialectique inhérente au matériau, celle de Schönberg, cet agencement de débris mis à nu ressort de l'espace musical bourgeois. » (*Œ.C.* 17, p. 119 & 120)

Il faut souligner encore une fois que ce sont les plus grands compliments qu'Adorno puisse faire à la musique, si on se réfère à l'analyse qu'il a donnée de la *Weinaria* de Alban Berg en 1937, où l'on trouve une déclaration analogue – Alban Berg, le « vénéré maître ⁶ » d'Adorno, qui a donc utilisé en connaisseur le procédé surréaliste.

6. C'est ainsi qu'Adorno s'adresse à Berg dans sa correspondance.

LE SURREALISME COMME REBELLION AUTORITAIRE
L'EXEMPLE DE STRAVINSKI

Adorno n'a écrit ni grands essais ni analyses conséquentes sur Stravinski avant la *Philosophie de la nouvelle musique* (*Philosophie der Neuen Musik*, 1948), mais outre les passages où il est mentionné dans ses essais de musicologie, il a été très tôt l'objet de plusieurs critiques concernant l'exécution de ses œuvres.

Dans la première, datant de 1923, Adorno éreinte l'*Histoire du soldat* portée ensuite aux nues :

Certes, il y a là encore la présence d'une fantaisie musicale originelle, fureur des rythmes, l'ironie révèle encore son étonnant pouvoir ; mais l'orchestre reste toujours sous la direction de la parodie, sans que l'on puisse voir ce qui est en fait parodié, jusqu'à ce que l'on découvre que la musique ne fait que se moquer d'elle-même, abandonnant ainsi sa propre existence. La parodie de Stravinski avait un sens lorsqu'il réduisait à néant l'impressionnisme dans une exacerbation possédée des moyens mis en œuvre et accordait à la musique un nouveau droit propre ; or on voit maintenant tout ce qui lui manque d'essentialité pour s'extirper du négatif, même si ce n'était que du négatif de la polémique artistique pour virer dans le négatif du comportement humain ; la parodie se poursuit dans un vide non-démonique, les vieilles formes sont brisées, l'âme informe se repaît des ruines. Vive Stravinski, vive Dada ! – il a crevé son toit, et maintenant la pluie ruisselle sur son crâne chauve. (*Œ.C.* 19, p. 28)

Dans une deuxième critique, datant de décembre 1925, on retrouve en gros la même attitude de rejet, bien qu'il indique le caractère d'exception de l'*Histoire du soldat* – et du *Concertino pour quartette à cordes* de 1920, sur lequel Adorno avait, dès avril 1925, écrit des lignes élogieuses (*Œ.C.* 19, p. 55-60). Ensuite, dans un article de 1928 sur Weill, la relation avec Stravinski est soulignée de façon positive : Weill se réfère au « bon » Stravinski – celui de l'*Histoire du soldat* (*Œ.C.* 19, p. 134). Et il fait un rapprochement entre les deux dans une sorte de conclusion (*Œ.C.* 12, p. 155).

Dans le chapitre de la *Philosophie de la nouvelle musique* qui concerne Stravinski, cette même interprétation est affublée du terme d'« infantilisme » et ce procédé mis en parallèle avec celui de la psychanalyse : c'est ainsi qu'on peut « rendre manifeste l'actuel pré-monde » (*Œ.C.* 12, p. 155). Mais en 1948, l'esquisse de cette louange ne se manifeste

déjà plus que dans ce genre de détails. C'est l'idée que ce procédé a ouvert la voie au fascisme qui prime : la destruction est en fait une préparation à l'acceptation de sa propre destruction.

C'est dans la nature même de la musique de ballet de déterminer des gestes corporels et, au-delà, des attitudes. Ici, l'infantilisme de Stravinski ne lui renie pas sa fidélité. On n'a pas du tout affaire à l'expression d'une schizophrénie, la musique répétant au contraire un comportement qui ressemble à celui des débiles mentaux. L'individu joue sa propre dissociation. [...] Stravinski ébauche des schémas de formes de réactions humaines qui sont ensuite devenues universelles sous la pression inéluctable de la société industrielle tardive. Tout répondait à ce qui, en soi, par instinct, voulait déjà se précipiter dans cette direction, à ce vers quoi cette société contraignait ses membres sans défense : auto-annulation, habileté dépourvue de conscience, conformisme dans une totalité aveugle. » (CE.C. 12, p. 156)

Cette caractérisation est aussi un exemple de la manière dont Adorno oriente déjà sa description de la musique : les « indications » que donne une musique de ballet sont effectivement très vagues, comme le confirme le fait qu'une même musique peut donner lieu à des chorégraphies très différentes. Mais cette description montre d'autant plus clairement qu'Adorno veut à toute force comprendre la musique de Stravinski non plus comme une mise en avant et, partant, comme une critique, mais comme un entraînement à l'asservissement (CE.C. 12, p. 182 sq.). Tandis que, une fois de plus, est explicité le parallèle entre Stravinski et le surréalisme : « Par une manipulation conséquente, *L'Histoire du soldat* laisse émerger du langage musical dépossédé et anéanti un deuxième langage oniriquement régressif. Il pourrait être comparé aux montages oniriques des surréalistes faits à partir de débris du quotidien » (CE.C. 12, p. 167 sq.). Rejetant l'interprétation onirique du procédé surréaliste dans son essai de 1956, Adorno s'est donc lui-même repris et corrigé.

L'exemple de Stravinski permet d'appréhender en raccourci comment l'éloge du surréalisme dans la musique, où ce procédé donne lieu à quelques (rares) réussites, se transforme, à partir de 1945, en verdict sans appel : le potentiel critique d'autrefois s'est mué en autoritarisme, ou – pire encore – le prétendu potentiel critique d'autrefois a révélé son vrai visage autoritaire. Stravinski est plus qu'un simple exemple : sa musique est l'une des expériences à partir de laquelle Adorno a déduit cette figure de la « rébellion autoritaire ».

RÉTROSPECTIVE DE CES FAMEUSES ANNÉES 1920
LE SURREALISME APRÈS AUSCHWITZ

Après la Seconde Guerre mondiale, Adorno n'a plus souhaité délivrer d'appréciation positive sur le surréalisme. Dans deux brefs essais « *Rückblickend auf den Surrealismus* » (1956) et « *Jene zwanzig Jahre* » (1962), il fait même le constat suivant : « Après la catastrophe européenne, les chocs surréalistes ont perdu leur force » (*Œ.C.* 11, p. 102) ; plus radical encore, il prétend que les gesticulations pseudo-anarchiques de cette époque ont soufflé aux nazis les slogans requis pour faire table rase (*Œ.C.* 10.2, p. 501). Dans un essai de 1955 consacré à Weill, « *Nach einem Vierteljahrhundert* », l'éloge d'autrefois est quelque peu repris, mais suggère que le surréalisme a contribué à justifier la terreur de l'ordre nazi qui allait venir (*Œ.C.* 18, p. 548 sq.). Comment expliquer ce déplacement d'appréciation ?

Il faut d'abord bien voir que rien ne vient modifier la façon de comprendre le surréalisme : son principe est toujours celui du montage et sa problématique celle qu'Adorno a cernée dans les années 1930. Dans « *Rückblickend auf den Surrealismus* », il est question de « montage » et, pour autant que des exemples soient donnés, des collages de Max Ernst ⁷. Dans « *Die Kunst und die Künste* » (1966), Adorno revient sur cette idée fondamentale du montage, qu'il a même décrit de façon plus approfondie qu'auparavant. Son problème est maintenant ce qu'il appelle l'« effrangement des arts », la dissolution des limites séparant clairement les genres et, partant, la « dénonciation du sens esthétique ». Cet « effrangement » a pour base le montage, tel qu'il « s'est manifesté dans l'explosion cubiste et, indépendamment d'elle, chez des expérimentateurs tels que Schwitters puis dans le dadaïsme et le surréalisme. Or, pratiquer le montage c'est troubler le sens des œuvres d'art par une invasion – soustraite à la légalité du sens – de parcelles de la réalité empirique et l'accuser de ce fait de mensonge »

7. J'ai du reste vainement cherché dans mes ouvrages sur le surréalisme les deux éléments de tableaux cités par Adorno : « Seins coupés et jambes de mannequins en bas de soie sur les collages » (*Œ.C.* 11, p. 104). Serait-ce une allusion à l'œuvre de Max Ernst « Puberté proche » de 1927 ? Quoi qu'il en soit, on peut s'interroger sur les souvenirs très personnels d'Adorno.

(*C.E.* 10,1, p. 450). Mais la chose est impossible à mener de façon conséquente puisque, en art, même ce qui est hétérogène est rapporté à une nouvelle cohérence.

Dans la situation actuelle, ce serait un « faux déclin de l'art » qui, certes, a lieu : l'apparence esthétique « fait de moins en moins [...] bon ménage avec le principe de la maîtrise rationnelle du matériau auquel il était associé au cours de toute l'histoire de l'art. [...] C'est pourquoi les arts se minent mutuellement. » (*C.E.* 10.1, p. 452 sq.)

D'un côté, le montage est un procédé où peut advenir une critique valable de l'art mais, d'un autre, il détruit le caractère artistique des « œuvres » contaminées par un élément de hasard – qui va à l'encontre du « principe de maîtrise rationnelle du matériau ». En d'autres termes : les « œuvres » cessent dès lors d'être des « œuvres ». Une fois de plus est évoquée la raison principale qui fait apparaître le procédé surréaliste comme dangereux aux yeux d'Adorno.

Mais que l'art doive être constitué d'« œuvres » (et non pas d'« événements artistiques »), comme le présuppose Adorno – qui présente ce fait comme une évidence, le retenant comme critère d'évaluation du caractère artistique de toute création –, correspond dans l'histoire à un moment très spécifique. Cette conception de « l'art, alliance travailleuse » classique et bourgeoise ne fut développée qu'à partir de la Renaissance pour être finalement abolie au xx^e siècle. Confronté à l'imminence de cette dissolution, Adorno s'est cramponné à une ultime ligne de défense : « L'alliance travailleuse de la solitude publique », dont Schönberg fut le meilleur représentant.

Le revirement, c'est Auschwitz. Il n'est plus question désormais de plaisanter sur les possibilités de la critique. S'impose ici l'interprétation selon laquelle les destructions anti-autoritaires célèbrent de fait l'auto-asservissement et le mépris de soi – elles ne se moquent pas du système de domination mais de l'objet détruit par cette domination. On ne peut se contenter d'opposer à la domination la moquerie et la raillerie, il faut aussi être à nouveau capable de formuler une critique sous forme d'œuvres. C'est du moins valable en art. La critique de l'art qui conduit à sa dissolution est une fausse suppression de l'art, voire une contribution à la barbarie.

Cette orientation de la pensée s'applique à différents objets dans la période de la guerre et de l'après-guerre : non seulement à Stravinski mais à la psychanalyse – plus exactement au courant révisionniste de la psychanalyse américaine. Cette orientation serait un paravent à l'industrie de la culture appréhendée comme la forme de l'effacement de l'individualité, laquelle a rendu possible les exactions du fascisme – un effacement déjà perceptible à l'époque mais plus largement à l'œuvre aujourd'hui.

Nous avons déjà parlé de Stravinski. Évoquons le débat avec et autour de Fromm sur la « psychanalyse répressive ⁸ ». Adorno voyait la psychanalyse devenue partie prenante de l'obsession de normalité et d'identité. S'inscrivant en faux contre la sociologisation de la psychologie – qui fait comme si la souffrance imposée par la société pouvait être traitée de façon individuelle –, il donne raison au psychologisme intransigeant de Freud, qui présuppose – de façon naïve mais pertinente – l'aliénation entre individu et société et qui – de façon pessimiste mais sous la pression de l'expérience – n'attend rien de bon des individus qui souffrent sans vouloir pour autant leur apporter un réconfort à bon compte. Cette attitude incarnerait aux yeux d'Adorno la contradiction objective, qu'elle laisserait en l'état, sans replâtrage.

En conséquence de quoi, depuis Freud, on trouverait aussi dans la psychanalyse ce fameux « progrès » – au sens de la « dialectique des Lumières » –, où la libération bascule dans une nouvelle oppression. Ce qui était autrefois un processus visant à rendre sensible, dans la mobilisation des pulsions inconscientes, le pouvoir de l'oppression sociale, est devenu, par un retournement « positif », un processus d'adaptation, de compromis avec ce qui est socialement permis, une façon de composer avec des satisfactions apparentes. Par une analyse, dont le but était « la jouissance sans entraves », on ne ferait qu'entraîner les hommes à refouler les monstruosité émergeant dans la foulée.

Le chemin est tout droit qui va de l'évangile de la joie de vivre à l'édification d'abattoirs pour humains situés si loin en Pologne que chaque camarade peut se convaincre qu'il n'entend pas les cris de douleurs. (*É.C.* 4, p. 68)

8. Cf. Heinz Steinert, *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Vienne, Verlag für Gesellschaftskritik, 1992, p. 100.

Dans la mesure où « ces fameuses années 1920 » ont engendré cette apparence de liberté, de libération sexuelle et de joie de vivre, dans la mesure où elles auraient la prétention rétrospective d'avoir alors rapproché la vie de la vérité, elles ne font que nous mentir. Car ce sont bien les années précédant le fascisme qui ont préparé le fascisme : elles n'ont pas été englouties par le fascisme. La folie hitlérienne qui allait suivre nous a fait toucher du doigt ce qui, avant Hitler, avait été une fausse libération et une fausse destruction – que ce fût dans la psychanalyse (popularisée) ou dans l'art (flirtant complaisamment avec l'industrie du divertissement).

LE MOUVEMENT ÉTUDIANT
LES DANGERS DE L'ANTI-AUTORITARISME

Dadaïsme et surréalisme sont la réponse de l'art à la toute puissance de l'industrie de la culture : parce qu'ils stimulent cette attention qui ne peut plus être entendue dans l'indifférence propre à toutes les présentations publiques, et où, du même coup, l'art et le public sont soumis à l'ironie et rendus réflexifs. Il n'est pas possible de déceler un axe semblable en politique, elle-même devenue de plus en plus partie prenante de l'industrie de la culture – grossières luttes de propagande nazies et communistes, débats parlementaires, batailles électorales, catastrophes et guerres servant de divertissements télévisuels tels que nous le voyons aujourd'hui. La politique professionnelle continue d'essayer d'« utiliser » l'industrie de la culture en recourant à des moyens communicationnels prétendument toujours plus sophistiqués et en tous cas toujours plus coûteux. Mais qui utilise qui ?

Seuls quelques rares mouvements d'opposition, en particulier le courant anti-autoritaire du mouvement étudiant, ont engendré dans le domaine politique une esquisse d'ironie et de réflexivité comparable à ce qui se passe en art. Ce n'est pas un hasard si les anti-autoritaires français et allemands n'ignoraient rien du dadaïsme, du surréalisme et de l'actionnisme culturel et entretenaient des relations plus ou moins tendues avec l'Internationale situationniste – « organisation héritière » des surréalistes. (À Vienne, on a pu se demander quelle était la part la plus vivante et la plus importante du mouvement : son aspect

actionniste culturel ou son aspect politique ?) Quoi qu'il en soit, il est possible de décrire ce mouvement de jeunesse des années 1960 comme une révolution culturelle qui s'est méprise (dans le vocabulaire de la première moitié du xx^e siècle) sur son caractère politique.

La forme politique dadaïsto-surréaliste inventée par le mouvement étudiant fut la provocation : déclencher, pour une bagatelle, une réaction manifestement disproportionnée. Ce n'est que dans le cas d'une escalade de la violence – ce qui ne fut pas rare – qu'elle présuppose que ses propres actions puissent être définies comme « de la violence » – alors que l'autre bord ne mit pas longtemps à établir sa propre définition, tenant les *sit-in* pour « de la violence » (parce qu'entraînant une contrainte) et, comble de l'absurde, l'emploi de vêtements de protection pour de l'« armement passif ». Dans cette mesure, cette forme politique est effectivement très exigeante et réceptive à la provocation⁹. Dans cette dynamique, l'impulsion anti-autoritaire présente dans le mouvement étudiant fut vite supplantée par les fractions dogmatiques prêtes à mener le combat avec des méthodes violentes jusque-là monopolisées par l'État. Les thèmes surréalistes ne purent se maintenir dans un mouvement bien vite acculé à la défensive.

Comme nous le savons, l'attitude d'Adorno face à ce mouvement fut de plus en plus critique. Il a manifesté sans équivoque et avec vigueur son rejet et sa critique des formes politiques activistes et non-institutionnelles dans ses essais ultérieurs « *Marginalien zu Theorie und Praxis* » et « *Resignation* » (1969, *Œ.C.* 10.2), ainsi que dans les interviews qu'il accorda en 1969 à la *Suddeutsche Zeitung* et au *Spiegel* (*Œ.C.* 20,1). Personne n'ignore qu'il fut directement visé et qu'il n'eut pas une réaction différente de celle des autres libéraux lorsque son Institut fut occupé et que ses cours furent « sabotés » – pour autant que l'on puisse encore parler ici de formes politiques activistes d'inspiration surréaliste.

Il existe deux autres épisodes moins connus mais où il est plus directement question de surréalisme. Dans ses « Directives indicatives 1 », le groupe Subversive Aktion avait déjà fait le constat suivant :

9. Cf. Fritz Sack & Heinz Steinert « *Protest und Reaktion* », *Analysen zum Terrorismus*, vol. 4-II, Opladen, Wesdeutscher Verlag, 1984, p. 387-603.

AVIS DE RECHERCHE

«IL N'Y A AUCUN ACCORD POSSIBLE AVEC CE MONDE : NOUS NE LUI APPARTENONS QUE DANS LA MESURE OÙ NOUS NOUS RÉVOLTONS CONTRE LUI.»

«TOUT LE MONDE EST PRISONNIER, SOUS L'APPARENCE DE LA LIBERTÉ.»

«L'INDUSTRIE DE LA CULTURE A SI BIEN RÉUSSI À TRANSFORMER LES SUJETS EN FONCTIONS SOCIALES INDIFFÉRENCIÉES QUE CEUX QUI SONT AINSI PRIS, OUBLIANT TOUT CONFLIT, JOUISSENT DE LEUR PROPRE DÉSHUMANISATION COMME D'UNE CHOSE HUMAINE, COMME D'UN BONHEUR CHALEUREUX.»

«LA PRIVATION DE LIBERTÉ EST PROPOSÉE COMME UN PLAISIR ORGANISÉ.»

«LA CIVILISATION DOIT SE DÉFENDRE CONTRE L'ILLUSION D'UN MONDE QUI POURRAIT ÊTRE LIBRE. SI LA SOCIÉTÉ NE PEUT UTILISER SA PRODUCTIVITÉ CROISSANTE POUR RÉDUIRE L'OPPRESSION, ALORS LA PRODUCTIVITÉ DOIT ÊTRE TOURNÉE CONTRE L'INDIVIDU : ELLE DEVIENT ELLE-MÊME UN INSTRUMENT DE DIRECTION UNIVERSELLE.»

«UNE HUMANITÉ A MÛRI EN SILENCE, ASPIRANT À LA COERCITION ET À LA LIMITATION QUE LUI IMPOSE L'ABSURDE PÉRPÉTUATION DU POUVOIR.»

L'INTELLECTUEL ET L'ARTISTE ALLEMANDS SAVENT TOUT ÇA DEPUIS LONGTEMPS, MAIS ON EN RESTE LÀ.

«ON NE VEUT RIEN FAIRE, ET L'ON EST FAIT.»

NOUS CROYONS QUE LE SAVOIR NE PEUT TOUT SURMONTER.

SI, POUR VOUS AUSSI, LA DISTORSION ENTRE ANALYSE ET ACTION EST INSUPPORTABLE, SIGNEZ.

MOT DE PASSE

«ANTITHESE.»

Poste restante, 8 Munich 23

Responsable : TH. W. Adorno, 6 Frankfurt/Main, Kettenhofweg 123

Tous nos efforts d'analyse en relation avec ce problème [le « déclin de la culture s'orientant vers une industrie de la culture »] n'ont aucune chance de révéler les connexions de façon plus pertinente que l'étude synoptique qu'en ont fait Th. W. Adorno et ses collaborateurs. La connaissance de ses œuvres est la condition indispensable pour pouvoir affirmer le choix de son point de vue ¹⁰.

En 1964, Subversive Aktion placardait un avis de recherche dans quelques villes universitaires pour recruter de nouveaux membres. Le texte est constitué en grande partie de citations d'Adorno. En conséquence de quoi, il est mentionné comme « responsable » et son adresse est même communiquée *in extenso*. Les archives évoquent de façon laconique les conséquences de cet acte : « Adorno a porté plainte, ce qui a entraîné la condamnation de Kunzelmann et de Böckelmann pour infraction à la loi sur la presse. Les Munichois avaient auparavant tenté en vain de joindre directement Adorno par téléphone » (p. 146)

En 1967, Adorno fut une fois de plus confronté à une histoire de tract : le tract « *burn, warehouse, burn* » de la Commune 1 de Berlin, qui, pour le procès, voulait passer pour une « œuvre d'art surréaliste ». On demanda des expertises, Adorno refusa d'y prendre part (Peter Szondi accepta) ¹¹.

Il n'aurait pas été difficile de montrer que ce tract est plein d'une ironie féroce et pourfend les tabous dans la tradition de dada et du surréalisme. Mais il aurait surtout été utile de montrer les limites au-delà desquelles la démystification actionniste bascule dans le pur reflet et dédouble de ce fait le pouvoir en place – ceci pour inciter à rester, avec astuce et ironie, du côté de la démystification. Mais Adorno ne manifesta, par principe, aucun intérêt dans l'opposition à la barbarie régnante et à son exacerbation – fut-elle verbale :

Si la cohésion de la société par la culpabilité, et avec elle l'arrière-plan de catastrophe, est vraiment devenue totale – et rien ne permet d'en douter –,

10. « Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern », édité et commenté par Frank Böckelmann & Herbert Nagel, Neue Kritik, Francfort, 1979, p. 82 sq.

11. Cf. le texte du tract distribué à Berlin lors de la conférence d'Adorno sur *Iphigénie* (cité d'après l'édition de Munich, DTV, 1988, p. 687 sq.), ainsi que le récit des événements par Rolf Wiggershaus (*Die Frankfurter Schule*, Hanser, Munich, 1986).

il n'y a rien d'autre à lui opposer que ce qui dénonce cette fameuse cohésion, plutôt que d'y participer sous ses formes propres. Ou bien l'humanité renonce à la loi du talion de la violence, ou bien la pratique politique supposée radicale renouvelle la vieille terreur. La sagesse petite bourgeoise selon laquelle le fascisme et le communisme c'est blanc bonnet et bonnet blanc ou la dernière en date, qui prétend que l'ApO aide le NPD ¹², est vérifiée de façon ignominieuse : le monde bourgeois est totalement devenu comme les bourgeois se l'imaginent. (1969, *CE.C.* 10,2, p. 770)

En conclusion, pour Adorno, les actions « surréalistes » en politique ne permettent pas une réflexion sur la forme politique dominante réflexive : elles ne font, au contraire, que justifier son propre actionnisme répressif.

C'est l'avènement du fascisme qui a provoqué l'ambivalence d'Adorno face à un processus artistique où l'individu est présenté comme anéanti et impossible, comme « effacé » : il pense dès lors que ces apparences de libération ne servent qu'à physiquement procéder à une liquidation camouflant leur incapacité à s'identifier avec le collectif. Ces positions critiques ne peuvent, selon lui, parvenir à des réussites que dans les très rares cas où pouvait émerger, sur cette base, une œuvre fermée sur elle-même. Dans tous les autres cas – et c'est la règle ordinaire –, cette critique s'expose au malentendu de l'esprit de consommation et conforte l'idéologie communautaire. Ce qu'Adorno entendait par surréalisme n'aurait pas seulement « perdu sa force » mais, contenant des potentialités autoritaires, également contribué au développement du fascisme.

HEINZ STEINERT

Traduit de l'allemand par Pierre Deshusses

12. L'ApO est l'opposition extra-parlementaire. [NdT]

» Quand les grandes surfaces vont-elles brûler?

Jusqu'à présent les Ricains crevaient au Viêt-nam pour Berlin. Ça ne nous plaisait pas que ces pauvres bougres soient obligés de perdre dans la jungle vietnamienne le coca cola qui leur coulait dans les veines. Ce qui explique que nous avons commencé à circuler dans les rues vides avec des pancartes, de temps en temps on lançait des œufs contre la Maison de l'Amérique, et pour finir nous aurions bien aimé voir mourir HHH dans du pudding. Peut-être qu'on ira compisser le Shah ou bien, si nous prenons d'assaut le Hilton, il verra encore une fois comme ça fait du bien d'être castré, pour autant qu'il ait encore quelque chose entre les jambes... il y a tellement de mauvaises langues.

Qu'on macule les façades, qu'on ridiculise les grands – la population devait toujours se contenter de prendre position par l'intermédiaire des captivants communiqués de presse. Nos amis belges ont enfin trouvé le truc pour vraiment associer la population à la joyeuse animation qui règne au Viêt-nam : ils mettent le feu à une grande surface, la vie trépidante de deux cents citoyens gavés prend fin et Bruxelles devient Hanoï. Nous n'avons plus besoin de verser des larmes sur le pauvre peuple vietnamien en lisant le journal. À partir d'aujourd'hui on va aller au rayon confection de KaDeWe, Hertie, Woolworth, Bilka ou Neckermann, et on va discrètement allumer une cigarette dans la cabine d'essayage. Il n'est absolument pas nécessaire que le magasin en question ait démarré une campagne publicitaire pour des produits américains, car qui croit encore au > Made in Germany <?

Si ça brûle quelque part dans les prochains jours, si une caserne explose, si une tribune s'effondre dans un stade, ne soyez pas surpris. Pas plus que par le passage de la ligne de démarcation par les Ricains, le bombardement du centre de Hanoï, la progression des Marines vers la Chine.

Bruxelles nous a donné la seule réplique possible :

burn, war-house, burn!

KOMMUNE I (24.5.67) «

Né en 1942, Heinz Steinert est professeur de sociologie à l'Université de Francfort. Formé à l'Association psychanalytique de Vienne, cofondateur et directeur de l'Institut de droit et sociologie sur la criminalité (Vienne), il a notamment publié sur Adorno et sur l'industrie culturelle .

Né en 1943, Dietrich Hoss fut étudiant d'Adorno puis chercheur à l'Institut für Sozialforschung à Francfort (1969-1989). Professeur de sociologie à l'Université Lumière - Lyon II depuis 1991, il est membre du Groupe lyonnais des sociologies et anthropologies des formes d'action (GLYSI). Il a notamment publié sur les changements socio-économiques et l'organisation du travail en Europe occidentale et orientale.

Surréalisme & théorie critique : parcours de deux courants voisins

Surréalisme et théorie critique sont voisins en un double sens : géographique et historique tout d'abord – ils se sont développés des deux côtés du Rhin sur la même période ; par le contenu ensuite – leurs critiques radicales de la raison présentent de nombreuses analogies.

Nous nous proposons, ici, d'analyser les similitudes et les différences entre ces courants dans le contexte particulier de proximité et de distance où s'inscrivent les cultures allemande et française. Si les échanges entre ces deux cultures sont multiples et anciens, le développement historico-social propre à chaque pays a produit de profondes divergences. Les Lumières et le romantisme, pour ne prendre que ces exemples, se sont très différemment développés selon les cultures, ayant encore, de nos jours, une influence différente sur la vie spirituelle des deux pays. Cette « proximité-distance » des deux cultures signifie aussi que la mutuelle compréhension (y compris dans la communication quotidienne) reste souvent très difficile. Nous croyons parfois nous référer à des notions communes et nous devons

constater qu'Allemands et Français connotent assez différemment des mots d'usage courant. (Il y a quelques années, Leenhardt et Picht ont édité un recueil sur « cent notions clefs » qui illustrent ce fait de manière exemplaire.)

Ce *Jardin des malentendus* (titre français de ce livre), labyrinthe où se meuvent Français et Allemands, n'est pas seulement le lieu des malentendus mais aussi celui des rencontres manquées aux conséquences graves. Dans ce même ouvrage, Breton témoigne d'une rencontre manquée de cette sorte, écrivant à Lotte Eisner, en 1954, à propos de l'expressionnisme : « J'enrage à penser que cela a été si bien occulté dans ce pays. Sans cela, l'évolution générale de l'art eût été très différente et je crois qu'à la pointe de cet art même, entre l'Allemagne et la France, un courant de grande compréhension, qui a manqué totalement, eût passé. »

L'échange superficiel entre surréalisme et théorie critique constitue une rencontre manquée du même genre, que nous nous proposons ici de réparer, tant de manière rétrospective que prospective.

ANALOGIES, AFFINITÉS & DIVERGENCES

Les analogies et affinités entre surréalisme et théorie critique qui auraient du stimuler un échange intensif, une pénétration réciproque profonde, peuvent être caractérisées de la manière suivante :

— les deux courants naissent après la Première Guerre mondiale, de façon explicite ou implicite, comme une réponse à ce premier retour de la civilisation européenne à la barbarie, tout en se référant au potentiel de changement social radical qui se manifeste dans la révolution russe ;

— ils se proposent d'élargir la raison appauvrie par la tradition rationaliste et cartésienne en intégrant la pensée de Hegel, de Marx (particulièrement du jeune Marx) et de Freud. De cette façon, ils espèrent réarmer les forces du changement social – qu'ils perçoivent comme dominées par des idéologies social-démocrate et stalinienne pervertissant la pensée révolutionnaire ;

— dans la perspective d'une transformation sociale, ils considèrent le domaine culturel comme un terrain de lutte ayant sa propre auto-

nomie à côté du terrain politico-économique. L'école de Francfort aurait pu souscrire à l'unité postulée par les surréalistes, qui unit Marx et Rimbaud : « Transformer le monde, changer la vie » ;

— les deux approches, enfin, se développent à l'intérieur de groupes appuyés sur une ou plusieurs revues, celles-ci jouant le rôle de creusets pour l'élaboration de positions communes et d'une représentation extérieure collective. La force d'intégration et de rayonnement des deux groupes leur permet d'atteindre très vite un niveau de diffusion international.

D'autre part, existent de considérables différences entre les deux courants, qui s'expliquent par les contextes nationaux, culturels et les espaces sociaux respectifs dans lesquels ils naissent.

Même si la réflexion philosophique n'est pas négligeable chez les surréalistes, ils cherchent surtout à déchiffrer et à transformer le monde, avec des moyens poétiques, dans la continuité de la « révolution poétique » française de la fin du XIX^e siècle (Lautréamont, Rimbaud). Leurs recherches et leurs expériences s'exercent dans les espaces de la vie quotidienne : les cafés, la rue et le cinéma. En dehors de la revue, ils s'expriment surtout par la production d'« objets esthétiques » – qu'ils refusent d'appeler œuvres d'art –, et interviennent directement dans la vie politique quotidienne, privilégiant, comme formes d'action, tracts, manifestations et interventions publiques ; l'engagement dans des partis et organisations politiques révolutionnaires n'était pas exclu – même s'il souleva maintes controverses.

L'école de Francfort est, avant tout, un courant philosophico-sociologique inscrit dans la continuité de la « révolution philosophique » du XIX^e siècle en Allemagne (Hegel, Marx), qui se développa surtout dans le milieu académique universitaire. Si le groupe traite la philosophie de façon plus systématique que les surréalistes, il a la même intention d'en faire l'instrument d'une réflexion critique de la réalité. La dimension artistique est présente : avec Adorno, musicien et compositeur, et les nombreux écrits de Walter Benjamin qui peuvent être lus comme des textes poétiques. Cependant, l'intervention et l'engagement politique quotidiens sont plutôt considérés comme tabou par le groupe : ces intellectuels, en partie issus de la grande bourgeoisie juive allemande, ne gardent pas seulement leurs distances (attitude

justifiée par la théorie) avec les partis social-démocrate et communiste, ils s'abstiennent en général de toute action politique immédiate.

Si l'on compare la diffusion internationale des deux courants, on peut dire que, hors d'Allemagne, la théorie critique a surtout trouvé un écho en Amérique du Nord, tandis que le surréalisme toucha principalement les pays de langues romanes. Mais entre les deux courants, le plus étonnant parallélisme reste celui de leurs phases de développement.

DES ANNÉES 1920 À LA 2^e GUERRE MONDIALE

Les surréalistes se constituent comme groupe au début des années 1920. L'école de Francfort se forme, autour de Max Horkheimer, à la fin de cette même décennie. Si la première plate-forme programmatique (avec le cours inaugural de Horkheimer prenant en charge la direction de l'Institut) date de 1931, Walter Benjamin est alors le seul à analyser (1929) les acquis de la « période héroïque » du surréalisme. Pour lui, la signification du surréalisme réside dans sa volonté de « gagner les forces de l'extase à la révolution ». Mais l'écho de ce programme n'est pas seulement resté limité au sein de l'école de Francfort, il le fut aussi pour l'Allemagne. Ernst Bloch faisait exception quand il proposa, dans *Héritage de ce temps*, de mobiliser les acquis possibles du surréalisme contre le fascisme.

À la différence de Dada, le surréalisme n'a guère rencontré d'écho en Allemagne, ni avant 1933, ni après la Seconde Guerre mondiale. Elisabeth Lenk a expliqué ce phénomène par les contradictions fondamentales de la culture allemande, caractérisée par une « conscience profondément déchirée ». Depuis l'avènement du protestantisme, on assiste à une alternance de périodes de « décharge aveugle de violence » et de périodes où domine « une raison sèche et toujours un peu malicieuse. [...] Ni les raisonnables ni les violents ne sont sensibles à l'expression de l'irrationnel qui était au centre des préoccupations du surréalisme et, d'une certaine façon déjà, du romantisme. ¹»

1. Nous faisons référence à une contribution aux *Entretiens sur le surréalisme* (Cerisy La Salle, 1966). Les citations sont traduites de la version allemande complétée.

Ceci expliquerait les considérables difficultés que ces deux mouvements ont rencontrées jusqu'à aujourd'hui en Allemagne.

Au cours des années 1930, devant la montée du fascisme et l'installation du stalinisme, la théorie critique répond d'abord par une analyse des conditions économiques et psychologiques du culte du « Führer » et de la folie collective (études sur l'autorité et sur la famille). En 1936, Horkheimer résume, dans un texte programmatique, « Théorie traditionnelle et théorie critique », les prémisses théoriques et la position morale du groupe, exprimant une solidarité, mais aussi une distance, avec le mouvement ouvrier. À la même époque, le groupe surréaliste développe, autour de Breton, un programme politique accompagné d'interventions multiples mais aussi générateur de douloureux conflits internes. Ce programme politique et artistique trouvera son expression la plus claire dans *Pour un art révolutionnaire et indépendant*, le manifeste élaboré par Breton et Trotsky en 1938. En dépit des critiques adressées à l'encontre des organisations traditionnelles du mouvement ouvrier (partis sociaux-démocrates et partis communistes), le surréalisme et la théorie critique sont convaincus, dans ces années-là, de la possibilité d'une transformation révolutionnaire de la société selon le modèle marxiste.

Notons que, à cette époque, eurent lieu quelques échanges limités dans les marges des deux courants : Walter Benjamin fut en relation avec un groupe, constitué en 1936 autour de Georges Bataille et de Pierre Klossowski, qui, avec la revue *Acéphale* et au collège de sociologie, s'intéressait surtout à Nietzsche et à sa réception par le fascisme.

LE TOURNANT DE LA 2^e GUERRE MONDIALE

Le choc de la Deuxième Guerre mondiale, la barbarie des camps d'extermination, mais aussi l'expérience de la société nord-américaine, poussèrent les représentants exilés de l'école de Francfort et du mouvement surréaliste à opérer un tournant décisif : ils ne virent plus dans le mouvement ouvrier le potentiel d'une transformation émancipatrice.

Dans la perspective de la théorie critique telle qu'elle se dessine dans la *Dialectique de la raison*, les forces vives de la société, y compris le mouvement ouvrier, sont dominées et étouffées par la « raison

instrumentale », qui empêche toute opposition et tout changement. Ces forces seraient également dominées par une « pensée étiquetée », qui étouffe l'expression d'une pensée libre et radicale, et l'« industrie culturelle » exercerait un contrôle total sur tous les membres de la société. Celle-ci ne dominerait pas seulement les pensées, mais aussi les sentiments et la sensibilité, constituant par là, dans les sociétés démocratiques, un équivalent fonctionnel des mécanismes d'intégration terroristes dans les régimes totalitaires. À une époque où, dans sa forme réifiée, la raison devient folie et le rationalisme mythe, une pensée orientée vers l'autonomie et l'émancipation doit recourir aux fondements non rationnels, mimétiques de l'esprit humain dans son développement historique. L'idée de réconciliation entre l'homme et la nature, entre raison et mimésis, devient essentielle pour les théoriciens de l'école de Francfort, qui élèvent l'artiste et le penseur radical en représentants d'une alternative sociale.

Même si, à cette époque encore, les deux courants ne se rencontrent pas, de telles thèses rapprochent Horkheimer et Adorno des convictions que Breton développe pendant la Seconde Guerre mondiale en Amérique. Breton voyait dans la guerre et le fascisme l'« épiphénomène » d'un mal plus profond, qui réside dans une « prétendue raison », une raison « étroite » qui est un « leurre » et qui « usurpe les droits d'une raison véritable » vers laquelle, « pour commencer, nous ne pouvons tendre qu'en faisant table rase des modes conventionnels de la pensée ² ». Pour Breton, la raison authentique doit être envisagée comme la réconciliation des appréhensions rationnelles et non rationnelles du monde. Cette résolution dialectique des contraires, à laquelle aspire Breton, rejoint l'idée de réconciliation chez Adorno et chez Horkheimer.

Deux années plus tard, dans *Arcane 17*, Breton réaffirmait l'orientation du surréalisme vers « de la liberté, de l'amour et de la poésie ». Formulées de manière différente, les positions des théoriciens de l'école de Francfort ne sont pas éloignées de cette orientation : conception radicale d'un individu autonome et d'une société émancipée ;

2. « Situation du surréalisme entre les deux guerres », Discours devant les étudiants de l'Université de Yale le 10 décembre 1942.

défense de l'amour et d'Éros (surtout chez Marcuse) conçus comme contre-pouvoirs à l'ordre établi ; union de la pensée critique et de la perception artistique.

LA PHASE « LATENTE » DES ANNÉES 1950
& L'EXPLOSION « MANIFESTE » DE 1968

Les années 1950 et la première moitié des années 1960 sont pour les deux courants une phase de repli et de relatif isolement dans la société. (Breton n'avait-il pas déjà formulé, à la fin des années 1920, la nécessité d'une « occultation » du surréalisme ?) Désormais, dans un monde polarisé par la guerre froide, entre un capitalisme fordiste « unidimensionnel » et un stalinisme monolithique, il n'y a pas de place pour un mouvement indépendant. Tandis que, dans les sociétés occidentales, le « scandale » est accepté, commercialement et culturellement, voire recherché sous la forme de « happening ». En 1955, Breton constate, résigné, dans une conversation avec Luis Bunuel : « C'est triste à dire, mon cher Luis, mais le scandale n'existe plus. » (Seule – à partir de 1957, date officielle de sa création – l'Internationale situationniste semble renouveler la tradition de la provocation.) Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que, pendant ces années-là, le surréalisme ait maintes fois été déclaré mort – en particulier par Maurice Nadeau dans son *Histoire du surréalisme* – alors qu'il existait toujours, sous la forme d'un petit groupe d'artistes et d'écrivains rassemblés autour d'André Breton – le maintien d'une continuité du mouvement dans un contexte social défavorable ayant pour celui-ci une importance et une portée historiques capitales.

L'école de Francfort, pour sa part, avait trouvé des conditions de survie plus favorables dans l'Allemagne de l'après-guerre : l'Institut de Francfort rouvrait en 1952, sous la direction d'Horkheimer, qui obtenait, comme Adorno, une chaire à l'Université. Ce dernier, qui occupa une place importante en République fédérale en tant que critique de l'art et de la culture, devint même la figure dominante de l'école de Francfort – tenant ainsi la position d'Horkheimer avant-guerre et pendant l'exil. En outre, les recherches de l'Institut de Francfort, surtout dans le domaine de la sociologie industrielle, furent très importantes

pour la renaissance de cette discipline en République fédérale. Pourtant, la théorie critique se situait plutôt en marge du milieu académique – dans une situation comparable à celle de la psychanalyse à cette époque – subissant, elle aussi, les effets de la guerre froide : ses représentants se voient contraints d'adopter une « orthodoxie tacite » occultant leur inspiration marxiste ; on ne cite plus ni Marx ni aucun auteur marxiste ; Horkheimer et Adorno occultèrent même leurs écrits des années 1930-1940 – qui ne circuleront que sous la forme de fac-similés. Enfin, l'orientation d'Adorno vers les avant-gardes contemporaines musicales et littéraires donnent à la théorie critique un caractère relativement ésotérique.

Pour les deux courants, la situation va changer avec les mouvements sociaux et politiques qui culminèrent en 1968. En République fédérale, le mouvement étudiant s'inspira essentiellement de textes de l'école de Francfort, tentant de reconstituer l'« ancienne » théorie critique des années 1930 contre sa « réduction culturelle » – comme on disait à l'époque. Sceptiques devant cet écho tardif de leurs écrits de jeunesse, Horkheimer et Adorno mettaient alors en garde les étudiants contre un activisme et un volontarisme aveugles. Cependant, Adorno poursuivait le débat avec les porte-parole du mouvement étudiant, qui étaient souvent, en même temps, ses disciples et ses assistants. De son côté, Marcuse, resté aux États-Unis où il avait enseigné à l'Université de Berkeley, adopta une position nettement favorable à la révolte des étudiants, devenant alors, en Amérique comme en Europe, un phare pour de nombreux groupes et organisations politiques d'étudiants.

En France, pendant les événements de mai 1968, se produisit une redécouverte du surréalisme, qui redevint – comme pour la théorie critique en Allemagne, mais dans une moindre mesure – une source d'inspiration du mouvement étudiant. À la différence des théoriciens de Francfort mais comme Marcuse, le groupe surréaliste de Paris se rangea avec enthousiasme et de manière inconditionnelle aux côtés des étudiants : de nouveau apparaissait la possibilité de concilier la théorie et la pratique, l'art et la vie. Aussi, la dissolution officielle, en 1969, du groupe surréaliste de Paris n'est sans doute pas indépendante de la fin du mouvement de Mai. Et la même année, la mort

d'Adorno, plus clairement que celle de Breton, trois ans plus tôt, pour le groupe surréaliste, signifie la fin de l'école de Francfort. Depuis, les œuvres et les écrits théoriques des deux courants sont ré-édités et traduits dans les deux pays comme ils ne l'ont jamais été auparavant. Alors que le surréalisme et l'école de Francfort n'existent plus en tant que groupes constitués, leurs idées ne cessent depuis d'être diffusées, contribuant à de nombreux changements dans les mentalités et dans la vie quotidienne.

DIETRICH HOSS

Les premiers travaux de Michael Einfalt (né en 1956) portèrent sur l'autonomisation de la poésie en France au XIX^e siècle. Membre d'un groupe de recherche sur les intellectuels allemands et français de l'entre-deux-guerres (Centre français de Fribourg), enseignant-chercheur depuis 1994 à l'université de Fribourg, il vient d'achever sa thèse d'habilitation sur *Nation, Dieu et modernité. Frontières de l'autonomie littéraire en France dans les années 1920*. Il se consacre actuellement aux origines littéraires du « nationalisme intégral » en France.

L'engagement intellectuel des écrivains français de l'entre-deux-guerres sous le regard de Walter Benjamin

C'est au printemps de 1933 que Walter Benjamin a écrit la majeure partie de *Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers* (« De l'orientation sociale des écrivains français contemporains »), sa première contribution à la *Zeitschrift für Sozialforschung* dirigée par Max Horkheimer, qui fut publiée dans le premier cahier de 1934. À cette époque, Benjamin vivait dans des conditions matérielles très difficiles : pour multiplier ses sources de revenus, il avait essayé de participer, dès son lancement en 1932, à la revue de l'Institut de Francfort. Dans les derniers mois de la même année, Benjamin se trouva empêché de publier dans les périodiques allemands : même les journaux auxquels il avait collaboré assez régulièrement auparavant refusèrent d'un jour à l'autre tous ses articles. Au mois de mars 1933, Benjamin quitta l'Allemagne pour s'installer chez des amis à Ibiza, où lui parvint finalement une réponse affirmative pour son projet d'une étude sociale de la littérature française contemporaine. C'est donc dans le contexte immédiat de l'avène-

ment du nazisme en Allemagne et de ses conséquences pour un intellectuel juif allemand que fut écrit cet essai ¹. Ce n'est donc pas un hasard si Benjamin part de sa propre situation de l'époque pour retracer celle des intellectuels français depuis la Première Guerre mondiale. À l'horizon du discours de Benjamin se profile le spectre de la menace fasciste – notons d'ailleurs la presque coïncidence de date entre la publication de cet essai et la première grande manifestation fasciste à Paris, le 6 février 1934. Dans son essai, Benjamin adopte un point de vue communiste, sans toutefois soumettre sa conception de l'intellectuel révolutionnaire aux directives du PC ².

Le texte de Benjamin s'ouvre par une parenthèse rappelant le cadre temporel de l'étude : la prophétie de Guillaume Apollinaire, selon laquelle le monde avait le choix entre vie et poésie, proférée juste avant la Première Guerre mondiale dans *Le Poète assassiné*, aurait été vérifiée par les faits vingt ans plus tard. La position des intellectuels se serait continuellement compliquée à la suite d'une certaine récupération dont ils étaient l'objet de la part du pouvoir. Seul André Gide et « quelques-uns parmi les plus jeunes » se seraient montrés conscients de la nécessité d'un changement social radical pour sauver leur situation morale. La parenthèse se referme alors momentanément, mais Benjamin l'ouvre à nouveau à la fin de son essai, et nous révèle l'identité de ces « quelques-uns parmi les plus jeunes » évoqués au début. Il s'agit évidemment des surréalistes, les seuls capables de déchiffrer la « prophétie obscure » d'Apollinaire. Ces écrivains d'origine bourgeoise auraient trahi leur propre classe pour devenir des militants politiques. La vue d'ensemble sur les prises de position des écrivains français est donc structurée dans une double perspective : Benjamin délimite une sorte de champ littéraire recouvrant les différentes positions des écrivains, et, en même temps, il le soumet à une historicisa-

1. Sur la situation personnelle de Walter Benjamin : édition allemande des œuvres complètes, *Gesammelte Schriften*, tome II-3. Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 1508-1515 ; pour le texte cité : *ibid.*, tome II-2, p. 776-803.

2. Benjamin répond à Scholem lui demandant si son étude constituerait un *credo* communiste que son communisme à lui n'aurait pas du tout la forme d'un *credo* (*ibid.*, p. 1513 sq.).

tion radicale, envisagée à partir de la situation contemporaine de l'écriture de l'étude, c'est-à-dire le péril fasciste. Ce procédé exige nécessairement une prise de position sans ambiguïté, en l'occurrence le postulat de l'existence d'une responsabilité de l'écrivain. La question primordiale pour Benjamin est en fait celle de la contribution du roman à la liberté³.

Benjamin commence son tableau en examinant l'idéologie bourgeoise, dont les deux extrêmes seraient d'une part le nationalisme de Maurice Barrès et de l'autre le radicalisme du philosophe Alain – tous deux anciens élèves du même maître, Jules Lagneau. Benjamin voit dans le nationalisme de Barrès une philosophie de l'héritier, pour laquelle la bourgeoisie seule serait capable de réussir dans la vie. Le républicanisme d'Alain, par contre, serait la doctrine de la petite bourgeoisie. C'est dans ce cadre que se situe la critique formulée par Julien Benda à l'encontre des intellectuels ; *La Trahison des clercs* constituant, selon Benjamin, une réponse au nationalisme des intellectuels de droite comme Barrès et Maurras. Benda leur reproche de trahir leur vocation d'indépendance et de se mettre au service du pouvoir. Cette analyse est jugée superficielle par Benjamin, pour lequel elle ne tiendrait pas assez compte des causes sociales de la crise de l'intelligence. La vision utopique de Benda, une Europe où les intellectuels ne seraient tributaires que des exigences impartiales d'un humanisme chrétien, ressemble fort, pour Benjamin, à l'immense cellule d'un moine. Un des rares exemples de clerc authentique, dans le sens que Benda donne à ce terme, est Charles Péguy, mort au champ de bataille au début de la Première Guerre mondiale, dont la prise de position en faveur de l'officier juif Dreyfus fut essentiellement motivée par le caractère religieux de l'affaire. Lorsque celle-ci tourna à la confrontation politique, Péguy changea de camp pour défendre la cause nationale. C'est pourquoi, aux yeux de l'histoire, l'intellectuel exemplaire n'est pas Péguy mais Zola.

Dans cette première partie de son exposé, Benjamin retrace à grands traits l'influence – on pourrait même dire l'héritage – de la génération d'avant-guerre. Ensuite, il observe plus attentivement la

3. *Ibid.*, p. 791.

production romanesque d'après-guerre en commençant par deux romans alors récents, à savoir *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, premier grand succès du roman populiste, et *Épaves* de Julien Green, jeune romancier catholique. Bien que d'orientations opposées, les deux romans feraient preuve d'un même conformisme. Benjamin juge sévèrement Céline qui, tout en décrivant une existence prolétarienne, n'aboutirait pas à une analyse des causes profondes de la misère dénoncée dans son roman. Green, quant à lui, ferait preuve de talent en dépeignant des situations quotidiennes tout à fait révélatrices, sans pour autant en tirer la véritable leçon : le conflit de classe qui sépare le bourgeois du prolétaire. À partir de ces deux exemples de la production romanesque d'alors, Benjamin est amené à constater le lien rompu entre le romancier et l'intellectuel. Les auteurs évoqués dans la première partie de son exposé, et qui prennent (ou ont pris) la parole en tant qu'intellectuels, ne seraient pas des romanciers (les romans de Barrès ou de Benda n'étant que des thèses romancées), alors que les romanciers plus récents ne voudraient (ou ne pourraient) assumer leurs responsabilités en tant qu'intellectuels. Rares exceptions à la règle pour Benjamin : Proust et Gide. Quant à Paul Valéry, bien que l'intellect domine sa production littéraire, il aurait limité sa portée au domaine strictement privé de l'écrivain.

Finalement, Benjamin aborde le problème crucial de la littérature moderne : après la guerre, les intellectuels de gauche et les écrivains révolutionnaires auraient bénéficié d'une grande estime de la part du public qui ne se serait pourtant pas traduite par une influence concrète en faveur d'un changement social et politique. Il explique ce clivage par le fait que, partout en Europe, le public de l'avant-garde littéraire et artistique se recrute exclusivement dans les rangs de la bourgeoisie. Benjamin entrevoit cependant la possibilité de sortir de ce cercle vicieux en tablant sur l'évolution du surréalisme, de la pratique de l'écriture automatique des débuts à l'adaptation de ses procédés artistiques à des fins de plus en plus politiques. En dehors des surréalistes, c'est la démarche d'André Gide qui est jugée exemplaire par Walter Benjamin. Son rapprochement avec le communisme fait de Gide, aux yeux de Benjamin, le type même de l'écrivain qui assume ses responsabilités en tant qu'intellectuel.

À aucun moment, on l'a vu, Benjamin n'envisage de dresser un tableau objectif des tendances de la littérature française, contemporaines de la montée du fascisme. Ce tableau est en fait destiné à rassembler et mobiliser les opposants au fascisme dans les rangs des écrivains bourgeois en leur assignant une mission spécifique. De ce fait, il est évident que l'essai de Benjamin ne peut pas satisfaire nos exigences actuelles de contextualisation idéologique du surréalisme la plus exacte possible. En revanche, ce texte est un document précieux pour une meilleure compréhension de la conception benjaminienne d'une littérature subversive et du rôle de l'intellectuel dans les luttes politiques et sociales des années 1930. Aussi, pour mieux comprendre, et la stratégie critique de Benjamin et la démarche surréaliste, un retour sur les débats littéraires de l'entre-deux-guerres s'impose.

La Première Guerre mondiale marque une véritable rupture dans la vie littéraire en France. Pendant les années de guerre, la quasi-totalité des revues littéraires durent suspendre leur parution, et toute une génération d'écrivains périt sur les champs de bataille. L'art et la littérature, dans la mesure où la production n'a pas été complètement interrompue, se rangeaient sous la bannière de l'union sacrée, se mettant au service de la mobilisation nationale ⁴. Quoi qu'il en soit, à la fin de la guerre, les écrivains se retrouvent devant une situation inédite : la vie littéraire n'existe plus, il va falloir la faire renaître. La majeure partie de la génération âgée de trente ans, destinée à assurer le renouvellement, ayant été victime de la guerre, on observe un véritable clivage entre les écrivains d'avant-guerre et la jeune génération, échappée du carnage, qui n'est pas encore en mesure de prendre la tête d'une renaissance intellectuelle. Ce clivage s'accroît encore du fait que le ralliement des écrivains à la cause nationale pendant la guerre, avec l'inflation consécutive des propos nationalistes, laissa, bien après l'armistice, nombre d'intellectuels modérés toujours sous influence, dans le camp de la droite nationaliste. Ce que l'on cherche à retrouver alors, c'est la France des valeurs universelles telle qu'elle s'est toujours incarnée dans sa littérature. « L'enquête sur les maîtres

4. Cf. Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'Avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale, 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991.

de la jeune littérature », lancée en 1922 par Pierre Varillon et Henri Rambaud dans la *Revue hebdomadaire*, est exemplaire de ce souci des écrivains conservateurs. Les jeunes littérateurs plutôt conservateurs y étant nettement sur-représentés, le résultat est un catalogue des valeurs traditionnelles et nationales. De même, les « maîtres » les plus cités parmi les romanciers et les critiques sont Charles Maurras, Maurice Barrès, Anatole France et Paul Bourget⁵. Le nationalisme littéraire ne devait pas se limiter à des sondages innocents, il allait avoir une influence considérable sur la vie littéraire et intellectuelle : le mouvement était mené par l'Action française, mouvement néo-royaliste dirigé par Maurras, qui s'était distingué dans la lutte idéologique en faveur de la cause nationale pendant la guerre.

Aussitôt après la guerre, s'engageait un débat sur la « démobilisation » de la littérature et de l'intelligence, qui rendait compte d'une interprétation profondément divergente de l'armistice : les uns voulaient sans tarder se remettre au travail pour renouveler la grandeur littéraire de la France, tandis que les autres se considéraient toujours en état de guerre, l'armistice n'étant qu'un cessez-le-feu provisoire et la mobilisation intellectuelle contre l'Allemagne toujours à l'ordre du jour. Toute prise de position littéraire se situait donc inévitablement au niveau d'un débat politique, et chaque écrivain se devait d'explicitement sa position littéraire à partir de son analyse de la situation politique. Le débat proprement dit fut initié par la « Déclaration d'indépendance de l'esprit », manifeste rédigé par Romain Rolland, qui assignait aux intellectuels un rôle de médiateur entre la France et l'Allemagne. Cette proposition impliquait, bien entendu, une conception de l'intellectuel comme impartial et soucieux de réconcilier les peuples européens. Cette déclaration, qui provoqua de vives émotions et divisa les intellectuels en deux camps, est comparable à l'affaire Dreyfus vingt ans plus tôt – regroupant d'ailleurs à peu près les mêmes personnes⁶. Un contre-manifeste, « Pour un parti de l'intelli-

5. Cf. Pierre Varillon & Henri Rambaud, Conclusion à l'*Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, Paris, Bloud & Gay, 1923.

6. Pour la répartition des camps opposés de l'affaire Dreyfus et la signification de cette affaire pour la « naissance » des intellectuels : Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels ». 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990.

gence », rédigé par un critique de l'Action française, Henri Massis, et signé, dès sa première parution dans *Le Figaro*, par 54 écrivains et intellectuels, affirme le devoir de l'intellectuel de servir exclusivement l'intérêt national (représenté par le classicisme et le catholicisme) et de faire bloc contre le germanisme et le bolchevisme ⁷. Bientôt, ce manifeste prend l'ampleur d'un rassemblement dirigé par l'Action française qui déboucha sur une revue politique et littéraire, la *Revue universelle*.

Ce mouvement nationaliste se traduit jusque dans les milieux modérés – où le débat fut le plus vif. Le meilleur exemple en est la *Nouvelle Revue française* – la plus importante revue littéraire d'avant-guerre. Comme toutes les revues littéraires, elle avait été suspendue pendant la guerre, et sa réparation en 1919 provoque, au sein du groupe dirigeant, un débat violent à propos de l'orientation future de la revue. Finalement, grâce aux interventions de Gide et de Jacques Rivière, la revue se replie sur ses principes fondateurs, à savoir la revendication d'une autonomie littéraire, tout en affirmant un cosmopolitisme intellectuel et la nécessité d'une réconciliation franco-allemande ⁸. De ce fait, la *NRF* put devenir le véritable centre de la vie littéraire d'après-guerre et compter parmi ses collaborateurs à peu près tous les écrivains reconnus. Dans l'entre-deux-guerres, autour d'André Gide, l'influence du groupe de la *NRF* sur la vie littéraire fut d'autant plus considérable que la revue est associée à la maison d'édition de Gaston Gallimard. D'une certaine manière, tous les courants littéraires de ces années se situent par rapport à la *NRF*, véritable carrefour entre les différentes conceptions littéraires ⁹.

La droite nationaliste, on l'a vu, rassemble tous ceux qui, à la suite de la guerre, se replient sur les valeurs traditionnelles. Le rôle dirigeant d'Action française ne s'explique pas seulement par la personnalité de

7 Cf. Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au xxe siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 40-55.

8. Cf. Michael Einfalt, « Autonomie littéraire et engagement politique. La *Nouvelle Revue française* et l'Allemagne après la Première Guerre mondiale », à paraître en 1999 in *Recherches & Travaux*.

9. Cf., par exemple, l'étude récente de Martyn Cornick, *Intellectuals in History. The Nouvelle Revue française under Jean Paulhan. 1925-1940*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, 1995.

Charles Maurras mais, aussi, par le degré d'organisation de ce groupe qui, dès ses débuts, a concentré ses activités dans la lutte idéologique. Dans les années 1920, les maurrassiens ont sous leur contrôle des périodiques de tout genre, répondant aux exigences des différentes couches sociales. Le « nationalisme intégral » comprenant royalisme, classicisme et catholicisme s'avère d'une grande force intégrative – depuis qu'a cessé, au cours de la guerre, la revendication monarchiste –, faisant se rapprocher différents courants nationalistes, notamment le nationalisme républicain de Maurice Barrès. Pendant la guerre, Barrès était le symbole de l'intellectuel au service de la patrie – il écrit plus de dix mille articles contre l'Allemagne. Notons que les plus importants représentants du nationalisme français, Maurras et Barrès, sont, respectivement, un poète et un romancier dont les dernières œuvres littéraires datent du début du siècle – Barrès mourant en 1923. Le nationalisme de l'Action française a donc ses racines esthétiques dans le classicisme français¹⁰.

Un rapprochement stratégique au moins aussi important est celui qu'opèrent les maurrassiens avec le catholicisme : l'intégration du catholicisme au nationalisme d'Action française ouvrit en effet la voie à un public plus large, composé des différents courants du conservatisme catholique. Pour le débat intellectuel et littéraire, le plus important de ces courants est le thomisme. Henri Massis par exemple, initiateur du manifeste « Pour un parti de l'intelligence » et rédacteur en chef de la *Revue universelle*, est un thomiste fortement attaché à Action française. De plus, on peut attribuer au philosophe thomiste Jacques Maritain une plus grande attention accordée à la vie littéraire que celle qu'on lui concédait habituellement. Si Maritain s'est rallié à l'Action française après la guerre – il est responsable de la section « philosophie » de la *Revue universelle* –, son principal objectif ne sera jamais le nationalisme mais la promotion du catholicisme. À mesure que les forces intégrantes du nationalisme allaient en diminuant – avec l'affaiblissement du souvenir de la guerre –, la place du catholicisme dans l'idéologie conservatrice s'amplifia progressivement. L'événement décisif pour

10. Cf. Eugen Weber, *Action française. Royalism and Reaction in Twentieth-Century France*, Stanford, 1962.

l'orientation de Maritain fut la condamnation d'Action française, prononcée par le pape en 1926, à la suite de laquelle le thomiste ne prit pas seulement ses distances par rapport aux maurrassiens, mais se fit publiquement l'interprète du verdict papal – un acte de foi publique qui accrut encore sa renommée de « saint homme ».

L'influence de Maritain sur la vie intellectuelle est inséparable de son emprise sur les écrivains et les artistes. Pendant les années 1920, la maison des Maritain à Meudon est un lieu de rencontre entre intellectuels et artistes. Parmi les habitués, on retrouve aussi bien des ecclésiastiques que des représentants de l'avant-garde artistique et littéraire. C'est ainsi qu'un bon nombre de conversions à la foi catholique se préparent et s'effectuent à Meudon dans une petite chapelle faisant partie de la maison. Le converti le plus important fut le poète Jean Cocteau – un grand nombre de jeunes littérateurs n'hésitant pas à suivre leur idole dans la foi catholique. Cette influence sur Cocteau permit à Maritain de s'introduire dans les milieux d'avant-garde et d'y insinuer une orientation catholique et conservatrice. Ainsi, il fonda en 1925 la collection « Le Roseau d'or », qu'il dirigeait avec Cocteau et Henri Massis. À cette époque, Cocteau proclame publiquement un « art pour Dieu » et cette alliance de l'art et de la foi aura, pour quelques années, une force d'attraction considérable, notamment sur les jeunes écrivains à moindre succès – sur Georges Hugnet, par exemple, un jeune surréaliste n'ayant pas pu s'imposer dans le groupe. En 1928, cette alliance est rompue : Maritain est contraint de prendre ses distances par rapport à Cocteau, qui qualifiait publiquement d'amour divin ses relations homosexuelles avec le jeune écrivain Jean Desbordes. Or, à ce moment-là, Maritain réussit à attacher François Mauriac, Charles Du Bos, Gabriel Marcel et Paul Claudel (collaborateurs catholiques de la *NRF*) à sa personne comme à ses propres projets de revue. Fait d'importance parce qu'accompagné d'attaques violentes contre Gide, mais aussi révélateur du fait que la *NRF* a toujours jugé opportun de ne pas négliger le public catholique ¹¹.

11. Cf. Michael Einfalt, « Maritain et le champ littéraire français des années 1920 : catholicisme vs autonomie littéraire », à paraître in *Regards sociologiques*.

Si je viens de relater avec force détails les activités du courant nationaliste, conservateur et catholique, c'est afin de corriger l'idée communément admise (et également avancée par Benjamin) selon laquelle les intellectuels de gauche auraient nettement dominé la vie intellectuelle des années 1920. En fait, depuis la guerre, tout art était nationaliste, et toutes les manifestations artistiques et intellectuelles non-nationalistes devaient s'imposer contre ce nationalisme et le traditionalisme dominant. (Ce qui fait d'ailleurs mieux comprendre la virulence des manifestations de Dada – dirigées contre l'art et contre le nationalisme –, ainsi que le procès des surréalistes contre Maurice Barrès et leur provocation lors des funérailles d'Anatole France.) Tout cela ne met aucunement en doute l'existence d'une gauche intellectuelle, cosmopolite et même internationaliste. Ses représentants étant mieux connus de nos jours, on peut se borner à en esquisser quelques traits.

La « Déclaration d'indépendance de l'esprit » fut signée, contrairement au manifeste de Massis, par des intellectuels de différentes nationalités (Einstein, Heinrich Mann, Stefan Zweig, Gorki, Benedetto Croce, etc.), avec lesquels Romain Rolland prend, tout de suite après la guerre, l'initiative d'une internationale des intellectuels. Cofondateur, en 1919, du mouvement *Clarté*, Romain Rolland, comptait, dans sa première époque, parmi les principaux collaborateurs de la revue du même nom. Premier directeur de *Clarté*, Henri Barbusse s'était rallié à la gauche pacifiste et socialiste à la suite de l'expérience de la guerre. Au début des années 1920, l'orientation de la revue évolua de son pacifisme initial vers le marxisme et la défense du prolétariat, amenant Romain Rolland à prendre ses distances. Barbusse reprocha alors à ce dernier de pratiquer un intellectualisme théorique indépendant des fins pratiques, tandis que Rolland accusait Barbusse de trahir ses nobles fins au profit des moyens.

Cette polémique tournait donc autour de la définition du champ d'action réservé aux intellectuels. Rolland reprochait à son adversaire d'abandonner la défense des valeurs universelles au profit d'intérêts particuliers. La *NRF* suit une démarche assez similaire à celle de Rolland, puisqu'une tribune y défend la conception de l'autonomie intellectuelle défendue par Alain et Benda – tous deux mentionnés dans l'exposé de Benjamin. Alain tient une chronique régulière, où il

publie ses fameux *Propos*, affirmant l'absolue incompatibilité entre le pouvoir et l'intellectuel. Démuni d'une notoriété particulière l'intellectuel doit éviter tout lien avec le pouvoir : simple citoyen, il doit se contenter de mobiliser l'opinion publique contre les abus du pouvoir. L'indépendance de l'esprit ne pouvant être assurée que sous la forme d'un individualisme radical, l'intellectuel doit préserver sa liberté face à toutes les institutions et toutes les élites. Dans *La Trahison des clercs* (1927) par contre, Benda assume totalement sa notoriété intellectuelle : il accuse la majorité des intellectuels de trahir les valeurs universelles (vérité, raison et justice) en faveur d'intérêts particuliers (la nation ou une classe sociale). Cet essai, publié d'abord dans la *NRF*, provoque une large polémique au cours de laquelle la revue ouvrit ses colonnes aussi bien aux critiques qu'aux réponses de Benda ¹².

Toutefois, dès la fin des années 1920, la polarisation politique fit peser une nouvelle menace sur l'autonomie du champ, provoquée cette fois par des groupes de la gauche politique, et notamment par le parti communiste français. Au départ, l'enjeu en fut l'existence de la littérature révolutionnaire et, plus spécifiquement, d'une « littérature prolétarienne ¹³», dont Henri Barbusse fut l'un des plus fervents soutiens. Membre du PCF depuis 1923, Barbusse s'efforçait de contribuer comme écrivain à la lutte des classes. Ce faisant, il ne se vit pas seulement reprocher son manquement à l'indépendance de l'intellectuel, mais entra aussi en conflit, à tour de rôle, avec les dirigeants du parti, les rédacteurs de *Clarté* et, finalement, avec les surréalistes.

Le PCF qui, dans un premier temps, n'attribuait aucune valeur intrinsèque à l'art et à la littérature, ne possédait aucune position littéraire officielle. Toutefois, pour promouvoir une littérature de combat, *L'Humanité* avait ouvert, en 1925 une rubrique « Littérature prolétarienne » – qui ne dura que quelques mois. Au printemps 1926, à l'occasion d'une réorganisation du quotidien communiste, Barbusse en

12. Sur ces débats intellectuels des années 1920 : Andreas Gipper, *Der Intellektuelle. Konzeption und Selbstverständnis schriftstellerischer Intelligenz in Frankreich und Italien 1918-1930*, Stuttgart, Metzler & Poeschel, 1992.

13. Cf. Jean-Michel Péru, « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la littérature prolétarienne (1925-1935) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 1991, p. 47-65.

devient le directeur littéraire. Pour lui, une littérature révolutionnaire est une littérature écrite par des écrivains bourgeois ralliés à la classe ouvrière. Se trouvant enfin en accord avec les dirigeants politiques du parti, Barbusse fut en revanche mis à l'écart au sein de la rédaction de *Clarté*, alors influencée par les surréalistes. Ceux-ci, proclamant leur ferme résolution de mettre leur compétence littéraire au service de la révolution sociale, se joignirent aux rédacteurs de *Clarté* pour lui substituer une nouvelle revue, *La Guerre civile* – projet finalement avorté du fait du veto communiste. En fait, deux conceptions opposées d'une littérature au service de la révolution coexistaient alors : d'une part, selon Barbusse, une production romanesque quasi documentaire, réalisée par des écrivains bourgeois pour les masses prolétaires ; d'autre part, le projet surréaliste de compléter la révolution sociale par la révolution artistique et littéraire. L'une et l'autre de ces conceptions briguaient auprès du PCF une certaine reconnaissance et surtout la légitimité révolutionnaire. Notons qu'il existait aussi une troisième position à propos de cette littérature révolutionnaire (plus ou moins à l'ordre du jour selon les revirements idéologiques du parti), à savoir une littérature prolétarienne proprement dite, c'est-à-dire des récits, faits par des écrivains ouvriers, de leur propre situation sociale.

Lors du congrès de Kharkov, organisé par le Bureau international de la littérature révolutionnaire, les surréalistes ont tenté, avec Aragon et Sadoul, de remporter le titre d'« écrivains révolutionnaires ». Leur succès momentané – la condamnation de la stratégie de Barbusse et le constat de non-existence en France d'une littérature prolétarienne – est payé au prix fort : Aragon et Sadoul sont non seulement contraints d'admettre l'existence et même la suprématie d'une littérature prolétarienne, mais l'évolution des surréalistes vers l'idéologie prolétarienne n'est acceptée par les délégués que sous condition d'une autocritique au sujet des « erreurs » du *Second manifeste du surréalisme*. Ce dernier point conduira à l'éclatement du groupe surréaliste et notamment à la rupture avec Aragon.

La dernière étape du processus qui nous intéresse ici est la nouvelle stratégie, adoptée par le PC au cours des années 1930, d'un front unique contre la guerre et le fascisme. Non seulement une certaine indépendance est accordée aux intellectuels mais, pour favoriser

l'ampleur du mouvement, on a recours à la figure du « grand écrivain » – représentée par André Gide, Romain Rolland, Henri Barbusse et André Malraux. Avec l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) et sa revue *Commune*, cette stratégie se traduit par une organisation qui reste cependant fortement contrôlée par le PC – Aragon et Nizan en étant les secrétaires de rédaction. C'est ce noyau stratégique qui rendit possible, en 1935 à Paris, la tenue du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture.

Revenons à Walter Benjamin. Son exposé des différentes positions des intellectuels en France dresse un tableau incluant le nationalisme de Barrès, le catholicisme rural de Péguy, le radicalisme d'Alain, la vision religieuse de l'intellectuel par Benda et, finalement, l'engagement intellectuel pour une transformation de la société représenté par Gide et par les surréalistes – seule cette dernière position étant jugée digne, par Benjamin, de répondre à l'urgence de la situation politique du moment. On doit donc constater que, confronté à l'ampleur du débat, Benjamin ne rend pas du tout compte des divergences entre les intellectuels de gauche. Les positions respectives du PCF, de Rolland et de Barbusse ne sont même pas évoquées. Comment expliquer ce décalage entre, d'une part l'esquisse assez différenciée des positions de droite ou refusant un engagement politique et, de l'autre les lacunes indéniables dans la présentation de la gauche intellectuelle ? D'autant que Benjamin rapproche les positions littéraires et politiques des surréalistes et de Gide (en réalité nettement distinctes), et omet d'évoquer la rupture toute récente entre les surréalistes et Aragon.

Pour résoudre cette difficulté, il faut sans doute considérer l'essai de Benjamin comme une intervention active dans le débat sur le devoir de l'intellectuel, destiné à dépasser la situation des seuls écrivains français, pour proposer un type d'engagement convenant aux intellectuels allemands. Le choix de Gide comme intellectuel exemplaire résulte sans doute d'un événement alors récent ¹⁴: Benjamin quitta l'Allemagne nazie au milieu du mois de mars 1933 pour rejoindre des amis à Ibiza ; le 19 mars, il arrive à Paris où il s'attarde jusqu'au

14. Cf. Momme Brodersen, *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin Leben und Werk*, Bühl-Moos, Elster, 1990, p. 217 sq.

4 avril, date de son départ pour l'Espagne. Or, le 21 mars, à l'occasion du premier anniversaire de l'AEAR, le rassemblement des intellectuels à Paris se transforme en une vigoureuse manifestation contre la terreur nazie en Allemagne, grâce notamment au discours prononcé à cette occasion par André Gide, qui, de ce fait, incarne le grand écrivain marchant côte-à-côte avec les communistes contre le fascisme ¹⁵. L'expérience directe de ce tournant dans les relations entre intellectuels et PCF a sans nul doute influé sur l'argumentation de Benjamin, qui entreprit la rédaction de son essai dès son installation à Ibiza.

Reste le problème du rôle attribué aux surréalistes par Benjamin. Acceptés vers la fin de 1932 au sein de l'AEAR, les surréalistes font, à ce moment-là, effectivement parti de ce regroupement des intellectuels – bien que Breton s'abstienne de participer aux réunions à cause de l'accueil défavorable de sa présentation du Concours de littérature prolétarienne dans *L'Humanité* ¹⁶. Si Benjamin rapproche Gide des surréalistes, n'est-ce pas pour mettre en avant sa propre conception de l'écrivain engagé ? lui conférant une autonomie dans le processus révolutionnaire en cumulant le prestige social de Gide et le radicalisme des surréalistes. Devant le récent changement d'attitude du PC à l'encontre des écrivains, Benjamin a dû entrevoir la possibilité d'une réorientation de la conception esthétique du parti – sinon la première manifestation d'une politisation de l'esthétique. C'est pourquoi, sans doute, Benjamin soutient, en conclusion, la position des surréalistes contre celle de Barbusse :

« En un mot – et cela est décisif –, ce que les surréalistes ont réalisé, ils ne l'ont réalisé sans compromis que grâce au contrôle permanent de leur propre position sociale. Ils l'ont réalisé en tant qu'intellectuels – donc en empruntant le plus grand détour. Car le chemin de l'intellectuel menant à la critique radicale de l'ordre social

15. Cf. J.-M. Péru, *op. cit.*, p. 62.

16. Ce mois de mars, Breton démissionne de ses fonctions au bureau de la section littéraire de l'AEAR avant d'être finalement exclu, le 1^{er} juillet 1933, pour ses remarques critiques à l'encontre de l'URSS. En conséquence de quoi les autres membres surréalistes l'AEAR donnèrent leur démission (André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1992).

est le chemin le plus long, comme celui du prolétariat est le plus court. Cela explique le différend qui les oppose à Barbusse et à tous ceux qui comptent abréger ce chemin sous prétexte de leur "conviction". C'est pourquoi il n'y a pas de place pour eux chez les documentaristes des pauvres gens.¹⁷»

MICHAEL EINFALT

17. Walter Bendamin, « *Zum gesellschaftlichen Standort...* », *op. cit.*, p. 802.

Né en 1944, professeur de philosophie en Allemagne (universités de Francfort puis de Hambourg) et aux États-Unis (Dorham college), associé à diverses recherches sur Adorno et sur Wittgenstein, Rolf Wiggerhaus a traduit, entre autres, Marcuse et Goffmann. Il a notamment publié sur l'analyse linguistique et, en français, *L'École de Francfort*, PUF, 1994.

Une radicalité discrète

Des difficultés de l'art après Auschwitz

Selon la célèbre définition de Lautréamont, l'art serait « la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection ». C'était au XIX^e siècle. Cette définition, qui provoqua un temps la plus profonde stupéfaction, finit par instituer la distanciation maniériste et l'extravagance en principe artistique.

Dans l'ère postmoderne de la culture de consommation et des médias, l'avant-gardisme a cessé d'être en position de décalage subversif vis-à-vis d'une culture bourgeoise prétendue « supérieure » ou d'une culture de divertissement considérée comme « inférieure ». L'avant-gardisme est devenu une composante essentielle de la consommation sur le marché fragmenté des styles de vie et de la mise en scène identitaire. Cependant – avant-gardiste ou non, subversive ou pas –, la démarche de type surréaliste a gardé toute son importance. Elle impose d'être ouvert non pas tant à ce qui est hors des normes et socialement réprouvé qu'à ce qui est refoulé, inconcevable ou visible de tous et pourtant méconnu. Visant à l'origine à surprendre et à choquer, cette démarche s'est muée en méthode destinée à donner force aux rapprochements

périlleux et à juxtaposer de façon radicale des éléments qui, pour la « conscience dédoublée ¹ » dominante, ont perdu tous liens cohérents. Cette démarche surréaliste, qui visait initialement à libérer la créativité de toute censure en se dégageant le plus largement possible du contrôle de la raison et des normes de pensée, évolua de plus en plus vers une méthode qui permet, d'emblée, d'associer des éléments disparates ou de dissocier des éléments apparemment fortement liés, afin de composer de nouveaux ensembles capables de rendre compte plus fidèlement de la réalité, complexe et déroutante.

POÉSIE PURE – PARADOXE DE LA VIE
LES POÈMES DE PAUL CELAN & LEUR RÉCEPTION

Écrit en 1945, publié d'abord à Bucarest dans une traduction roumaine sous le titre « *Tangoul Mortii* », le poème de Paul Celan, « Fugue de mort », a paru pour la première fois en langue allemande en 1948 dans le recueil *Der Sand aus den Urnenn*. Invoquant de nombreuses fautes d'impression, Celan fit mettre, sitôt paru, ce recueil au pilon. En outre, il décida de ne plus publier certains des poèmes qui s'y trouvaient. Il conserva néanmoins « Fugue de mort » et lui réserva une place centrale dans *Mohn und Gedachtnis*, publié en 1952. C'est ainsi que débuta la curieuse carrière de ce poème, célébré dans l'espace linguistique germanophone comme n'étant que « souffle, tonalité, forme lumineuse, quasi aérien et se prêtant presque au chant ». Un poème « capable d'échapper aux affreuses chambres sanglantes de l'Histoire pour rejoindre les espaces célestes de la poésie pure ». Cette réception donna à Celan le sentiment d'être mal compris, dépossédé : « Dans mon premier recueil de poèmes il m'arriva encore de transfigurer ² – jamais plus je ne le ferai », déclara-t-il en 1958. Il renonça

1. Cette notion, qui provient d'un recueil d'essais de Hans Dieter Schafer dont elle constitue le titre, est explicitée plus avant dans le texte. [NdlR]

2. Ce terme, qui revient à de nombreuses reprises dans le texte, signifie ici la transformation, grâce à la beauté poétique, de l'insupportable horreur du monde en une vision supportable. Transfiguration que Celan aurait cherché à éviter mais que ses lecteurs allemands auraient malgré tout restitué aux poèmes dont il est ici question. [NdlR]

dès lors à dire « Fugue de mort » en public et interdit toute nouvelle publication du poème dans les anthologies. Il s'y engagea personnellement : « Plus d'art fondé sur le sable, plus de livre fait de sable, plus de maître » – ainsi commence l'un des poèmes du recueil *Tournant du souffle*.

Mais « Fugue de mort » est-elle transfiguratrice ? Dans son autocritique, Celan veut-il exprimer la même chose que ceux qui chantent ses louanges ? Le poème est structuré par la distribution des rôles entre « il » et « nous »³:

il écrit quand vient le sombre crépuscule en Allemagne tes cheveux d'or
Margarete
 il écrit cela et va à sa porte et les étoiles fulminent il siffle ses dogues
 il siffle pour appeler ses Juifs et fait creuser une tombe dans la terre
 il ordonne jouez et qu'on y danse.

Il y a là une morale et une conscience dédoublées : sentimentales en dedans, brutales en dehors. Quant au « nous », on ne le trouve que deux fois : « nous creusons une tombe dans les airs on n'y est pas couché à l'étroit » mais jamais : « nous jouons et nous dansons ». L'association des pelles utilisées pour creuser les tombes et de la musique de danse se produit quatre fois, et seulement comme un ordre donné par « il ». Le « nous », par contre, apparaît quatre fois dans chacune des trois premières lignes de quatre strophes différentes – « nous buvons nous buvons », « lait noir de l'aube ». En proie au désespoir et luttant contre la mort par asphyxie, ils absorbent la boisson qu'ils aiment, mais sous forme de poison et transformée en instrument de torture.

En plus du « il » et du « nous », il y a dans « Fugue de mort » deux autres personnages à qui l'on ne s'adresse qu'indirectement : « tes cheveux d'or Margarete », « tes cheveux de cendre Sulamith ». À la fin du poème, les deux expressions semblent mises à part, comme si elles constituaient l'aboutissement de « Fugue de mort ». L'or idéalisé des cheveux de Margarete resplendit sur les cendres bien réelles des cheveux de Sulamith – ou bien : la nation allemande se pare de l'éclat des Juifs réduits en cendres.

3. Nous avons repris, dans tout le texte, la traduction française de Valérie Briet, in *Pavot et mémoire*, Christian Bourgois, 1987.

« Fugue de mort » aurait pu donner aux lecteurs allemands l'occasion de se pencher collectivement sur un traumatisme refoulé par tous. Ce poème aurait dû pour le moins les mettre mal à l'aise. Bien entendu, une identification avec le « nous » ne leur était pas possible. En s'identifiant avec le « il », ils s'identifiaient avec celui qui orchestra le meurtre et transforma les belles métaphores de la tradition poétique en une description routinière du meurtre ordinaire. Quant à ceux qui n'étaient pas directement concernés, il n'y avait pas de place pour eux. « Fugue de mort » – l'expression ne signifiait pas la transfiguration en fugue de l'usine de mort, mais désignait un art de tuer mécanique et implacable, dissimulé sous une sentimentalité cynique. Dans ce poème sur l'invention allemande de l'extermination de masse organisée de manière bureaucratique et industrielle, de ce que l'on peut appeler la déréalisation de millions de personnes – une déréalisation définie comme indispensable au salut de la civilisation –, les Allemands virent un poème déréalisant. Ceux qui auraient été en mesure de proposer une interprétation différente, plus adaptée à la vérité du poème, avaient disparu.

Celan se mit en quête d'une langue moins facile à neutraliser que celle faisant un usage non conventionnel des conventions. Le poème devait donc faire partie d'une conversation entre plusieurs personnes qui observeraient le monde avec attention. Comme le dit Celan, en 1960, dans son discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Georg Buchner : « L'attention que le poème s'efforce de prêter à tout ce qu'il rencontre, son sens le plus aigu du détail, des contours, des structures, de la couleur, mais aussi des moindres "frémissements" et "allusions", tout cela n'est pas, me semble-t-il, une conquête de l'œil rivalisant (ou collaborant) avec des appareils de jour en jour plus perfectionnés. Il s'agit plutôt d'une concentration qui garde en mémoire toutes les informations que nous avons emmagasinées ⁴». Le poème devrait être le lieu « où est démontrée l'absurdité de toutes les métonymies et autres métaphores », et les images seraient « ce qui n'est perçu et perceptible qu'une seule et unique fois, ici et maintenant ⁵».

4. Paul Celan, *Gesamte Werke III*, p.198.

5. *Ibid.*, p. 199.

La vérité remplaça la beauté en tant que critère de la langue originale du poème. Il importait d'intégrer dans la sphère des moyens artistiques tout ce qui pouvait servir la vérité du poème. Le refus des belles métaphores et de tout le kitsch existentiel constituait une étape intermédiaire dans la poursuite de ce but, accessible par l'ouverture à la langue de la sous-humanité et du rebut. C'est pourquoi Adorno évoqua, à propos de Celan, un « langage situé au-dessous des plus démunis des êtres humains ⁶», et vit la force du poète dans son radicalisme, opérant toutefois avec une infinie discrétion. Cette démarche constituait un exercice permettant d'accéder à une poésie dépourvue d'« aura », désireuse d'être comprise mais refusant de faire des concessions à une langue déréalisante qui émousserait l'attention. « Lorsque nous travaillions à des poèmes et qu'il remarquait qu'un passage me posait des difficultés, il prenait la feuille et me relisait encore une fois le passage, une ou deux fois. Jamais il ne m'a donné d'explications », raconte Franz Wurm, correspondant et interlocuteur de Celan. « Lisez ! Ne faites jamais que lire, vous finirez par comprendre », disait Celan à son futur biographe, Israel Chalfen, comme celui-ci le priait de lui donner l'interprétation d'un poème. C'était aussi un exercice permettant d'accéder à une poésie pour laquelle la seule beauté tolérable était celle de la vérité. Mais la beauté comme la sauvagerie devaient être présentes, sinon à quoi bon la vérité ? Celan, à qui l'on ne cessa de reprocher, dans les années 1960, d'être de plus en plus laconique et hermétique, se réjouit d'entendre Franz Wurm comparer sa poésie à la musique d'Anton Webern, au sujet de laquelle il assurait : « Une musique si rigoureusement orchestrée, si maîtrisée, et pourtant, quand elle est bien interprétée, on croirait presque entendre entre les notes une mélodie de Schubert ».

Écrit en décembre 1967, « *Du Liegst* » (« TU REPOSES ») fut publié pour la première fois en 1968 dans un ouvrage paru en hommage à Peter Huchel, puis il fut publié à nouveau dans le recueil posthume intitulé *Schneepart* :

TU REPOSES dans l'espace de l'ouïe,
buissonneux, floconneux.

6. Adorno, *Asthetische Theorie*, Frankfurt/M., 1973, p. 477.

Va vers la Spree, va vers la Havel,
 va vers l'allonge des bouchers,
 vers la gaffe rouge des pommes
 de Suède –

Arrive la table aux étrennes,
 elle incurve un Éden –

L'homme devenait une passoire, la femme
 devait nager, la truie,
 pour elle, pour personne, pour tous –

Le canal de la Landwehr ne grondera pas
 Rien ne
 sèche. ⁷

Le poème ne cherche pas à nier sa qualité de poème. Avec ses quatorze lignes et ses deux dernières parties de trois lignes chacune, il rappelle vaguement un sonnet. Le poème comporte des rimes et des quasi rimes, réparties de façon irrégulière et non continue. En outre, la longueur des vers n'est pas définie. Le poème colle à la réalité avec les noms géographiques de la Spree, de la Havel, de la Suède, de l'Éden, du canal de la Landwehr. On comprend ainsi à quel homme et à quelle femme il est fait allusion, et dans quelle ville : il s'agit de Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg, à Berlin. Les lignes « Arrive la table aux étrennes, / elle incurve un Éden » forment l'axe et la charnière du poème. Après un début de poème suggérant Noël et ses cadeaux, on contourne – tel un obstacle ou un barrage – l'Éden, interdit d'accès et de jouissance, avant de découvrir soudain une scène de meurtre. La première moitié du poème acquiert alors un tout autre sens. « Tu reposes dans l'espace de l'ouïe / buissonneux, floconneux » –, voilà qui n'évoque plus une personne prêtant l'oreille, sereine et pleine d'espoir, dans le silence de la campagne enneigée, mais un cadavre dissimulé dans les buissons. « L'allonge des bouchers » et les « gaffes rouge des pommes » ne font plus penser à de la viande et à des pommes mais à des crochets et à des pieux sur lesquels sont plantés des corps vivants : 89 des 7 000 conjurés arrêtés après l'attentat manqué du 20 juin 1944 contre Hitler furent suspendus à des crochets dans la prison de Plötzensee à Berlin. Et les « pommes candi », enrobées de caramel (en

7. Nous avons repris la traduction française de Jean Daive, in *Strette & autres poèmes*, Mercure de France, 1990.

allemand, « *Appelstaken* »), sont « empalées » sur des bâtonnets en bois. Quant au mot « Éden », il est équivoque puisqu'il désigne aussi bien l'hôtel où les soldats, après avoir assassiné Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg, arrosèrent l'événement, que le paradis terrestre pour lequel Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht avaient lutté et dont Celan rêva jusqu'à ses derniers jours ; ou encore l'immeuble d'habitation qui se trouve aujourd'hui à la place de l'hôtel – Éden, un mot devenu symbole d'une promesse entravée, déformée, bafouée.

La dernière strophe enfin exprime une indifférence inouïe qui, bouclant la boucle, renvoie à la première strophe avec, en allemand, les rimes – « *Gelausche* » / « *rauschen* » (ouïe / ne grondera pas), « *umilockt* » / « *stockt* » (flocuneux / sèche). On aura beau prêter l'oreille, « Le canal de la Landwehr ne gondera pas ». Le poème le souligne néanmoins et, constatant que rien ne peut retenir le cours indolent du canal, ni en faire bruire les flots, il marque un arrêt et s'interrompt. À la manière d'un procédé dadaïste ou surréaliste, l'interruption du poème provoque la chute du discours de la treizième ligne jusqu'au milieu de la quatorzième – et cette rupture performative permet de préserver (ou d'instaurer) une forme de sonnet brisée et saccagée, qui s'oppose à la dissolution et à l'oubli. « Tu reposes » incarne une esthétique de la vigilance et du refus de l'oubli, de la non-réconciliation et de l'attachement au rêve d'un paradis terrestre. Le poème, dans son interruption, est un témoin attentif, patient et obstiné, de réalités qui ne font pas partie – comme les crochets de boucherie dans la prison de Plötzensee ou le marché où l'on vend les pommes suédoises – d'un programme touristique ou d'honneurs officiels, mais qui ont un relent de saleté et d'indicible, qui semblent souillées par le sort infligé aux victimes et par les injures proférées – comme celles citées par Celan : « *Sieb* » / crible et « *Sau* » / truie. L'association faite entre le lieu du meurtre et le marché, la table à cadeaux (*Gabentisch*) et les cadavres mutilés – association qui rappelle d'un point de vue littéraire la méthode surréaliste de rapprochement d'éléments non liés entre eux –, mais aussi le montage de propos des soldats, sont devenus dans le poème de Celan les éléments d'une radicalité discrète. « Tu reposes » est suffisamment discret pour ne pas servir l'esthétisation de l'horreur, mais assez radical en même

temps pour ne pas paraître la minimiser ou la transfigurer. Le meurtre de Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg ne constitue pas une toile de fond pour les actions et les émotions de vivants mais un événement qui menace la vie elle-même – pour autant qu'elle poursuive son cours sans se figer ou s'interrompre. En dépit de l'ascèse pratiquée par Celan à l'encontre de toute dimension transfiguratrice, le poème a été une fois de plus interprété comme la marque de son assentiment avec la vie telle qu'elle est. Hans Georg Gadamer, par exemple, vit le contenu du poème de Celan « TU REPOSES » dans le fait qu'il oblige à prendre conscience de l'association d'éléments incompatibles : la Spree amicale et le Havelsee terrifiant, les crochets de boucherie et la joie de Noël, l'hôtel de luxe et la tragédie. « Tout cela est présent, l'horreur et la joie... ».

Qu'il soit possible de manifester une telle sérénité existentielle face à un poème qui, après s'être interrompu, s'efforce à grand peine de sauvegarder un restant de forme, voilà qui oblige à s'interroger : l'art peut-il véritablement aspirer à s'adresser à tous et, dans le meilleur des cas, à toucher la dimension humaine chez tous ? atteindre l'humanité en eux et communiquer avec elle ? ou l'art doit-il se contenter de ne s'adresser qu'à un public placé dans certaines situations et confronté à certains destins, en ne tenant compte que de sa seule réaction ?

LA DESTRUCTION DE L'EXPÉRIENCE

« Écrire de la poésie après Auschwitz est un acte de barbarie ». Cette formule d'Adorno connut un succès tout aussi surprenant que la « Fugue de mort ». Cependant, on oublie généralement qu'elle faisait partie intégrante d'une phrase développant la dialectique de la civilisation et de la barbarie qui se poursuivait ainsi : « Cela détruit jusqu'à la compréhension des raisons pour lesquelles il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui de la poésie ». De même, il est frappant de constater que la Seconde Guerre mondiale, en dépit de tous les traumatismes qu'elle a causés, n'a pas été thématifiée par les artistes allemands non juifs. Jusqu'à présent, seuls des survivants juifs et d'autres personnes non concernées directement se sont engagés de manière convaincante dans l'entreprise « barbare » consistant à exercer après

Auschwitz une activité artistique qui portait sans ambiguïté sur le caractère traumatisant des camps de concentration et de la Seconde Guerre mondiale. Au milieu des années 1970, Heinrich Böll, l'unique prix Nobel de littérature allemand de l'après-guerre, déclarait : « Cela peut paraître curieux, mais la guerre n'eut pour moi pratiquement aucun intérêt en tant qu'expérience intérieure ou extérieure ⁸ ». Une fois la guerre terminée, les Nazis lui apparurent comme des vaincus qu'il ne voulait pas accabler davantage. Pour l'avenir de l'Allemagne, il s'en remettait aux Alliés. Quant aux exilés, qui avaient vécu en dehors du pays et dont l'expérience de la guerre n'avait été selon lui qu'indirecte, il n'avait rien de commun avec eux. Assurément, son engagement en faveur des « petits » contre les « gros » qui donnaient le mauvais exemple, et l'intérêt qu'il portait aux côtés anarchistes de l'après-guerre font de Böll une figure plutôt sympathique. Pourtant, il incarne lui aussi le refus de percevoir certains rapports logiques entre les événements, et ce fatalisme – teinté d'existentialisme ou de métaphysique – que tant d'allemand adoptèrent. Son regard demeura limité, fermé à la complexité d'une réalité dépourvue de garde-fous.

« Avec la guerre mondiale, déclarait, Walter Benjamin en 1936 [il évoquait donc la Première Guerre], un phénomène devint manifeste, qui n'a plus cessé depuis. N'avait-on pas remarqué que les gens étaient revenus muets des champs de bataille – pas plus riches en expérience transmissible, mais plus pauvres au contraire ? Les récits publiés dix ans plus tard dans l'avalanche de livres traitant de la guerre n'avaient rien de ces expériences qui se transmettent de bouche à oreille. Mais quoi d'étonnant à cela ? Jamais en effet expérience vécue ne fut démentie plus formellement que les expériences stratégiques par la guerre de position, les expériences économiques par l'inflation, les expériences physiques par la bataille de matériel, les expériences morales par les dirigeants politiques. Toute une génération qui était allée à l'école en voiture à cheval se retrouva dans un paysage où rien ne devait demeurer inchangé, à l'exception des nuages et, en dessous, perdu dans une concentration d'explosions et de courants destructifs,

8. « Je n'ai rien écrit sur la guerre », entretien de Hermann Lenz avec Heinrich Böll, in *Literaturmagazin* 7, Reinbeck, 1977, p. 32.

le corps humain, minuscule et vulnérable⁹». En littérature, la guerre se réduisit à une expérience intérieure dans un décor cauchemardesque de machines, de cadavres et de paysages labourés de cratères. L'élaboration littéraire par Junger de ses expériences de guerre montre bien que la mort intérieure fut le prix à payer pour la survie.

La nécessité de préserver à tout prix la distance intérieure, voilà ce qui transparait dans ses textes. Aussi, la description de l'horreur produit-elle une impression de non-vécu, d'artificiel et de mauvais goût. Le Troisième Reich et la Seconde Guerre mondiale firent de la déréalisation, de la dépossession de l'expérience et de l'incapacité à percevoir les rapports cohérents entre les choses – résultats en quelque sorte accessoires de la Première Guerre mondiale – une stratégie poursuivie avec une intensité constante et au moyen de différentes méthodes. Cette stratégie attribua un rôle décisif à deux formes principales de déréalisation : la formation d'une « conscience dédoublée » grâce à la culture de consommation et aux mass média – jusqu'à la proclamation par Hitler de « l'économie de guerre identique à l'économie de paix » –, et l'extermination quotidienne et banalisée des Juifs européens, ces deux formes de déréalisation étant étroitement liées. Des études telles que le recueil d'essais de Hans Dieter Schafer paru sous le titre *Das gespaltene Bewußtsein* (*La Conscience dédoublée*) portant sur la société allemande et la vie quotidienne en Allemagne de 1933 à 1945 ont montré clairement à quel point la stratégie de la dictature national-socialiste avait réussi à maintenir les liens avec les valeurs de l'avant-guerre et de la paix future, et à promouvoir, parallèlement aux préparatifs de guerre, une culture de consommation sur le modèle américain. Face à l'ambivalence de cette situation – d'un côté un miracle économique, qui ne pouvait s'accomplir et dont on ne pouvait profiter qu'en temps de paix, de l'autre des exercices de défense passive et des mesures d'armement propres à entretenir la peur de la guerre – bref, d'un côté Volkswagen et Volksempfänger (des voitures et des radios « pour le peuple »), de l'autre des masques à gaz. Face à cette situation, beaucoup choisirent l'égoïsme et l'indifférence. Aussi la vérité fut-elle refoulée. En septembre 1937, par exemple, dans les

9. Walter Benjamin, « Der Erzähler », in *Ges. Schriften II*, p. 439.

rapports sur l'Allemagne élaborés par le parti social-démocrate, on citait, pour caractériser l'état d'esprit dominant de l'époque, le propos suivant : « S'il fallait réfléchir à tout, on ne pourrait pas continuer à vivre ». Les artistes de « l'émigration intérieure » ressentirent eux aussi les choses de cette manière. Felix Hartlaub, par exemple, écrit en novembre 1938 qu'il a « adopté, au fil du temps, une forme d'insensibilité pour le moins inhumaine. [...] Ma capacité à compatir est extrêmement limitée ¹⁰ ». Lorsque Heinemann Stern, qui fut en 1941, l'un des derniers Juifs à émigrer légalement pour la Palestine, passa le matin du 10 novembre 1938 en métro devant la synagogue en flammes de la Fasanenstrasse à Berlin, il observa les autres voyageurs : « Quelques rares personnes levèrent la tête, regardèrent par la fenêtre, tressaillirent, puis... se replongèrent dans leur journal. Il n'y eut aucune marque de surprise, aucune question ¹¹ ». Même si des auteurs tels que Kierkegaard ou Faulkner avaient été admis en Allemagne – pour certains jusqu'au début des années 1940 – au même titre que les films hollywoodiens et les comédies musicales, le jazz blanc et les best-sellers américains comme *Autant en emporte le vent*, il n'existait alors aucune forme d'art susceptible d'aider à communiquer sa propre situation. Les textes publiés dans un style très académique par des « émigrés intérieurs » comme Gunther Eich, Wolfgang Kœppen, Peter Hucher ou Wilhelm Lehmann ne pouvaient que conforter l'état d'esprit dominant à l'époque : passivité et irréalisme.

Un tel climat de dédoublement de la conscience n'incita pas particulièrement les Allemands à s'opposer à la privation de droits, à la déportation et à l'extermination des Juifs et de quelques minorités discriminées. La « conscience dédoublée » entraîna un refus de l'expérience, qui culmina en ce que Shoshona Felman et Dori Laub appellèrent dans leur livre *Testimony* : l'occurrence historique d'un « *event without a witness* » – un événement qui élimine les témoins.

La normalisation linguistique et l'adaptation du processus d'élimination massive d'êtres humains aux méthodes modernes de l'industrie

10. Hans Dieter Schafer, *Das gespaltene Bewusstsein*, Berlin, 1984, p. 275.

11. H. Stern, *Warum lassen sie uns eigentlich ?* Dusseldorf, 1970, p. 299, in H. D.Schafer, *ibid.*

et de l'administration firent de la Shoah, pour les criminels impliqués directement ou indirectement, un événement « idéalement » privé de témoins. (« L'usine de mort » n'est pas une simple métaphore désignant les camps d'extermination mais l'expression appropriée, et c'est bien la raison pour laquelle elle ne fut pas utilisée.) Quant à ceux qui n'étaient pas directement concernés, il leur suffisait de rester indifférents et de se contenter des déclarations officielles. Mais comment expliquer que les victimes ou les survivants ne furent pas, elles non plus, en mesure de témoigner ? À ceux qui furent fusillés en masse ou qui sont morts dans les wagons et les chambres à gaz, il était en général impossible d'imaginer, jusqu'au dernier moment, le sort qui les attendait. Primo Levi appela son livre sur le temps qu'il passa à Auschwitz *Si c'est un homme*. La Shoah interdit aux survivants de transformer en « expérience » ce qu'ils avaient vécu – qui devint alors incertain, voire irréel. Le prix à payer pour avoir survécu à la Shoah fut la conviction profonde d'avoir perdu le droit d'être une personne humaine comme celui d'évoquer le passé avec autrui, conviction qui perdura même après la fin des camps. Être libéré, cela signifiait en effet le plus souvent retrouver un monde qui, dans sa grande majorité, avait feint de ne pas voir la ségrégation et l'extermination des Juifs européens, et qui était peu désireux d'assumer l'horrible vérité – même *a posteriori*. Les survivants qui tentèrent de raconter ce qu'ils avaient vécu – Primo Levi par exemple – firent l'expérience, particulièrement après la guerre, que personne ne voulait les entendre. Ils préférèrent alors se réfugier dans le silence, par peur de devoir découvrir ce qu'ils avaient enfoui en eux tel un corps étranger ; par peur d'être obligés d'écouter à leur tour pour la première fois et de devoir se rendre à l'évidence ; par peur enfin de rester seul dans ce voyage au cœur des traumatismes du passé et de ne jamais plus trouver le chemin du retour. Ce mutisme renforça le sentiment que la Shoah était impossible à exprimer et à communiquer et permit ainsi au processus d'extermination de poursuivre son œuvre.

ROLF WIGGERSHAUS

Ni dynamique, ni statique Sur la notion surréaliste d'image

Mon propos n'est pas, ici, de soulever une fois de plus la question de savoir si le surréalisme a influencé – et de quelle manière – la pensée de Walter Benjamin. Il est incontestable que son rapport avec les œuvres des surréalistes l'a incité à développer certains thèmes qui, même s'ils étaient déjà apparus – du moins partiellement – dans ses œuvres de jeunesse, n'occupaient pourtant qu'une place marginale. Alors que, à partir des années 1920, ces thèmes ont pris de plus en plus d'importance, jusqu'à engendrer la révision des principes théoriques de sa pensée. Benjamin lui-même n'a cessé de souligner l'importance paradigmatique du surréalisme sur ses œuvres de la maturité.

La question qui m'intéresse aujourd'hui est bien plutôt de savoir si Walter Benjamin et, à sa suite, les théoriciens de l'école de Francfort ont compris – et de quelle manière – le surréalisme. Permettez-moi d'entrée de jeu de dire que je nourris quelques doutes à ce sujet. En effet, si l'on considère de plus près les textes de Benjamin qui s'y rapportent,

on s'aperçoit qu'ils se focalisent tous sur une conception particulière de la *chose*, qui serait propre au surréalisme. Benjamin introduit cette idée dès ses premiers commentaires sur le surréalisme, écrits sans doute en 1925. Publiés en 1927 sous le titre *Traumkitsch*¹, ils sont repris dans son essai *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929), pour ensuite servir de base à son célèbre exposé de 1935 *Pariser Passagen*. Adorno a ensuite repris à Benjamin ce concept de *chose* sans le soumettre à l'analyse et l'a poussé jusqu'à l'absurde dans son essai *Rückblickend auf den Surrealismus* (1956). Si ce texte montre à l'évidence sa relation étroite avec les écrits de Walter Benjamin, il montre aussi que, mis à part quelques collages de Max Ernst, son auteur ignorait tout du surréalisme – en particulier du point de vue littéraire. Comment expliquer sinon que, parlant de « l'association discontinue d'images dans la poésie surréaliste », il puisse ajouter : « Or ces images, on le sait bien, proviennent – littéralement pour une part et dans leur esprit d'autre part – des illustrations de la fin du XIX^e siècle. »²

Mais revenons à Benjamin qui, contrairement aux apparences, n'a pas trouvé ce concept singulier de *chose* dans les œuvres des surréalistes mais dans l'ouvrage de Lukacs *Geschichte und Klassenbewußtsein* : chosification est ici pris au sens propre du terme. Il se réfère en outre au fameux quatrième chapitre de la première partie du *Capital* de Karl Marx : *Vom Fetischcharakter der Ware*. Benjamin voulait-il dire que, dans le surréalisme, la chose est développée selon les mêmes « arguties métaphysiques et humeurs théoriques »³ que la marchandise réduite à sa valeur d'échange ? Aucun mot n'est dit là-dessus dans les commentaires sur Benjamin et le surréalisme. Mais il suffit de jeter un coup d'œil sur les œuvres des surréalistes pour constater que les

1. On peut y lire, à propos de la différence avec la psychanalyse : « Avec une telle certitude, les surréalistes sont moins à la recherche des choses qu'à la recherche de l'âme » (Walter Benjamin, *Traumkitsch*, in *Œuvres complètes*, [désormais abrégé en *Œ.C.*], vol. II., Rolf Tiedmann & Hermann Schweppenhäuser éd., Francfort-sur-le-Main, 1977).

2. Theodor W. Adorno, *Rückblickend auf den Surrealismus*, in *Noten zur Literatur I*, Francfort-sur-le-Main, 1958, p. 621 sq.

3. Karl Marx, *Le Capital*, vol I.

« choses » au sens où les entend Georg Lukács qui, soucieux de sauver la « vraie chosité », soulève la question de la « vraie essence des choses », ne jouent pas le moindre rôle dans ces œuvres, tout comme n'existe absolument pas dans le surréalisme cette fameuse pseudo-dialectique de l'essence et de l'apparence dont le marxiste Lukács poursuit le développement jusqu'à nous en donner la nausée. C'est précisément cette variante très spécifique à Lukács d'un « jargon de l'essentialité » qui fait déjà de lui, dans sa *Théorie du Roman*, un penseur ultra-réactionnaire.

Certes, il existe un concept d'*objet* spécifiquement surréaliste – personne ne peut le contester. Il existe même différentes catégories d'objets qui vont des *objets nègres* *⁴ aux *objets oniriques* * et aux *objets à fonctionnement symbolique* * en passant par les *objets trouvés* *. Mais ces différents objets à vocation surréaliste ne peuvent nullement être envisagés sous l'angle de leur valeur d'échange ou de leur valeur d'usage. Au contraire, les objets surréalistes sont justement définis par le fait qu'ils échappent à la contrainte utilitaire, au carcan d'un emploi spécifique. Mais ils ne se réduisent pas non plus à leur valeur d'échange comme c'est le cas pour les œuvres de la peinture moderne. Si les surréalistes dénichent effectivement toutes sortes d'objets démodés, cassés et échappant à toute fonction en chinant sur le Marché aux puces de Paris, seule leur importe la valeur poétique et affective qui, justement, transparait dans l'inutile – la valeur d'échange de ces *objets trouvés* * étant, en règle générale, extrêmement réduite. Il est possible que ces objets trouvés soient, dans certains cas, comme autant de fétiches pour les surréalistes, mais uniquement dans le sens archaïque et animiste du terme, sans rien de commun avec le fétichisme capitaliste de la marchandise.

Or les exégètes de Walter Benjamin ne tiennent aucun compte de ce fait. Pour étayer leur thèse, ils se réfèrent comme un seul homme à une phrase tirée de son essai sur le surréalisme : Breton « est plus près des choses dont Nadja est proche que d'elle-même ⁵ ». Mais aucun

4. Les mots ou expressions suivis d'un astérisque sont cités en français dans le texte allemand. [Ndt]

5. Walter Benjamin, *Œ.C.*, vol II, p. 299.

d'eux ne semble s'être donné la peine de lire l'œuvre de Breton portant ce titre, sinon ils auraient dû remarquer bien avant moi que Benjamin ne fait ici que citer Breton, même s'il laisse tomber les guillemets. Il est vrai que Benjamin ne cite pas de façon absolument fidèle, si bien qu'il en résulte une nuance qui modifie de façon décisive ce qui est dit par Breton. Permettez-moi de remettre ces deux phrases dans leur contexte. Vous vous rappelez : Walter Benjamin voit en Nadja et Breton un couple d'amoureux (ce qu'ils ne sont pas !), et il interprète leur relation en analogie avec la relation amoureuse platonico-mystique comparable à celle qu'entretenait Dante avec Béatrice ou Pétrarque avec Laure. Et comme les favorites des poètes étaient, au seuil des temps modernes, des figures féminines imaginaires, Benjamin conclut : « Dans l'amour ésotérique, la dame est ce qu'il y a de moins essentiel. Idem chez Breton. Il est plus près des choses dont Nadja est proche que d'elle-même. »

Or chez Breton, la phrase a une toute autre valeur dès lors qu'on la replace dans son contexte. Elle est située à un endroit où Breton fait part de ses doutes et se demande s'il lui est permis d'avoir une relation aussi intense avec une femme aussi délicate et fragile que Nadja, s'il ne l'aime pas. Je cite : « Il est impardonnable que je continue à la voir, si je ne l'aime pas. Est-ce que je ne l'aime pas ? Je suis, tout en étant près d'elle, plus près des choses qui sont près d'elles. » Et Breton poursuit : « Dans l'état où elle est, elle va forcément avoir besoin de moi, de façon ou d'autre, tout à coup. Quoi qu'elle demande, le lui refuser serait odieux tant elle est pure, libre de tout lien terrestre, tant elle tient peu, mais merveilleusement, à la vie ⁶ ». Breton dit « choses * », il ne dit pas « objets * », et c'est là un point essentiel. En effet, ce dont il est question chez lui, ce ne sont pas les vraies choses mais tout ce qui préoccupe Nadja : ses pensées, ses sentiments, les mots qu'elle dit, les dessins qu'elle invente pour lui et par lesquels s'exprime toute une palette de possibles mais pas de réalité en référence aux objets. Au contraire, Nadja apparaît comme un être délié de toute relation aux objets. Les « choses qui lui sont proches » sont

6. André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, [désormais abrégé en *Œ.C.*], vol. I, p. 701.

comme « le cœur d'une fleur sans cœur » ou comme « la pensée sur le bain dans la pièce sans glace » ou comme « cette main, cette main sur la Seine... qui flambe sur l'eau ». Benjamin poursuit dans son essai : « Quelles sont ces choses qui sont proches [de Nadja] ? » Et il répond à cette question en prêtant au personnage tout ce qui va bientôt l'occuper dans son travail sur les *Passages* : la référence de ces choses « est très instructive pour le surréalisme ». Par où commencer ? Il lui faut mettre en avant une découverte étonnante. Il est d'abord tombé sur les énergies révolutionnaires qui transparaissent dans « ce qui est passé, les premières constructions métalliques, les premières usines, les premières photos, les objets qui commencent à disparaître, les vêtements qui datent de cinq ans, les réunions mondaines qu'il est alors de bon ton de ne plus fréquenter. Pour ce qui est dû au rapport entre ces choses et la révolution..., personne n'a ici mis en garde contre ces voyants qui interprètent les dessins ? ⁷ ». Et qu'en est-il de cette fameuse *Beauté future* * que découvre Aragon « dans le bas de la rue Notre-Dame-de-Lorette » à la devanture d'un oculiste sous l'apparence d'un petit buste de femme lunettée et « coiffée à la 1907 ⁸ ». Or, mis à part le fait que Nadja se moquait bien des premières constructions métalliques, il faut noter que les surréalistes n'y ont porté qu'un intérêt modéré. Il est par contre symptomatique de constater que les choses qui sont prétendument proches de Nadja sont surtout des choses qui commencent à intéresser Benjamin à cette époque.

Qui veut comprendre le phénomène surréaliste ne peut se référer à ce concept de chose qui est à l'œuvre dans l'interprétation de Benjamin, non sans emphase d'ailleurs, car il y voit la possibilité d'une nouvelle philosophie – matérialiste – de l'histoire, une philosophie de l'histoire qui s'attache à extraire et à expliquer l'image d'une époque à partir des plus infimes fixations de l'existence. Si l'on veut comprendre le surréalisme, on est au contraire renvoyé à un élément qui a aussi grandement intéressé Benjamin – comme en témoignent ses œuvres et pas seulement ses œuvres de jeunesse –, mais que, sous

7. Walter Benjamin, *Œ.C.*, vol II., p. 299.

8. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926, p. 162.

la pression de la décision politique qu'il sentait alors peser sur ses épaules, il a vite laissé de côté dans son essai de 1929. Il s'agit du langage, élément qui, dans le surréalisme, occupe une place de premier ordre dans la mesure où c'est aussi là que se trouve l'origine de l'image surréaliste dont l'objet spécifiquement surréaliste n'est qu'une réalisation – plastique – bien particulière. Il ne faut pas oublier en effet que le surréalisme ne doit pas son existence à Dada et à une voie de passage ⁹, comme l'écrit Benjamin dans les *Paralipomènes* à son essai sur le surréalisme, mais à l'esprit de la poésie moderne. Ce sont les mots qui sont la réalité du surréalisme, car ceux qui le fondent sont des poètes. On n'insistera jamais assez sur le fait que le surréalisme, à ses débuts, relevait exclusivement d'un rapport conflictuel avec la langue, et Breton, dans ses différentes œuvres, fut toujours le premier à attirer l'attention là-dessus. C'est ainsi qu'on peut déjà lire dans le *Second manifeste Dada* (1920) : « Au sens le plus général, nous passons pour des poètes parce qu'avant tout nous nous attaquons au langage qui est la pire convention. ¹⁰ » Dans le *Second manifeste du surréalisme* (1929) on peut lire que le surréalisme s'est engagé à soulever ce problème plus général de « l'expression humaine sous toutes ses formes ». Il ajoute : « Qui dit expression, dit d'abord langage. ¹¹ » En 1953, jetant un regard en arrière, Breton écrit une fois encore : « Il est aujourd'hui de notoriété publique que le surréalisme, comme mouvement organisé, a son origine dans une action très large visant le langage. »

C'est là que se situe déjà l'expérience de l'écriture automatique ¹². C'est là que les surréalistes découvrent cet autre langage, ce langage libéré qui est à leurs yeux le langage de la révolution. L'écriture automatique balise du même coup le terrain qui servira de champ d'expérience au surréalisme. Elle marque le véritable début de son histoire, avant même que le groupe se constitue en tant que tel. L'écriture

9. « Le père du surréalisme était Dada ; sa mère était une voie de passage », Walter Benjamin, *Œ.C.*, vol. III.

10. André Breton, *Deux manifestes Dada*, extrait de « Les Pas perdus », *Œ.C.*, vol. 1, p. 230-232.

11. André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, *Œ.C.*, vol. 1, p. 775-833.

12. Cf. Rita Bischof, *Im Innern der symbolischen Welt*, in Anne-Liese Hager, *Die Rote Uhr und andere Dichtungen*, R. Bischof & E. Lenk éd., p. 179-187.

automatique est constitutive de la définition du mouvement, comme le prouve ce célèbre passage tiré du *Manifeste du surréalisme* de 1924 : « Surréalisme, n. m. – Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » Mais les paradigmes de l'écriture automatique sont bien ces phrases ou ces bribes de phrases qui, douées d'une étonnante plasticité, dans un état hypnagogique, à la charnière donc entre l'état de veille et le sommeil, viennent soudain frapper, comme de l'intérieur, au carreau de la conscience, sans que l'on puisse dire ce qu'elles signifient ou à quoi elles se réfèrent. Pour Breton, ce sont là des « phrases remarquablement imagées », possédant pourtant « une syntaxe parfaitement correcte » et qui sont comme prononcées par une voix intérieure muette. Ce que l'écriture automatique projette sur la surface vierge d'une feuille blanche semble en vérité être l'effet d'une « dictée magique » à laquelle le poète ne fait que se soumettre. Et pendant un certain temps, les surréalistes s'assignent le but de devenir les modestes appareils enregistreurs de ce continuel murmure intérieur que nos mots prononcés à haute voix ne peuvent que brouiller momentanément. Dans cet automatisme psychique, le poète semble en effet devenir le médium d'un message qui, à l'inverse de ce qui se passe dans les séances de spiritisme auquel Breton s'est plus d'une fois intéressé, ne provient pas de l'au-delà – du monde des morts – mais bien plutôt de l'intérieur même de la langue, espace sombre et impénétrable parce qu'imagé. Et il ne fait aucun doute que l'écoute de cette voix ramène aussi à l'authenticité métaphorique du langage. C'est donc à juste titre que Breton a toujours insisté sur le fait que, dans le surréalisme, la question de l'extériorité de la voix n'est pas primordiale.

Mais l'expérience de l'écriture automatique a aussi conduit à un nouveau concept de l'image qui se situe d'abord et exclusivement dans le langage. On n'insistera jamais assez sur le fait que l'image surréaliste n'a pas son origine dans le domaine visuel mais dans le domaine acoustique d'une *aperception originelle*, comme dirait Benjamin. Cette image renvoie à l'écriture automatique dans la mesure où elle trouve

son paradigme dans les bribes de phrases murmurées, les suites de mots qui jaillissent hors de tout contrôle et non dans des représentations optiques diffuses, même si ces dernières accompagnent parfois le flux verbal. Mais même dans ce cas, les images optiques n'ont qu'une importance secondaire. Pour reprendre Breton, elles ne sont pas comparables aux mots quant à leur force visuelle d'hallucination. Les configurations verbales, extrêmement riches de sens latent et visuel, projettent de ce fait dans le surréalisme des images jamais perceptibles par l'œil et qu'on ne peut plus déchiffrer par le seul sens optique.

Au contraire, l'image surréaliste est d'abord et avant tout définie comme une représentation verbale ; elle est d'abord métaphore avant d'être aussi dessin, sculpture ou tableau. Ce qui signifie qu'elle n'est pas destinée à être vue mais à être entendue ou lue ; et le problème de savoir si ce concept de l'image peut aussi trouver une application dans la peinture, s'il peut trouver un équivalent dans les arts plastiques, ne se pose qu'ensuite. Dans un monde qui s'apprête à dévaluer l'oreille au profit de l'œil, Breton s'accroche au primat de l'auditif, ce qui affecte nécessairement sa conception de l'image qui est, du moins à ses débuts, totalement dépendante de ce primat. Les images du surréalisme sont de ce fait des images très particulières : elles naissent des mots. Il s'agit d'images par les mots, d'images auditives que l'on ne rencontre pas dans la nature mais seulement dans le langage. Dans le surréalisme, tout tourne autour d'une appréhension de la représentation verbale – intempestive dans son développement autonome – et de sa fixation par l'écrit.

Alors que l'image optique tire essentiellement son effet de la dématérialisation du monde des objets – on peut dire aussi : de la virtualisation du réel –, tout se passe dans les textes surréalistes comme si, à l'inverse, des mondes virtuels se matérialisaient. Du moins acquièrent-ils, une fois condensés en image poétique, une sorte de densité et de poids. Ils s'imposent à la conscience. C'est précisément la part dissimulée dans les mots sous la contrainte du sens qui semble reprendre vie dans les images énigmatiques de la poésie surréaliste, des images qui ne se fondent pas sur des impressions optiques et des expériences visuelles mais dans lesquelles des expériences sensorielles totalement différentes deviennent les images physiques d'objets imaginaires. Il

existe des images du toucher comme il existe des images de l'odorat ou du goût. Encouragés par l'automatisme psychique, les sens non-intellectuels acquièrent une liberté dans une zone qui est à la frontière entre le rêve et la réalité, le sommeil et la veille. Des images intemporelles entrent en correspondance avec ce qui ne ressort pas à la conscience de l'état de veille. Tout se passe même comme si ce qui est généralement pris, de façon muette et invisible dans la trame de la vie quotidienne, affleurerait dans les textes automatiques et prenait toute sa dimension, tout son poids d'existence.

C'est donc l'exubérance du métaphorique qui caractérise d'abord un texte automatique. « Plus grande est la vitesse » de l'écriture automatique, note Breton à propos de la création des *Champs magnétiques* (1919), premier texte écrit de façon expressément automatique, « plus le flux d'images inconnues s'exprime de façon immédiate » ; quant à Soupault, l'autre protagoniste de l'expérience, il déclare : « Un flot d'images envahit mon cerveau comme du sang. » Les images affluent inexorablement dans les textes automatiques, chacune marquée d'un caractère irréductible qui ensorcelle le sens moral et débouche dans l'aventure d'un esprit libéré des liens de la logique. Il est essentiel que les images dont l'automatisme psychique submerge le texte ne soient pas des représentations prédéterminées et déjà marquées, qui ne seraient que transportées par les mots. Ce sont au contraire les mots qui produisent d'eux-mêmes une chaîne ininterrompue d'hallucinations visuelles. Les mots semblent être gros de mondes intérieurs imagés, tous caractérisés par le fait qu'ils ne présentent pas la moindre trace d'une réflexion antérieure. C'est au contraire dans l'écho des mots que les images acquièrent leur fulgurance. Breton n'a cessé d'insister sur le fait que la particularité fondamentale du surréalisme vient de ce que l'image n'y est jamais assujettie à une instance première. De ce fait, il n'a pas seulement nié le caractère reproductif de l'image, sa structure de renvoi, en mettant l'accent – comme Mallarmé avant lui – sur son absence de référenciel : Breton s'oppose aussi et surtout à l'idée couramment répandue des « prétendues capacités visionnaires des poètes ». Si on le comprend bien, la part visionnaire n'est qu'une conséquence mais jamais un présupposé de la poésie. C'est ainsi que l'on peut lire dans l'essai intitulé *Le*

Message automatique (1933) : « Non, Lautréamont, Rimbaud n'ont pas vu, n'ont pas joué *a priori* de ce qu'ils décrivaient, ce qui équivalait à dire qu'ils ne le décrivaient pas, ils se bornaient, dans les couloirs sombres de l'être, à entendre parler indistinctement et durant qu'ils écrivaient, sans mieux comprendre que nous la première fois que nous les lisons, de certains travaux accomplis et acceptables... L'"illumination" vient *ensuite*.¹³»

Au sens où l'entendent les surréalistes, les vraies images poétiques ne décrivent pas et ne reproduisent pas, tout comme elles n'illustrent pas une pensée qui aurait déjà trouvé sa formulation. Même si elles intègrent dans leur composition des éléments d'objets, elles ne renvoient pas à la réalité ; dans la mesure où elles sont de vraies images poétiques, elles ne possèdent aucun référent décelable. Leur caractéristique principale est de posséder une structure polaire. Les images poétiques viennent de ce que deux réalités inconciliables – ou du moins leurs correspondants dans la langue – se retrouvent immédiatement juxtaposées, de sorte qu'il en naît quelque chose de nouveau : quelque chose d'inouï, d'imprévu. L'arrivée de cette création merveilleuse est justement le signe de leur authenticité. Lautréamont avait formulé le paradigme suivant : « Beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection ». Cette phrase des *Chants de Maldoror* a poussé jusqu'à l'absurde le principe de la comparaison poétique. Il est possible – comme certains le prétendent – que cette image lui soit venue alors qu'il feuilletait l'un des catalogues de la première Exposition universelle, mais cela n'empêche pas Lautréamont d'avoir créé quelque chose de fondamentalement nouveau. Ce qui importe ici, ce ne sont pas tant les objets qu'il cite et dont on peut douter qu'il les ait trouvés côte-à-côte sur une même page de catalogue ; ce qui importe, c'est le « beau comme », qui raccroche tellement les objets l'un à l'autre qu'ils cessent de renvoyer à leur existence d'objet. Alors que dans la forme traditionnelle de la comparaison, deux choses concrètes sont mises sur le même plan, comme par exemple dans ces vers de Rilke tirés du

13. André Breton, *Le Message automatique*, in *Œ.C.*, vol. II., p. 389.

cycle *Traumgekrönt* (1896) : « Telle une casquette de velours vert/Le toit de mousse sur ma maison. ¹⁴» L'image de Lautréamont tire au contraire sa force du fait que quelque chose d'abstrait – ici le concept de beauté – est mis en relation avec des objets qui n'ont *a priori* rien à voir avec ce contexte. L'image vient ici du fait que quelque chose d'abstrait apparaît sous le masque du concret, et les surréalistes s'en sont servi non seulement pour distiller leur idée sur l'image mais aussi leur idée sur la beauté. Les deux idées sont tellement imbriquées l'une dans l'autre qu'il est presque impossible de les dissocier, même par l'analyse, et il se révèle alors que la beauté surréaliste n'est vraiment contenue que dans une image.

Selon Pierre Reverdy, auquel se réfère Breton dans le *Premier manifeste du surréalisme*, l'image est une « pure production de l'esprit ». Il en résulte qu'une image forte et neuve pour l'esprit ne provient jamais d'une comparaison mais uniquement du rapprochement de deux réalités plus ou moins distantes. On peut d'ailleurs lire dans un texte de Reverdy intitulé « L'image », paru en 1918 dans la revue *Nord-Sud* qu'il éditait : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. ¹⁵» Dans son *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), Marinetti avait déjà lancé une nouvelle conception de l'image, en rapport étroit avec sa théorie des *parole in liberta*. Marinetti est le premier à aller jusqu'à supprimer totalement l'adverbe de comparaison *comme* du dictionnaire poétique. Plus explicitement encore, sa théorie de l'image langagière est une théorie de l'analogie définie comme « l'amour profond qui relie des choses étrangères, apparemment différentes et hostiles. » Comme chez Reverdy, on peut lire chez lui : « Plus les images entretiennent des relations lointaines, plus elles conservent leur capacité à susciter l'étonnement. »

Mais aussi radicalement moderne que puisse sembler ce concept avant-gardiste de l'image, il n'en touche pas moins quelque chose qui se situe au cœur même de la poétique. On le trouve par exemple déjà

14. Rainer Maria Rilke, *Traumgekrönt*, in *Die Gedichte (Poèmes)*, Francfort-sur-le-Main, 1977, p. 74.

15. Cité d'après André Breton, *Premier manifeste du surréalisme*, *op. cit.*

chez Edgar Poe qui écrivait dans ses *Marginalia* : « L'imagination pure cherche autant dans le beau que dans le laid des éléments qui n'ont encore jamais été mis en relation et qui apparaissent de ce fait comme les plus appropriés à ses combinaisons... Par une étrange analogie entre les phénomènes de la chimie naturelle et ceux d'une chimie de l'intelligence, il arrive souvent que la réunion de deux éléments donne naissance à un produit nouveau qui ne rappelle en rien les qualités propres à l'un ou l'autre élément ni même une quelconque partie du tout. ¹⁶» Quant à Jean Paul, il a dépeint dans *Witz* un « prêtre déguisé » qui « bénit tous les couples ». Et Theodor Vischer d'ajouter : « Il bénit de préférence les couples dont l'union n'est pas acceptée par la famille. ¹⁷» L'image ainsi comprise ne renvoie pas seulement au *Concettismo*, le programme poétique du maniérisme à une époque où Emmanuele Tesauro constatait que le véritable poète sépare avant de relier, car c'est pour lui le seul moyen de réunir des éléments très lointains : « *Accopiare circostanze piu lontane* ». Selon Tesauro, le but suprême de la poésie est de « comparer deux choses aussi éloignées que possible l'une de l'autre, ou bien – autre méthode – de les confronter de façon étonnante ». Et cette seconde méthode le rapproche des surréalistes. En son temps, Baltasar Gracián qualifiait cette méthode de pertinente car elle « unit le confus ». Tous les théoriciens du maniérisme en Europe sont d'accord pour dire que cette méthode permet toujours d'atteindre quelque chose de merveilleux. Mais le maniérisme du *Concetto* remonte au Moyen Âge, à la haute scolastique, à une époque où Raymund Lulle rédigeait son *Ars inveniendi et investigandi* qu'il fallait comprendre comme une *ars combinatoria* de la rhétorique. Si son art de la combinaison servait d'abord un but rationnel – convertir les infidèles (les Juifs et les Maures) en leur faisant reconnaître la vérité supérieure du christianisme –, les résultats de son art combinatoire apparaissent parfois si confus et délirants qu'il n'est guère étonnant que Breton le compte, à partir de 1932, parmi les pères fondateurs du surréalisme : « Lulle est surréaliste dans la définition. ¹⁸»

16. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 35.

17. Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Gallimard, 1992.

18. Comme l'écrit Breton lorsqu'il révisa sa galerie des ancêtres dans l'article « *Surrealism yesterday, to-day, to-morrow* », publié par les surréalistes anglais.

L'enjeu de la poésie fut donc toujours de trouver des images percutantes, troublantes, étonnantes, en reliant ce qui était le plus éloigné, ce qui était incompatible. Même l'image surréaliste, définie comme le rapprochement de deux réalités hétérogènes situées sur un plan étranger à toutes deux, ne peut être comprise que comme la concrétisation moderne d'un principe de construction qui est à la base même de toute poésie. Mais autant la polarisation du regard est une caractéristique intrinsèque des images poétiques, autant celles-ci se différencient dans le particulier. La question qui se pose est de savoir ce qui est rapproché et comment sont définis les deux pôles. C'est ainsi que la langue, grâce à son seul pouvoir de désignation, est capable de rapprocher des objets appartenant à des domaines pratiques si différents qu'il ne viendrait pas à l'idée du commun des mortels de les mettre côte à côte. La célèbre phrase de Lautréamont est à cet égard une preuve parlante. Mais l'essentiel dans cette rencontre entre les choses, c'est l'émergence de quelque chose qui n'a plus rien à voir avec les objets, quelque chose qui n'a aucun modèle dans la réalité. Arrachés au contingences pratiques dans lesquelles ils ont l'habitude d'être placés, les objets se métamorphosent et deviennent des signes, utilisés de façon analogue aux signes linguistiques. Ils sont combinés de telle façon qu'ils ne renvoient plus à leur existence d'objets pratiques mais semblent au contraire prendre la structure d'une phrase. Il en résulte ce caractère justement langagier des collages surréalistes mais aussi des œuvres plastiques où le principe de construction est obtenu, de la même façon, par la rencontre fortuite d'éléments hétérogènes. C'est Max Ernst qui, le premier, a donné au collage sa forme surréelle et il n'est pas étonnant de ce fait que, à l'occasion de sa première exposition à Paris en 1920, Breton ait aussi donné pour la première fois à l'image sa définition surréelle : « La faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle ; de mettre à la portée de nos sens des figures abstraites appelées à la même intensité, au même relief que les autres ; et, en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir. ¹⁹»

19. André Breton, *Max Ernst*, in *Œ.C.*, vol. I, p. 245 & 246.

Pourtant, l'imagination appliquée aux objets est loin d'épuiser la notion surréaliste d'image. Chacun sait que le surréalisme s'est lui-même défini comme voulant supprimer le hiatus entre poésie et vie, rêve et réalité, imagination et réel. Lui-même n'est d'ailleurs que le produit de la tension entre deux pôles possédant une charge différente, ce qui féconde également son concept de l'image. L'image naît au moment où le choc des contradictions se produit avec une totale soudaineté. Il se définit par le fait qu'un élément du monde objectif percute de telle façon une réalité subjective – un désir, un souvenir, une souffrance ou une pensée préconsciente – qu'il en résulte une réalité supérieure : la surréalité justement. Il ne suffit donc pas d'une simple juxtaposition de réalités distantes pour que naisse l'image. Celle-ci est plutôt un pur phénomène lumineux qui s'enflamme au contact des différentes composantes et les brûle. L'image est l'étincelle qui déclenche l'embras(s)ement de l'hétérogène. On peut donc dire aussi que l'image naît d'abord dans la tête.

Si, pour Breton, à l'inverse de ce qui se passe pour Reverdy, l'esprit n'est pas le créateur de l'image, celle-ci reste pourtant fondamentalement tributaire de l'esprit dans le surréalisme. Il est manifeste qu'elle satisfait à différentes exigences de l'esprit. C'est ainsi qu'aux yeux de Breton elle possède d'abord des qualités de révélation qui sont en rapport étroit avec sa nature linguistique. L'image transmet une sorte de « certitude intégrale » qui ne peut surgir que d'une solution « fortuite », « excédante ». C'est une solution correspondant très étroitement au besoin de connaissance et qui pourtant va au-delà, une solution qui ne peut nous parvenir par les voies logiques ordinaires²⁰. Ce qui est à l'œuvre dans l'image, c'est un « langage sans présupposé » qui non seulement n'enlève au sujet aucune de ses capacités bien rodées mais lui confère même une lucidité inhabituelle. Ce langage sans présupposé de l'image est même capable de délivrer un enseignement, et les poètes ont toutes les raisons de le suivre comme il s'impose. Grâce à lui, l'esprit se rapproche d'une sphère qui lui semblait fondamentalement hors de portée. C'est en effet dans l'image, et seulement dans l'image, que l'inconscient parvient à s'exprimer en contournant la censure de l'intellect. L'essentiel, c'est que l'image est toujours première.

20. Cf. André Breton, *L'Amour fou*, *Œ.C.*, vol. II, p. 682.

La réflexion ne vient qu'après, elle suit ce que lui propose l'image. En d'autres mots, le « ça pense en moi » précède toujours le « je pense ça ». (Ne pas oublier que, dans le surréalisme, le lieu de cette rencontre entre esprit et image est toujours le langage : « Après toi, mon beau langage ²¹».)

Ayant appris par l'écriture automatique que l'image précède toujours la réflexion, Breton s'apprête à développer sa propre théorie de l'image, soumettant à une clarification fondamentale la forme de relation qui existe entre l'image et l'esprit. En aucun cas, on ne peut dire que l'image naîtrait dans un *actus parus* de l'imagination poétique. Le rapprochement des deux réalités étrangères l'une à l'autre se produit ou ne se produit pas – comme le constate Breton dans le *Premier manifeste du surréalisme* –, mais il est impossible de le provoquer par le biais de la volonté. L'esprit ne cherche pas l'image, c'est l'image qui le contamine ; elle s'impose à lui et il ne peut faire autrement que de supporter cette intrusion. Cette rencontre merveilleuse qui se produit dans l'image est toujours le résultat d'un processus que Breton qualifie de surréaliste parce que « la raison se limite toujours à constater et à honorer ce phénomène lumineux. » Breton n'hésite pas à parler de la « réalité suprême » de telles images qui, dans cette course vertigineuse de l'expérience surréaliste, apparaissent finalement « comme les seuls guidons de l'esprit ²²».

Les surréalistes ont découvert dans l'automatisme psychique le mystère de la vision intellectuelle et, partant, le mystère de l'image en idées : une image capable de se transformer, de se métamorphoser et qui n'est pas encore fixée dans ses éléments. C'est justement ce caractère indéterminé qui garantit sa survie dans le flot de la parole – même si elle s'y manifeste comme une sorte de tourbillon qui engloutit finalement toute la linéarité de la chose conceptuelle. Cette image ne dépend ni de la perception extérieure, ni de la pensée et encore moins de la volonté ; il est donc impossible de voir d'où elle vient : de la nature extérieure ou d'une représentation intérieure préexistante à l'esprit. L'image n'est pas la copie de quelque chose qui serait déjà

21. André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924), *Œ.C.*, vol. II, p. 276.

22. André Breton, *Premier manifeste du surréalisme*, *ibid.*, p. 338.

donné ailleurs, elle est plutôt le modèle d'une nouvelle réalité qu'il s'agirait de promouvoir. Elle ne renvoie donc pas non plus à quelque chose qui lui est extérieur, elle est au contraire ce qu'elle représente : ce qui est représenté n'existe qu'en elle. En d'autres termes, l'image ne représente pas des faits mais se définit elle-même comme un fait.

L'image surréaliste possède un élément aléatoire dans la mesure où c'est le hasard qui rassemble ses composantes. Les images surréalistes sont des images qui ne sont pas produites par l'esprit mais qui s'offrent à lui « de façon spontanée, tyrannique ». L'esprit ne peut les réfuter car il n'a aucun pouvoir sur elles. Il a perdu la capacité de les manipuler à volonté. Tout comme Baudelaire – que Breton cite dans le *Premier manifeste* –, les surréalistes ont toujours insisté sur le caractère despotique des images qui viennent sans la moindre réflexion préparatoire. Les images viennent spontanément de quelque part, barbant la voie aux pensées linéaires. C'est leur pouvoir de confusion, de désorientation qui les caractérise. Les vraies images surréalistes sont toujours celles qui provoquent une excitation, un choc, une interruption de la pensée ou de tout autre processus homogène. Leur beauté est telle qu'elles entraînent une sorte de bouleversement de tout l'être intérieur – ce qui a fait dire à Breton qu'elles sont convulsives. Cette beauté qui n'est « ni statique, ni dynamique » ressemble à une secousse qui fait trembler la terre – cet appui solide sur lequel tout est posé. L'image au sens surréaliste ne met pas vraiment en mouvement, elle fait s'effondrer tout ce qui existe dans une sorte d'implosion du sens – mais à la différence de l'explosion qui envoie des débris partout, le phénomène se produit pour ainsi dire sur place. Comme le rêve, qui met le dormeur dans un état d'excitation intérieure lié pourtant à un état d'immobilité physique, l'image surréaliste serait une « inquiétude figée » – pour reprendre une expression de Walter Benjamin. La beauté qui lui est propre est comme le train qui s'apprête toujours à partir à la gare de Lyon et dont Breton dit : « Je sais qu'il ne va jamais partir, qu'il n'est jamais parti. ²³ » De façon analogue, Max Ernst s'est défini comme le « peintre des doux séismes, des modifications à peine

23. André Breton, *Nadja*, *Œ.C.*, vol. I, p. 753.

perceptibles », celui qui ne voit les choses que légèrement déplacées afin qu'elles révèlent leur aspect surréel.

Aragon, au contraire, a davantage insisté sur le caractère violent des images qui possèdent toujours un certain potentiel agressif sur la base de leur seule nouveauté. Dans *Le Paysan de Paris* – ce livre dont Walter Benjamin ne pouvait lire, le soir, que deux ou trois pages tant son cœur en était agité ²⁴ –, Aragon fait ainsi parler l'imagination : « Le vice appelé *surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la répétition de perturbations impensables et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit l'Univers. ²⁵ » Dans son manifeste surréaliste, qui porte le titre *Une Vague de rêves*, il décrit la première période du mouvement – l'époque héroïque –, lorsque les surréalistes partaient effectivement à la chasse aux nouvelles images et, le soir, dans les cafés, se montraient leur butin. Les aventures surréalistes n'ont effectivement pas d'autre but que de rapporter des images neuves, étonnantes, inimaginables qui fonctionnent comme des projectiles s'enfonçant profondément dans l'esprit pour y arrêter d'un coup les mouvements de la pensée. Aragon écrit que dans l'esprit « perduraient des images qui prenaient forme, devenaient le matériau de réalité. [...] Nous sentions leur matière dans leur pouvoir tangible, leur capacité à se rendre sensible. ²⁶ » Dans « Le songe du paysan », dernier chapitre du *Paysan de Paris*, il va même un peu plus loin encore quand il écrit que « l'image poétique se présente sous la forme du fait, avec tout le nécessaire de celui-ci ²⁷ ».

De son côté, Breton développe très tôt, par immersion dans les images virtuelles de la poésie, l'idée de visualiser et de concrétiser des métaphores – idée qui va justement faire le lien avec les arts plastiques. Car, une fois perçues, les images se transforment, elles tendent

24. Lettre à Adorno du 31 mai 1935.

25. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *ibid.*, p. 80.

26. Louis Aragon, *Une Vague de rêves*, Seghers, 1990.

27. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *ibid.*, p. 246.

à se fixer et à prendre des qualités de chose : c'est au fur et à mesure de ce processus que les images poétiques virtuelles deviennent une réalité tangible. Déjà dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Breton rêve d'inventer des objets comme ceux qui existent dans les images virtuelles du rêve et de la poésie pour les mettre en circulation ; il y adjoint l'espoir de pénétrer un jour jusqu'à la « vraie physique de la poésie ». Son idée est d'habiller les imaginations poétiques avec les formes de la réalité objectale et de troubler ainsi durablement la conscience de la réalité.

Certes, le rapport des surréalistes au monde des objets est d'abord caractérisé par cette négativité propre au rapport de la modernité esthétique à ce qui est donné ²⁸. Dans la poésie comme dans la peinture, le monde extérieur perceptible par la vue est rigoureusement rejeté comme modèle de l'image surréaliste : les significations des mots enregistrés dans les dictionnaires sont pour la première ce que sont les copies des choses pour la seconde. Mais le rapport des surréalistes au monde des objets est dialectique dans le meilleur sens du terme. D'un côté ils se servent de l'apparence fantomatique du concret pour transposer des mondes virtuels sous les apparences précises d'objets définis et variés, et de l'autre pour vider les formes du réel et libérer l'irrationalité latente du principe souverain de réalité. Plongé dans une logique imaginaire qui tire justement son emphase de la volonté de discordance avec un espace connu, cette dialectique sert aussi à matérialiser un monde de représentations en lui conférant de façon carrément sournoise l'attribut de réalité ; mais en même temps, elle permet de déréaliser le monde des objets qui apparaît ainsi dans la lumière irisée du rêve. Transposer des images virtuelles dans des formes propres aux objets permet de faire émerger un monde onirique ou pensé au niveau de la réalité physique quotidienne, qui se met alors à vaciller et libère sa charge de fantastique. Car, plus inquiétante que la simple négation de l'objet dans la peinture est l'utilisation qui en est faite : plutôt que d'affermir l'espace connu, elle le met en question. L'objet est introduit avec un élément de destruction et de décomposi-

28. Cf Rita Bischof, *Das malerische Werk (L'Œuvre picturale)*, Francfort-sur-le-Main, 1977, p. 32-39.

tion dans son appréhension. Placé dans d'étranges voisinages, il révèle d'étonnantes affinités électives qui, en tant que telles, ne renvoient plus à la réalité mais font surgir un monde encore jamais vu. La réalité prend un aspect surréel, tandis que la surréalité apparaît revêtue des habits de la réalité ordinaire, fidèle en cela au principe énoncé par Breton : la surréalité n'est pas placée au-dessus de la réalité mais contenue en elle et inversement.

RITA BISCHOF

Traduit de l'allemand par Pierre Deshusses

Né en 1942, Lothar Baier vit à Francfort-sur-le-Main et à Montréal (Québec). Écrivain et essayiste, il est actuellement membre de la rédaction de l'hebdomadaire suisse *Wochezeitung*. Ouvrages parus en français : *À la croisée des langues. Du métissage culturel d'Est en Ouest* (essai), Actes-Sud, 1997 ; *Le Délai* (roman), Actes Sud, 1992 ; *Les Allemands maîtres du temps. Essai sur un peuple pressé*, La Découverte, 1991 ; *Un Allemand né de la dernière guerre. Essai à l'usage des Français*, Calmann-Lévy, 1989 ; *L'Entreprise France*, Calmann-Lévy, 1989.

Nostalgie & individualisme

De l'ambiguïté dans l'étude des mouvements du passé

J'ai la curieuse impression que, lorsqu'on parle d'« héritage du surréalisme et de la théorie critique », l'usage des termes « héritage », « legs » ou « tradition » ne pose plus aujourd'hui aucun problème. Or, parlant de Breton en 1929, Daumal avait déjà envisagé le risque que le chef de bande surréaliste figure un jour dans les manuels d'histoire de la littérature. Quant à Daumal, l'hérétique du surréalisme, il rêvait de faire partie de l'« histoire des cataclysmes », mais à lui non plus la postérité n'a pas rendu ce service. Tout ce qui a eu lieu, révoltes et ruptures d'antan compris, est dûment ordonné et rangé, désormais mis à notre disposition : il suffit de faire son choix et de combiner d'une manière nouvelle ce qui est conservé dans les vitrines de nos musées culturels.

Un « art d'hériter », voilà de quoi parlaient déjà en 1938 le philosophe Ernst Bloch et le compositeur Hanns Eisler dans un texte écrit en commun et publié par la revue *Die neue Weltbühne*. Ils intervenaient alors dans un débat qui, appelé plus tard « Débat sur l'expressionnisme »,

divisait bon nombre d'intellectuels exilés. Parmi eux, Brecht exprimait son désaccord avec le projet, défendu notamment par Lukács, d'élever l'art d'une certaine époque au rang de norme classique dont l'esthétique devrait être respectée par les artistes contemporains. Se faire l'héritier de Beethoven, dit Eisler qui s'opposait à ce néoclassicisme, n'est pas si simple que ça : il ne suffit pas de reprendre fidèlement la « septième diminuée », l'une des inventions de Beethoven, parce qu'on va se retrouver en pleine musique commerciale qui, entre-temps, a complètement usé cette « sixième napolitaine ». Pour Eisler, disciple d'Arnold Schönberg, apprendre quelque chose de Beethoven ne peut que vouloir dire apprendre à faire du neuf et du frais à son tour. Ce que l'on doit retenir de l'art de Beethoven, est, selon Eisler, l'« attitude concrète vis-à-vis du présent ».

Depuis l'époque de ce débat-là, le discours sur l'héritage a été considérablement nuancé. Personne ne se demande plus aujourd'hui, comme c'était le cas dans les années 1930, si un prolétariat peut être frustré de sa part d'héritage artistique. *L'art de l'héritage* a cédé le pas à une *culture de l'héritage* qui, elle, se confond de plus en plus avec les affaires culturelles, qui se maintiennent par des successions et des commémorations quasiment ininterrompues. C'est ainsi que la vie culturelle est de plus en plus facile à saisir dans son étendue : disposer d'un calendrier fiable où sont indiqués les grands festivals de cinéma, de théâtre, de musique, les centenaires et les anniversaires d'une certaine importance permet de prévoir longtemps à l'avance les sujets qui vont animer notre vie... culturelle.

Dans ces conditions-là, l'acte d'hériter change de nature. La deuxième question posée par l'héritier après sa première manifestation de joie, « Que puis-je faire avec ça ? », ne se pose plus. Elle se posait à quelqu'un qui avait un projet devant lui, une aventure, un voyage vers l'inconnu et qui devait par conséquent réfléchir sur ce qui lui serait utile et ce qui le gênerait. Au cours du débat déjà mentionné, Brecht disait d'Eisler qu'il « fouillait dans l'héritage et [se] refusait à prendre possession de *tout* ; or, en tant qu'exilé, il n'est peut-être pas en état de trimbaler tant de choses avec lui. »

Des problèmes de ce genre, nous n'en avons plus. Nous ne sommes pas en fuite – ni en fuite en avant. Il paraît même que nous sommes

arrivés à bon port : nous ne manquons pas d'espace pour poser et ranger les objets hérités. Mais la spacieuse maison de la culture contemporaine est tout de même une étrange ânerie : elle ne possède qu'une minuscule sortie dans le présent et aucune vers l'avenir ; une seule porte restant grande ouverte, prête à recevoir toute livraison en provenance du passé. Rien d'étonnant donc à ce que l'atmosphère régnant dans cette demeure rappelle celle émanant de la boutique d'un antiquaire cultivé.

Je peux me tromper, mais j'ai l'impression que la même atmosphère se dégage du thème de ce colloque. Quoi qu'il en soit, j'imagine mal que, il y a vingt ou trente ans, un colloque universitaire (franco-allemand de surcroît) eût pu réunir des intervenants sur le rendez-vous manqué du surréalisme et de la théorie critique. Tout d'abord parce que, à cette époque et dans les deux pays, très peu de gens étaient disposés à mettre en rapport les problématiques de ces deux courants qui relèvent de deux univers intellectuels bien différents. Ensuite, relativement à l'Allemagne fédérale des années 1960, la théorie critique était encore loin d'apparaître comme un sujet historique : pour les jeunes intellectuels de cette décennie, les noms de Benjamin, d'Adorno, de Horkheimer, de Marcuse et de Löwenthal appelaient à se saisir de leur critique de la société pour la développer en l'appliquant aux conditions spécifiques du présent.

À cette époque, en Allemagne, le surréalisme n'évoquait qu'une vague idée de poésie à métaphores inédites ; tandis que, en France, il semblait être toujours vivant – ne serait-ce que comme pulsion à former des groupes. Le groupe *Tel Quel* par exemple, fondé par Philippe Sollers, avait l'air de récupérer pas à pas ce que le surréalisme avait pratiqué : du rapprochement à la rupture avec le PCF. Ses manières très bolcheviques de « collectif », avec ses rituels d'exclusions, de condamnations et de scissions semblaient reproduire fidèlement le modèle historique. Jusqu'aux dissidences qui, à leur tour, se donnaient beaucoup de peine pour calquer les scissions issues du mouvement de Breton : ainsi le groupe *Change*, dirigé par Jean-Pierre Faye, se réclamant d'Artaud et de Bataille, qui furent mis à la porte par Breton. Par la suite, ayant remplacé pour un temps le communisme ordinaire par le maoïsme chic, ce fut le tour de *Tel Quel* de tout faire

pour arracher Artaud et Bataille à ses frères ennemis de *Change* afin de les enfermer dans leur propre Panthéon révolutionnaire.

Cette suite de fondations et de scissions de groupes, de guerres des chefs et de querelles sur le droit légitime à se réclamer de l'héritage de pères fondateurs imaginaires a plutôt l'air drôle, rappelant la fameuse répétition de l'histoire sous forme de farce – une farce au second degré en l'occurrence. L'original lui-même – le surréalisme avec ses tableaux de saints, ses règles de conduite et ses excommunications –, n'a-t-il pas déjà quelque chose de la farce à répétition ? qui simule l'histoire de l'Église avec ses papes concurrents, ses conciles, ses bulles et ses condamnations d'hérétiques. (On pourrait également évoquer les rites de ces « unions vertueuses d'hommes » allemands du temps du romantisme dont parlait le savant exilé Hans Mayer, en avril 1939, au Collège de sociologie en présence de Bataille, de Leiris et d'autres.) Semblables aux excommunications, certaines mises au ban prononcées par Breton ont la vie dure, en France et hors de France. Je pense notamment à la mésestime persistante dont est victime Philippe Soupault, coauteur des *Champs magnétiques*, depuis qu'il fut mis à la porte du groupe surréaliste, en 1929, en compagnie d'Artaud et de Vildrac : malgré une production littéraire importante, Soupault n'est plus perçu comme écrivain.

Lorsque je pense à ces activités de groupe dans les années 1960-1970, je suis frappé par la flagrante disproportion entre le désir de s'unir et de produire ensemble quelque chose d'inédit et de percutant, et les formes auxquelles on avait recours pour y parvenir : de l'archivieux se présentant dans les habits de l'absolument moderne.

On parlait également beaucoup de « subversion » à cette époque, terme qui, lui aussi, renvoie à l'histoire de l'Église et de ses luttes contre la *subversio* hérétique dont, le premier, Bernard de Clairvaux se plaignait au XII^e siècle – terme que l'on retrouve dans le titre même de ce colloque. Or, en Allemagne fédérale au début des années 1960, existait un groupe de jeunes artistes et intellectuels appelé Action subversive, groupe auquel appartient pour un temps Rudi Dutschke (plus tard l'un des leaders du mouvement étudiant lors de la révolte de 1967-1968), qui réussit, par des actions aussi courageuses que pleines d'imagination, à gêner et à troubler le calme de cimetièrre qui régnait dans la République fédérale du très catholique chancelier Adenauer.

Ce que « subversif » pourrait vouloir dire, en tant que qualité de textes théoriques, ne m'a, en revanche, jamais semblé évident. L'emploi du seul terme « signe », écrit Jacques Derrida dans l'un de ses textes des années 1960, aurait été « subversif » : parce qu'il ébranlerait la « métaphysique de la présence ». Des « écritures subversives », voilà ce que prônait au même moment le directeur de *Tel Quel*, prétendant rien moins que « subvertir l'idéologie bourgeoise » – qui n'en a pas beaucoup souffert, de toute évidence.

Ce qui me paraît étrange, dans cet emploi du terme de « subversion », c'est la confusion de deux perspectives temporelles bien distinctes : l'action au présent possède les caractéristiques d'une action déjà passée, qui permettrait à tous d'en apprécier en direct les effets visibles de destruction. De ce « subversif », on peut dire ce que l'écrivain Hans-Magnus Enzensberger disait, au début des années 1960, des apories de l'avant-garde : « L'avant de l'avant-garde contient sa propre contradiction : elle ne peut être reconnue qu'a *posteriori* ». On doit pouvoir reconnaître aujourd'hui que certains écrits des siècles passés eurent des effets subversifs sur l'ordre établi – par exemple des écrits du temps de la Réforme ou des pamphlets d'avant la Révolution française. Mais il faut une sacrée dose de mégalomanie pour annoncer, à la fin du xx^e siècle libéral, des « subversions » séculaires lorsqu'il ne s'agit, en dernière instance, que d'un réaménagement du vocabulaire employé dans des textes théoriques. Pour ma part, je ne crois pas que l'ébranlement de la « métaphysique de la présence » par l'emploi du terme « signe » ait provoqué quelque chose comme un séisme culturel généralisé.

« Évidemment, ce qui est absurde, en quelque façon, chez les surréalistes, c'est de croire qu'ils faisaient autre chose que de la littérature », dit Francis Ponge en 1977 dans un entretien avec ce même Philippe Sollers qui aurait probablement bondi si quelqu'un lui avait dit à l'époque que *Tel Quel* « ne faisait [pas] autre chose que de la littérature » dans une revue à deux mille cinq cent abonnés – plutôt qu'œuvrer pour la révolution (en minant, par exemple, le « signifié »).

Aujourd'hui, alors qu'il est devenu possible de juger des effets et des destinées, nous disposons de bon nombre de raisons pour regarder avec une distance sceptique les mouvements d'avant-garde

comme le surréalisme, avec ses produits de fission et ses imitateurs. Plus les matériaux sont disponibles, plus le contraste apparaît entre l'existence et le mythe du « groupe ». Derrière la façade de la collectivité solidaire et égalitaire se dessine un scénario bien connu de la société réelle : hiérarchies dissimulées et luttes pour le pouvoir, diffamations réciproques, jalousies et conflits entretenant la confusion entre la « cause » et des querelles d'ordre personnel. Sur ce plan-là, me semble-t-il, surréalisme et théorie critique ont beaucoup de choses en commun, malgré les profondes différences entre les programmes intellectuels et les contextes nationaux respectifs. Ainsi, dans la correspondance d'Adorno et de Benjamin, récemment publiée, se trouvent des remarques particulièrement dédaigneuses à l'égard de Marcuse et de Löwenthal, qui éclairent d'un tout autre jour la structure intérieure de cet « Institut pour la recherche sociale » en exil – pourvu qu'on ne regarde pas tout cela avec les yeux du valet de chambre, pour lequel, comme l'avait constaté, longtemps avant Hegel, Mme Anne-Marie Bigot de Corneuil, il n'y a pas de héros.

Il me semble que, d'une certaine manière, ces regards indiscrets jetés par-delà les façades des groupes et mouvements du passé nous arrangent bien : ils corroborent un sentiment fort répandu selon lequel tous ces regroupements, avec leurs contraintes et leurs dépendances dissimulées, sont un mal en ceci qu'ils empêchent de penser librement et procurent un confort intellectuel fallacieux. En août 1948, voilà donc cinquante ans, fut publié à Montréal le manifeste « Refus global », texte fortement inspiré par Breton et signé par une bonne douzaine d'artistes et d'intellectuels montréalais qui y exprimaient un « besoin urgent de s'unir ». Quand, aujourd'hui, des gens se regroupent, c'est visiblement sans un tel « besoin urgent » et à des fins très limitées – comme pour défendre des intérêts sociaux bien définis. L'individualisme compte parmi les acquis modernes dont on ne voudrait plus être privé. C'est ainsi que ce ne sont plus les écoles, les mouvements et les *-ismes* qui passionnent en premier chef, mais bel et bien les artistes, les auteurs particuliers et leurs œuvres. Ce qui n'est pas si mal, trop de particularités ayant été écrasées sous le rouleau compresseur des écoles et des *-ismes*.

Ces derniers temps, je constate pourtant que ce sont des groupes, des cercles et des écoles de pensée – du surréalisme à la théorie critique, du futurisme au cercle de l'énigmatique et influent poète Stefan George – qui deviennent les sujets de nombreuses études et documentations. Ce qui n'est pas un mal puisque cela permet de faire connaître des détails restés inconnus jusqu'alors et de procéder à des relectures éclairantes. Mais je ne suis pas certain que la connaissance approfondie de l'histoire culturelle soit le motif prépondérant de cette nouvelle préoccupation. Lisant tel ou tel texte sur la théorie critique et ses penseurs, j'ai souvent l'impression que, en plus du sujet traité, se manifeste une mélancolie devant le fait que tout cela n'existe plus et que l'on ne peut s'attendre à voir reparaître un phénomène analogue dans un proche avenir.

Domage que tout cela n'appartienne qu'au passé : ces débats passionnés entre membres de l'Institut, dont les correspondances enfin publiées donnent une idée ; ou, parlant de la France, l'agitation de manifestes grandiloquents, les excès rhétoriques, les duels de revues éphémères – tout ceci constitue, pour moi, les scories du présent travail sur le surréalisme ou la théorie critique. Un telle mélancolie devient compréhensible quand on voit ce que produisent aujourd'hui des intellectuels qui se regroupent : dans le meilleur des cas, un lobby humanitaire qui se dote d'un nom prétentieux comme celui de « Parlement international des écrivains » et qui évite, pour maintenir une image publiquement présentable, tout vrai débat intellectuel ou littéraire d'envergure. Face à cela, je n'arrive pas à chasser l'image que je me fais des réunions du Collège de sociologie dans l'arrière-boutique d'une librairie de la rue Gay-Lussac où Bataille, Leiris, Caillois, Kojève, Klossowski et d'autres présentaient leurs exposés. À l'automne 1939, le Collège avait invité Walter Benjamin comme orateur, mais la session n'eut pas lieu pour cause de déclenchement de la Seconde Guerre mondiale.

On dit qu'aucune publication démythifiante n'arrive jamais à chasser l'air de nostalgie qui recouvre l'époque des réunions, des groupes et des écoles de pensée. Mais la source de cette nostalgie n'est pas à chercher dans cette histoire : elle réside chez ceux qui se penchent aujourd'hui sur le temps des groupes. Cette nostalgie n'est-elle pas une

sortie de secours devant le mécontentement de l'existence solitaire que nous menons aujourd'hui ? Une sortie que nous empruntons lorsque nous essayons d'oublier que l'individualisme fait partie d'un processus de transformation sociale irréversible dont il ne constitue peut-être même pas le pire moment. En ce sens, questionner le sur-réalisme, la théorie critique et leur « rendez-vous manqué » veut également dire questionner nos propres rendez-vous manqués.

LOTHAR BAIER

Arion, maître des steppes & des défilés

ou Les difficultés d'une métamorphose

Son père se montrait de jour en jour plus insupportable et insouciant des intérêts de la Firme. En outre, il avait des crises de somnambulisme. On l'avait trouvé, dans la nuit éclairée par la pleine lune, en train de caracoler à quatre pattes autour du puits comme un poulain autour de l'abreuvoir et on avait dû le ramener de force à la maison après l'avoir ligoté dans un drap, à cause des voisins. Avec une aisance incroyable, il ruait, hennissait, lançait tel un dément le fameux cri dionysien *Io Bakhé* ! et répandait dans la cour la résine pâle et odorante de sa virilité retrouvée. Il affirmait que *Protogonos mitera ka pami-tor Seleni*, Séléna, la Mère Primordiale à l'origine de toutes choses, l'avait non seulement rajeuni mais encore transformé en cheval. Pour le moment, bien sûr, il n'était pas encore un vrai cheval, un cheval entier, juste quelque chose qui ressemblait à un Centaure – la modification ne s'étant opérée qu'en dessous du nombril –, mais lors des prochaines pleines lunes, la déesse achèverait sa métamorphose si bien que ce serait un cheval en bonne et due forme qui marcherait sans

doute, lors de la prochaine foire de Thèbes, en tête de la délégation de la Firme « Siméon & Fils ». Et ce cheval ne pouvait être qu'Arion, le cheval sauvage de l'antiquité. Aucune autre espèce plus utile, de bât ou de trait, n'entraît en ligne de compte. C'était là, dans son choix, dans la spécificité de sa chevalinité et non dans le rejet de son humanité, que Siméon de Tsarigrad s'avérait un nuisible renégat. S'il avait choisi d'être un cheval de trait ou même un de ces bidets des montagnes de Thessalie capables de transporter des faix, le lien naturel avec la schématisistique, le sens civique siméonien et l'esprit d'entreprise qui allait de pair, aurait été sauf. Pour une firme en expansion, certes, un bon Tsintsare débrouillard, intelligent et rusé, valait mieux que son avatar chevalin, mais si celui-ci avait été de trait, ou utile de quelque façon que ce soit, on aurait bien trouvé un moyen pour que le vieux monsieur gagne de quoi payer son picotin et son gîte, à savoir le toit de l'étable qui abritait sa crinière. On aurait pu, par exemple, l'atteler à la noria. Il aurait accompli un travail productif et les murs de la cour auraient caché aux yeux de leurs confrères le déshonneur qui s'était abattu sur la famille. Le choix d'Arion excluait toute solution pratique. Le choix d'un animal dénué du sens des responsabilités, du devoir, des obligations, de l'instinct qui pousse à acquérir des biens pour les transmettre, d'un animal pour qui la propriété, la famille et le passé ne signifiaient rien et qui ignorait tout de la noble *chrématonomie* régissant l'usage de l'argent, donc d'un animal qui ne savait pas calculer, mesurer ni s'inquiéter hormis de la question de savoir où il allait paître et tirer son coup mettait la Firme ainsi que le fils, son plénipotentiaire, dans une situation qui pouvait les mener à la banqueroute.

Pourtant, Siméon de Thèbes supporta l'extravagance de son père avec stoïcisme. Il était plus excédé par l'argumentation irréprochable par laquelle celui-ci lui faisait valoir les avantages de la condition chevaline sur la condition humaine, le jour, quand le vieillard avait encore à peu près toute sa tête, que par son comportement bestial la nuit lorsque, sous l'emprise du clair de lune, il s'imaginait être un étalon participant aux orgies de cet arsouille de Dionysos et de sa bande de rufians. Surtout qu'on l'avait maintenant à l'oeil, depuis que la nuit du Vendredi saint il avait essayé, en hennissant à la mort tant son désir printanier était puissant, de déposer son surplus de semence pseudo-

chevaline entre les cuisses de *doumna* Dafina, une veuve du voisinage, à l'heure sacrée où, en extase, elle était plongée dans ses prières. De plus, le « projet chevalin » du père n'avait pas encore occasionné de dépenses pour la Firme et la loyauté du sang, principe qu'on observait scrupuleusement chez les Tsintsares, n'était pas encore entrée en conflit avec l'obligation suprême, celle de faire des profits. Par chance, Arion était un cheval sauvage, le maître des steppes et des défilés. Il n'était pas difficile et n'avait pas de goûts de luxe – imaginez un peu ce que cela aurait été s'il s'était agi d'un cheval de cour ! –, il ne supportait ni le harnais ni la selle, il se contentait de n'importe quelle pâture et l'herbe de Béotie, une peu rabougrie, ne manquait pas. De plus, elle était gratuite. Les préparatifs du vieillard en vue de *i pio telia morphi zois*, de sa métamorphose en l'« être vivant le plus parfait » ne coûtait donc rien. Pour que le poil qui lui pousserait fût luisant, il faisait sécher de jeunes pousses d'ortie qu'il pilait et mélangeait à son repas quotidien, à base de son ; on ne le lui interdisait pas mais, pour des raisons d'économie, la famille dut mettre le holà quand il voulut soigner ses futurs sabots, qui en étaient encore au stade déplorable de pieds humains, avec des emplâtres composés de muqueuse d'écrevisses, de sel blanc, de vinaigre de vin et d'échalote. La famille n'avait donc plus à s'inquiéter que d'une seule chose : comment cacher son inactivité à leurs concitoyens. Il en allait de la renommée de leur boutique et, conjointement, du crédit qu'on leur accorderait. Bien que depuis la nuit des temps les Balkans fussent la péninsule des prodiges, où s'avérait encore possible ce qui en Occident était impensable, même dans les *oneirodina*, cauchemars causés par l'ingestion de jusquiame, le Commerce, d'une façon ou d'une autre, échappait à cette liberté absolue ou fantasiocratie. C'était une raison plus terre à terre qui le régissait, celle pour laquelle deux et deux font quatre (bien qu'il arrivât ici, ô miracle, que leur somme, en raison du fait qu'on rognait souvent sur l'or, ne soit plus que de deux). Bref, les Niago auraient eu bien du mal à obtenir un prêt à Thèbes si leur créancier avait dû envisager le plus sérieusement du monde l'éventualité de trouver devant lui, au moment où il se présenterait pour encaisser son dû, non pas Kir Siméon, mais une rosse qui refuserait de respecter ses engagements

d'origine humaine, civils ou commerciaux. Aussi le fils essaya-t-il d'arriver à un compromis avec le père. Il n'était pas capable de le détourner de son intention de devenir le premier équidé de la famille depuis les Centaures. Seule la mort aurait pu contraindre un Siméon pur-sang à renoncer à une spéculation projetée. Et, même si c'était au nom de la Firme toute-puissante, il ne se sentait pas capable de lever la main sur la chair dont il était issu, se transformant ainsi en *patroch-tonos*. Il ne lui restait plus qu'à invoquer les intérêts qui comptaient le plus pour son père, ses intérêts de futur cheval – si tant est qu'il en existe là où on ne s'occupe ni de produire ni de négocier – et de l'amener ainsi à ajourner sa métamorphose.

Une nuit, réveillé par un chambard insupportable, il trouva Siméon de Tsarigrad à quatre pattes dans le grenier, fouaillant le sol de ses talons nus. Il s'écria :

— *Ti kanete* ? Pardieu, que faites-vous là, *pateras* ?

— Ne viens pas m'emmerder, *skilos* ! murmura le vieillard hors d'haleine. Ne le vois-tu pas toi-même ?

— La seule chose que je vois, c'est que vous allez avoir les pieds en sang !

— Je ne le regretterai pas si j'arrive à le creuser, reprit le vieillard en donnant des coups de talons dans le plancher comme un dément.

— Creuser quoi, Sainte vierge ?

— *Pigadi*. Un puits, imbécile.

— Un puits dans la maison ? Et au grenier, en plus ?

— Arion, en qui je suis en train de me transformer, pouvait, de ses sabots, creuser des puits là où bon lui semblait.

— Ah non, *kyrie*, excusez-moi, lui rétorqua Siméon le Thébain avec malice. Celui qui de ses sabots creusait des puits n'était pas Arion, mais Pégase.

Siméon de Tsarigrad cessa de fouailler le sol. Il contempla son fils avec le regard méfiant de celui qui a sans cesse à déjouer des conspirations.

— Tu en es sûr ?

— Absolument.

— Tu serais prêt à en faire le serment ?

— *Amin* ! confirma le Thébain sans la moindre hésitation. Il s'attendait à voir son père exploser, parce qu'on le lésait d'un pouvoir ô combien important à ses yeux, et il se préparait à lui expliquer, gouguenard, que ce n'était que justice qu'on ait attribué ce don à un cheval utile, à Pégase qui saurait le monnayer, et non à ce fou, cet imbécile d'Arion, quand le vieux s'approcha de lui en boitant et lui posa amicalement la main sur l'épaule.

— *Evcharisto*, mon enfant, merci à toi. J'avais peur que ce ne soit parce que je ne suis pas un cheval que je n'arrivais pas à creuser ce puits; or, c'est seulement parce que je ne m'appelle pas Pégase.

Siméon de Thèbes décida de profiter de l'occasion. Il lui dit d'un ton dédaigneux :

— Mais vous n'en êtes pas un, si vous voulez mon avis. Et on ne peut pas dire que vous progressiez beaucoup sur cette voie.

— Qu'entends-tu par là ? lui demanda Siméon de Tsarigrad, effrayé.

— Que pour le moment vous vous comportez seulement en cheval, mais que vous êtes loin d'en être devenu un. Vous n'êtes qu'un simple mortel avec des habitudes animales, et rien de plus.

— Tu as presque raison, lui dit le vieil homme attristé. J'ai remarqué que mon avoine ne me fait pas autant de bien qu'elle le devrait.

— Et de sauter sur le dos de toutes les voisines, cela vous fait du bien ?

— Beaucoup.

— Hé, c'est là justement la raison pour laquelle vous n'arrivez pas à vous métamorphoser. Vous vous contentez, monsieur, d'imiter les bons côtés de la vie chevaline, les aspects agréables, superficiels, le luxe pourrait-on dire. Mais vous ne voulez pas entendre parler de ceux qui sont plus pénibles. Si, au lieu de traîner dans les terrains vagues et de faire le bouc à la pleine lune, vous faisiez tourner notre noria, je vous jure que toute ressemblance avec l'être humain que vous êtes disparaîtrait en moins de deux cent soixante-dix jours, temps qu'il lui a fallu pour se construire.

— Et la Firme ne s'en porterait pas plus mal, remarqua malicieusement le vieillard.

Il était inutile de tourner autour du pot. Si son père avait conservé quelque chose d'humain, c'était bien la conscience de ce que dans le monde des Tsintsares, rien n'est gratuit, pas même la plus petite idée pouvant être mise à profit. Aussi reconnut-il que la Firme, certes, trouverait son compte dans ce « projet hydraulique », mais il insista sur le fait qu'elle visait principalement à accélérer sa métamorphose.

Le vieil homme réfléchissait, les oreilles dressées. Dans un hennissement, il proféra enfin, aimable :

— Ton idée est bonne dans le fond. Mais elle ne peut s'appliquer à ma personne. Tu as oublié que je veux devenir un cheval sauvage, pas un cheval domestique.

Puis il marmonna d'un ton qui se voulait philosophe :

— À quoi bon autrement se transformer en animal ?

Il ne fallait pas faire traîner les choses. Siméon de Thèbes attendit qu'un gros nuage cachât la lune, permettant à son père de se dégriser, et il lui prépara une forte décoction d'herbes de Morée à l'effet sédatif. Quand le vieux eut recouvré ses esprits rouméliens, il entama une palabre sur les perspectives de la Firme « Siméon & Fils » en cette année 1508. Le fils constata que, même s'il emmêlait un peu les chiffres et les articles, il avait réussi à suivre le cours de leurs affaires, qu'il était au courant des dernières nouvelles concernant l'*emborion* de Thèbes, que ses galopades ne lui avaient pas fait perdre ses capacités spéculatives et que le clair de lune, tout empoisonné qu'il fût, n'avait porté atteinte qu'à sa volonté de faire du commerce. Ce qui était primordial, dans leur travail, c'était l'expérience : les connaissances acquises associées à la roublardise héréditaire. S'il parvenait à lui faire accepter le marché qu'il avait l'intention de lui proposer, le désir sain d'accumuler des richesses lui reviendrait de lui-même. Prudemment, il commença par lui décrire l'époque où ils vivaient, les Ottomans n'ayant pas encore tout à fait affermi leur pouvoir, comme dure et incertaine. Ils gaspillaient une bonne part de leurs capacités intellectuelles pour pas grand-chose. Juste pour gagner de quoi tenir, survivre. Il convenait de mobiliser le reste pour s'enrichir car, en fin de comptes, ce n'était qu'à ce prix qu'ils pourraient se maintenir. Les caprices personnels, les goûts de luxe, comme, par exemple, son désir de se transformer en cheval, même si c'était là, pour toute la

lignée des Niago, un moyen de s'élever à un plus haut degré de perfection, n'avaient pas leur place en ce siècle chaotique où ils ne pouvaient être sûrs de subsister dans leur forme la plus vile, à savoir en tant qu'êtres humains.

Le vieux Siméon était d'accord avec cette description, du moins en ce qui concernait la nature de l'époque et la façon dont les Ottomans exerçaient le pouvoir, mais à la différence de son fils, qu'il traita d'exalté, se qualifiant lui-même de pragmatique, il voyait dans cette pétaudière balkanique une raison de plus de hâter sa métamorphose. Selon lui, il était aujourd'hui plus profitable – même si l'on considérerait les choses du point de vue humain, borné et pervers dans sa sécheresse – d'être un animal stupide que le plus sage des hommes. Plutôt Arion que Solon.

— De nos jours, n'importe qui peut se retrouver esclave du jour au lendemain, dit-il. Même ton fameux Aristote.

— La même chose peut arriver à ton fameux cheval, répondit le fils, perdant patience. En moins de temps qu'il ne faut pour le dire, on peut le monter ou l'atteler à une charrette.

Le père réfuta le reproche de partialité que lui faisait son fils.

— L'homme est toujours l'esclave de quelque chose, le plus souvent à son insu. Il se trouve toujours quelque chose pour le monter. Quand nulle autre charge ne pèse sur lui, il a toujours à supporter celle qu'il représente lui-même. S'il est esclave, le cheval, en revanche, l'ignore. Et, en l'absence de fardeau, il ne lui arrivera pas, en tout cas, de se monter lui-même. Entre nous soit dit et à en juger par ma modeste expérience chevaline, il est fort probable qu'il prenne de temps en temps plaisir à ce qu'on le chevauche. Montre-moi un homme susceptible d'en faire autant. En existerait-il un à la tête des Firmes Darda, Kurta, Sina, Dumba ou de la nôtre ?

Redoutant que la conversation ne revînt au thème des us et coutumes chevalines, son père, sous le soleil, érigeant en système ce dont il avait fait l'expérience directe au clair de lune, le Thébain la détourna en se lançant dans une diatribe sur la situation déplorable de leur entreprise.

— Ne va pas nous ranger parmi les Patrons ! Nous sommes pauvres, *pateras*, nous sommes des *foukarades* ! Nous dépendons du moindre sou comme si nous avions la corde au cou.

— Nous ne devrions pas pourtant.

— Non, bien sûr, dit le fils d'un ton bourru. Si nous étions tous des chevaux, cela nous serait bien égal.

— C'est vrai, les chevaux se contentent de si peu.

— Écoutez, père, je ne conteste pas que vous ayez raison sur le fond. Il vaut mieux, au train où vont les choses, être n'importe quoi plutôt qu'un être humain...

— Devenons alors tous les deux des chevaux et allons caracoler ensemble cette nuit sous la lune ! lui proposa le vieillard tout joyeux.

— On raconte, au demeurant, qu'à l'Âge d'Or, nous l'étions pour moitié. Nos ancêtres les Centaures connaissaient donc le secret du bonheur.

— Jadis, tu te gaussais de cette histoire.

— On mûrit, *pateras*.

— Mettons-nous alors d'accord sur notre escapade de ce soir.

— Mais ils étaient déjà pour moitié des chevaux, *pateras*, et s'ils n'avaient pas fait banqueroute à cause d'Héraclès, il y a de grandes chances qu'ils le fussent devenus tout à fait. Pour qu'un Siméon d'aujourd'hui, homme à part entière, citoyen roumélien et négociant par-dessus le marché, puisse en faire autant, certains exercices préparatoires, tant physiques que spirituels, sont nécessaires. Vous êtes bien placé pour le savoir...

— De la volonté et de bonnes jambes, il n'est besoin de rien de plus.

— Exercices préparatoires, dis-je, auxquels il convient de se consacrer, comme vous l'avez fait d'ailleurs, en négligeant ses obligations envers la Firme. Comment un homme consciencieux pourrait-il s'en acquitter s'il doit constamment s'inquiéter de son *artos ipsiousios*, de son pain quotidien ?

— Il n'est pas obligé de s'en soucier. Il peut se nourrir d'herbe, qui appartient à tout le monde.

— Certes, mais vous ne la broutez que la nuit. Le jour, vous exigez qu'on vous prépare des petits plats et vous vous fâchez si l'on vous dit que cela coûte cher !

Siméon de Tsarigrad eut honte.

— *Ine to sfalma mou*, dit-il. C'est mon péché mignon. Je me console ainsi de ne pas être encore un cheval. Et c'est peut-être justement à cause de ça que cela n'a pas marché. À cause de cette exécration humaine que je mange. Peut-être devrais-je paître le jour également.

— Ce ne serait pas une mauvaise chose, c'est vrai, cela diminuerait les frais de nourriture, mais cela ne résoudrait pas notre problème pour autant. J'ai une meilleure solution en vue.

— Laquelle ?

— J'ai un marché à vous proposer.

— *Ti prosferis* ? Qu'offres-tu ?

— Que nous devenions tous des chevaux.

— *Posson zitas* ? Que demandes-tu pour cela ?

— Pardieu, mon père, il s'agit là d'un arrangement familial, et non d'un acte de commerce ! N'y a-t-il pas autre chose que le troc dans la vie ?

— Je ne suis pas encore un cheval. Je sais où je vis et à qui j'ai affaire...

— D'accord, il y a une condition, mais négligeable... Il faut d'abord que nous nous remettions sur pieds. Que nous nous enrichissions. Lorsque nous serons riches, nous ferons ce qu'il nous plaira, nous serons ce que nous voudrons. Même de purs esprits, si le cœur nous en dit. Personne ne pourra rien contre nous. *Ti lete ya afto* ? Qu'est-ce que vous en dites ?

Siméon de Tsarigrad réfléchit. Chaque fois qu'il retrouvait cette odieuse condition humaine, l'embryon de cheval qui vivait en lui s'insurgeait, ses oreilles s'agitaient, sa peau se hérissait, les fils blancs qui parsemaient sa chevelure se dressaient sur sa tête. Il sentait qu'il était sur la bonne voie, le vent de la raison lui était favorable et le Thébain vint l'appuyer d'un coup de rame, sous la forme d'un nouvel argument.

— En tant que cheval de haut rang, vous jouiriez, *kyrie*, d'une position privilégiée au sein de tous les troupeaux. Vous deviendriez peut-être même *tchelingas*, patron.

— *Moi pisinos*, mon cul, grommela le vieil homme.

— Et pourquoi ? Il doit bien exister aussi une hiérarchie chez les animaux. Leurs rapports ne sauraient être que bestiaux !

— Tu ne comprends rien, lui répondit le vieux d'un ton méprisant. Toutes ces inventions humaines tels que l'ordre, la coutume, les principes, la finalité, le calcul ne comptent pas chez eux.

— Qu'est-ce qui compte alors, bordel ?

— Rien. Et c'est cela le plus beau. On ne compte pas, et on ne tient compte de rien. On se contente de vivre, tout simplement.

— De gambader et de péter ?

— C'est ce qu'il vous semble, à vous, les hommes. C'est ce que croient les imbéciles de ton espèce. Ton idée, cependant est bonne. Parce qu'elle vous implique également.

Le Thébain, surpris de voir son père accepter, s'empressa de parfaire sa proposition.

— Serrons-nous la main alors. Si vous le souhaitez, nous consignons sur papier les principaux points de notre accord et, dès demain, nous cesserons de vagabonder au clair de lune pour reprendre notre place derrière le comptoir.

Siméon de Tsarigrad, *oime*, n'accepta pas la main qu'on lui tendait. Susplicieux, il agita les oreilles de plus en plus vivement. Sa voix se fit sifflante, ses propos difficilement compréhensibles.

— À première vue, ce marché semble satisfaire les deux parties. Mais, si l'on y regarde mieux, je n'y gagne rien.

— Comment cela ? Vous pourrez devenir un cheval sans que personne ne vienne vous mettre des bâtons dans les roues. Et, en plus, tous les membres de la Firme Niago se joindront à vous.

— Oui, mais après qu'elle aura fait fortune seulement ?

— Évidemment.

— Et d'ici là il me faudra trimer du matin au soir ? Va savoir pendant combien d'années. As-tu une idée approximative du temps que cela prendra ?

— Seul le *Drakul* le sait. Nous travaillerons jusqu'à ce que nous soyons riches.

— Combien d'années cela durera, tu l'ignores. Et sais-tu seulement quelle somme il nous faudra gagner ? À quel chiffre estimera-t-on que nous sommes suffisamment fortunés pour entreprendre notre enchevalement en toute sécurité et sans que personne n'y trouve à redire ?

— On ne saurait le préciser à l'avance. Cela dépendra des critères qui auront cours alors, de nos exigences, de notre sentiment de satisfaction...

Les bords effilochés d'un nuage filant laissèrent filtrer quelques rayons de lune, les mâchoires du vieillard s'allongèrent, laissant apparaître, sous la lippe, deux incisives larges comme des dominos. Sous les paupières aux cils touffus du Tsintsare luisaient des yeux chevalins, un peu enflammés et larmoyants.

— Tu sais quoi, *agapité mou ye*, mon bien cher fils, conclut-il en hennissant, pour s'enrichir au point qui puisse te contenter, il faudra plus de temps que pour se transformer en cheval. Et, étant donné le travail que tu veux m'imposer à mon âge, je n'ai aucune chance de gambader un jour autour de l'abreuvoir sacré, avec vous ou sans vous. Je n'ai donc aucune raison de me lier les mains ni d'attendre. Mais, pour que tu n'aïlles pas clamer alentour que j'ai refusé ta proposition et que je me moque éperdument de la Firme, je vais t'en faire une à mon tour, plus sensée. Efforçons-nous tous ensemble de nous transformer en chevaux et, quand nous aurons vu quelle importance cela a parmi eux d'être riche, célèbre et intelligent, nous nous occuperons, si cela en vaut la peine, d'amasser des sous et tous ces autres trucs !

— C'est donc ainsi, *pateras* ? hurla le Thébain, regrettant soudain de n'être pas lui aussi, ne serait-ce que l'espace d'un instant, un animal sans Biens, sans Famille, sans Passé, ce qui lui permettrait de régler le différend avec monsieur son père de la manière naturelle et bestiale qui conviendrait le mieux à un cheval ayant la responsabilité d'un troupeau.

— C'est ainsi, hennit Siméon de Tsarigrad. Nul Siméon, d'ailleurs, n'a jamais rien entrepris en vain.

— Réfléchis bien, *ma ton Theon*, je t'en supplie encore une fois, *pateras*. Si ce n'est pour toi-même, fais-le pour moi, ton fils unique, pour mes enfants, pour la Firme, pour notre famille, pour notre avenir !... Est-ce donc là votre dernier mot ?

Siméon de Tsarigrad fit non de la tête et poussa un hennissement de dénégation sous son sac à avoine.

— Et quel est-il alors, votre dernier mot, monsieur ?

Au lieu de répondre, le vieillard se tourna un peu sur le côté, leva la jambe droite et lâcha dans le grenier, puissant et allègre, le vent de la vie.

Le nuage disparut du trou à fumée. Le clair de lune envahit le grenier. L'éther bleuâtre, à l'origine de la folie de Siméon, agissait à nouveau. Le vieil homme rua et renversa le petit coffre sur lequel était posée la théière. Il trotta vers la porte et invita son fils, par un hennissement quasi incompréhensible, à venir le rejoindre dans la cour. Celui-ci, exaspéré, se pencha au-dessus de la trappe – son père dans l'escalier en dessous menait grand bruit – et lui cria qu'il lui ferait payer les tasses brisées. Il ajouta qu'il était sincèrement surpris qu'il eût choisi de devenir cheval, qu'il l'aurait, tout bien pesé, mieux vu en âne galeux. Pour toute réponse, il ne perçut – épinicies chevalines – qu'un long hennissement dionysiaque.

Siméon de Thèbes fut à nouveau tenté de trancher le nœud du somnambulisme paternel avec l'épée de Damoclès quand celui-ci, lors du repas de mariage de sa petite-fille, demanda que le jeune marié fit un petit tour sur son dos dans la cour, ceci pour le préparer, tant sur le plan physique que moral, à sa nouvelle condition chevaline. Ce qui le retint, ce fut l'absence évidente de logique en cette exigence. Arion, le cheval sauvage et libertaire, ne pouvait en aucun cas avoir envie d'être chevauché. À l'origine de cette proposition inconvenante, il y avait plutôt les descendants d'Arion, domestiqués et habitués à la selle, qui trimballaient sur les agoras de la péninsule les artisans et leurs marchandises. D'un autre côté, ce souhait inattendu était plutôt encourageant. Le besoin de porter une charge, de se rendre utile donc, était peut-être, chez cette créature qui aspirait à l'inutilité d'Arion, le premier signe de la guérison. Quoi qu'il en fût, l'incident ne fut jamais éclairci, car il fut supplanté par un autre, plus grave, qui mit à mal la légendaire solidarité familiale des Tsintsares.

Siméon de Tsarigrad vint trouver Siméon de Thèbes, non pas avec des bons de commande, mais avec des larmes de colère dans ses yeux qui, de honte, s'étaient enfoncés profondément dans leurs orbites, et des injures sur ses lèvres qui n'écumaient plus à cause du mors. Il reconnut, bref, qu'il était dans l'erreur, que gambader autour du puits lui servait autant que pisser dans un violon, que tout cela n'était que foutaises et qu'il ne parviendrait jamais ainsi à devenir un cheval en bonne et due forme.

— Bon sang, lui dit le Thébain d'une voix éplorée, car lui-même était au bord des larmes tant il se réjouissait de voir que son père avait recouvré la santé et était à nouveau insupportable à sa manière humaine. N'est-ce pas là ce que nous vous disions depuis le début ?

— Si, mais on ne m'a jamais expliqué pourquoi. *Iati* ?

— *Iati* ? Comment cela, pourquoi ?

— Pourquoi ne puis-je devenir un cheval ?

Siméon fils était soulagé. On était sur la bonne voie. Puisque son père reconnaissait qu'en aucun cas il ne pourrait se transformer en cheval, nonobstant son désir et ses efforts, il satisferait désormais, à l'instar des autres mortels, ses tendances animales avec les moyens qui lui avaient été octroyés par Dieu, à savoir, en premier lieu, son intelligence. Maintenant qu'il avait quitté le marécage de son délire séléniénien pour le sol ferme de la logique aristotélicienne, on pouvait discuter avec lui. Aussi lui répondit-il calmement :

— C'est parce que vous êtes un homme, *pateras*. Étant un homme, vous ne pouvez en même temps être un cheval. Il s'agit là d'une contradiction logique telle qu'Aristote, dans son *Organon*...

— *Stin kolasi ton Aristoteli* ! Va au diable avec ton Aristote ! rugit le vieillard ! Tout ça, c'est à cause de lui. Avec sa logique, il nous a passé la corde au cou ! À l'Âge d'Or des Pélasges, nulle logique de merde ne faisait obstacle à quoi que ce soit. Et maintenant, voilà qu'à cause d'elle on ne peut même pas se transformer en bourrin !

— Nous vivons dans une époque de merde, mon père, et il est normal que la logique le soit aussi.

— Quoi qu'il en soit, que le *drakul* l'emporte, ce n'est pas elle, à vrai dire, qui empêche ma métamorphose.

— Pour ma part, je suis heureux de vous voir guéri et à nouveau insupportable à votre manière humaine.

— Qui te dit que je suis guéri ?

— Vous-même, puisque vous reconnaissez que votre métamorphose est impossible.

— Je n'irai pas si loin.

— Vous n'êtes peut-être pas tout à fait guéri, mais vous n'êtes pas malade non plus. Du moment que vous avez cessé de vous transformer en cheval, vous ne sauriez l'être.

— Non, je ne suis pas malade. Ce n'est pas ça.

— Qu'est-ce alors, quelle est votre nouvelle lubie !?

Siméon de Tsarigrad ferma les yeux et murmura :

— Que dirais-tu si je t'annonçais que je suis mort ?

— Dieu accorde la paix à son âme. Nous voilà enfin tranquilles, Dieu, moi et la Firme ! Voilà ce que je dirais. Mais je ne vous crois pas capable d'attenter à vos jours.

— Bien sûr que non. Si je ne suis pas un cheval, je ne suis pas un imbécile non plus.

— Dieu soit loué. Cela nous ferait perdre la moitié de nos crédits.

— D'ailleurs, même si je le voulais, je ne le pourrais pas.

— C'est naturel. Vous avez des obligations envers la Firme, envers la famille...

— N'as-tu à me proposer de raisons plus sensées que celles-là ?

Non, le fils n'en avait pas.

— C'est moi qui vais t'en donner alors. Je ne peux pas me tuer parce que je suis déjà mort. Et c'est pour cette maudite raison aussi que je ne peux pas me transformer en cheval.

Des explications plus ou moins confuses qui suivirent, il apparut que Siméon de Tsarigrad était déjà mort depuis près de cinquante ans, depuis le soir où les cavaliers de Fatih l'avaient taillé en pièces devant l'autel de Sainte-Sophie; sa vie, depuis le 29 mai 1453, n'avait été qu'illusion – exception faite peut-être de sa tentative de métamorphose en Arion, qui n'avait pu aboutir à cause de son état ; sa place n'était donc pas à Thèbes, au sein de la raya turque, parmi les vivants,

mais dans les catacombes de la citerne de Iaribatan, avec les Rouméliens libres qui avaient péri lors du siège de Tsarigrad.

Siméon de Thèbes pesa le pour et le contre de la nouvelle tournure que prenait la crise familiale et il lui sembla, tout compte fait, qu'on gagnait quelque peu au changement. Tout d'abord, par prudence, il chercha à savoir si son père souhaitait des funérailles, s'il voulait qu'on lui fit dire des messes ou qu'on transportât son corps à Tsarigrad. Quand il apprit que pour des raisons personnelles, celui-ci n'envisageait rien de tel pour le moment, il lui dit, conciliant :

— Il va de soi, monsieur, que je suis fort peiné de savoir que vous avez quitté ce monde, d'autant plus que cela s'est produit subitement. Mais force m'est d'avouer qu'il est préférable que vous soyez défunt plutôt que cheval, pour la Firme du moins. Celle-ci redoutait que vous ne portiez atteinte à sa réputation en caracolant sur les marchés, en hennissant devant nos concurrents et en couvrant les femmes du voisinage. Si vous pensez qu'il est temps pour vous de vous installer sur votre lit de mort, nous n'y voyons pas d'inconvénients. Nous pouvons même vous libérer une cave à cet effet, pour que vous reposiez en paix. Puis-je cependant espérer que, bien que trépassé, vous continuerez à négocier ? On raconte que certains de nos ancêtres l'ont fait. Vous conviendrez qu'il est peu rentable de nourrir des bouches improductives. Quelles sont donc vos intentions sur ce point ?

— Je dois dire que pour le moment je ne sais pas trop, admit Siméon de Tsarigrad. Cela ne fait que quelques jours que je me suis aperçu que je n'appartenais plus au monde des vivants. Il faut que je m'y fasse et que j'y réfléchisse.

— Vous ne pensez pas que, mort, vous aurez certaines difficultés à réfléchir ?

— Pourquoi donc en aurais-je ?

— On prétend que la plupart des défunts en ont. Hormis les vampires, les *vrikolakas*, évidemment.

— Je n'ai pas remarqué que j'avais du mal à penser. Je ne pense peut-être pas de la même manière que de mon vivant, c'est possible, mais déjà, du temps où je me métamorphosais en cheval, je pensais

différemment de toi et de tes Thébains bornés. Au demeurant, j'en suis déjà venu à certaines conclusions. Et je crois que je vais poursuivre ma tentative.

— Votre tentative ? Quelle tentative ?

— De devenir un cheval.

Le Thébain n'en crut pas ses oreilles. Furieux, il frappa du poing sur le comptoir. Les affaires, cette semaine, avaient été déplorables. Il en avait marre de tout.

— Comment cela, *kyrie*, nom de dieu ? hurla-t-il.

Les bonbonnes de verre remplies de produits de maquillage tintèrent. Dans leurs ventres transparents s'agitaient les éthers et les essences aux couleurs de l'arc-en-ciel.

— Quel cheval, puisque vous êtes mort ?

— *Psofio alogo*, un cheval crevé, je suppose, lui expliqua le vieillard froidement. À mon avis, une charogne de cheval a plus de valeur qu'un homme vivant.

Effrayé d'avoir à se colleter non plus à Arion, avec qui il était plus ou moins possible de discuter et qu'on pouvait même, par la ruse ou la force, contraindre à exercer une activité profitable, mais avec une charogne inutile qui ferait valoir, au lieu d'états d'âme, des raisons irréfutables sur le plan de la logique pour justifier son refus de travailler, voire qui commencerait à empester – car on pouvait s'attendre à tout de la part de ce Tsintsare dénaturé qui avait plus d'un tour dans son sac –, Siméon de Thèbes décida, avec l'assentiment du chef de la Corporation et des autorités du vilayet, de le retirer des affaires et de le confiner à la maison. Telle était la meilleure solution pour la Firme, même si on ne pouvait éviter que le scandale eut des répercussions. C'était elle le *Kyrios*, le *Domnou*, le Patron, les Siméon n'étant que ses représentants directs sur le marché balkanique. Telles étaient les *Regoula tou pechnidiou*, les Règles du jeu. Il fallait s'y soumettre ou bien remettre les cachets et les clés du coffre à quelqu'un qui s'y soumettait. Aussi Siméon de Tsarigrad ne lança-t-il pas l'anathème sur son fils et ne résista-t-il pas quand on l'emprisonna chez lui, ce qui fut fait d'ailleurs avec beaucoup de prévenances et d'égards. Malgré l'influence néfaste de la lune, météorite folle qui était venue se perdre dans le système planétaire de la famille, l'in-

fluence de la Firme, soleil de ce système, ne fut pas diminuée. En dépit de la confusion qui régnait en son esprit, Siméon de Tsarigrad discernait encore les intérêts de la Maison, il les comprenait et les respectait, plus ou moins, la notion qu'il en avait, sous l'emprise de forces antagonistes, montant et descendant régulièrement comme la mer sous l'emprise des marées. À moins que cette explication ne soit trop siméonomorphe. Peut-être espérait-il ainsi, maintenant qu'il était libéré des contraintes du négoce, avoir plus de temps pour trouver un moyen de se sortir de la situation diaboliquement contradictoire qui était la sienne et réussir, bien que mort depuis longtemps, à se métamorphoser en Arion. Ou, pour le moins, à redevenir le *psofio imialogo*, le demi-cheval crevé, le sage Centaure qu'il était à l'Âge d'Or de sa race, avant sa polémique avec Héraclès.

BORISLAV PEKIC

Traduit du serbo-croate par Mireille Robin

Borislav Pekic est né à Podgorica (ex-Titograd) dans le Monténégro en 1930. En 1948, il a été condamné à quinze ans de prison pour avoir fondé le mouvement des Jeunesses Démocratiques de Yougoslavie. Libéré en 1954, il a fait des études de psychologie puis travaillé comme scénariste dans le cinéma. Son premier roman, *Le Temps du Miracle* (1965), fut suivi de nombreux autres, dont les sept volumes de *La Toison d'Or*, grandiose fantasmagorie balkanique relatant sur cinq siècles l'histoire d'une famille tsintsare.

Les Tsintsares, ou Aroumains ou Rouméliens ou Valaques sont un peuple des Balkans composé à l'origine surtout de colporteurs. Bien qu'ils fussent méprisés et raillés, certains d'entre eux réussirent à s'élever jusqu'aux plus hautes sphères de la finance et des affaires dans les Balkans et en Europe Centrale. La légende les disait descendants des Centaures. Ils sont aussi à l'origine de la croyance aux vampires. Le texte traduit ici, extrait du tome III, raconte les aventures de Siméon de Tsarigrad (la « ville impériale », nom donné à Byzance par les Slaves du Sud).

Borislav Pekic est mort en 1992 à Londres, où il vivait depuis 1970. De son œuvre sont parus en français : *Plaidoyer du gardien de plage* (L'Âge d'Homme, 1989) *L'Ascension et la Chute d'Icare Gublekian* (L'Âge d'Homme, 1992), *Le Temps du miracle* (Le Serpent à Plumes, 1996).

Rodolfo Walsh naît en 1927 dans la province de Rio Negro, en Argentine, dans une famille modeste, d'origine irlandaise. Il devient correcteur et traducteur, écrivain et journaliste, s'intéresse aux genres policier et fantastique avant de se tourner, en 1956, vers le témoignage politique sous une forme romancée (dans *Operación masacre*, écrit en 1957, il dénonce la violence politique). Son œuvre, constituée de nouvelles, de romans et de pièces de théâtre, est marquée par l'expression d'un profond désir de justice.

En 1977, un an après la prise de pouvoir par les militaires, Rodolfo Walsh diffusa une lettre ouverte à la junte militaire, dans laquelle il dénonçait les événements survenus au cours de l'année écoulée. Il fut arrêté le jour même et disparut.

Sentinelle

Maintenant, vous allez venir ; je vais entendre votre bicyclette sur les graviers du chemin ; vous allez venir en pédalant tout doucement, lumière éteinte. Vous n'avez pas besoin de lumière : vous nous reconnaissez tous sans avoir besoin de nous voir ; moi, c'est à l'odeur que vous me reconnaissez. Qu'est-ce que vous sentez, soldat ? Je sens le bouc, mon lieutenant, je sens la tulipe et tout ce que vous voudrez.

Vous allez venir ; c'est votre garde, et ce moment, vous l'avez attendu toute la semaine ; la nuit, vous pouvez pas dormir, alors vous prenez des cachets, mais cette nuit c'est pas la peine. Vous pensez trop, mon lieutenant ; ça vous rend tout pâle, et même vert, à force ; je me dis qu'il doit vous passer de drôles d'idées par la tête, mais enfin, je suis mal placé, moi, pour vous poser des questions.

Moi aussi, je pense trop ; mais moi, la nuit, je dors, et parfois, je dors même quand je suis de garde. En ce moment, par exemple, eh bien je dors, couché sur le bord du chemin par lequel vous allez venir, venir à bicyclette.

Je sais bien que ça se fait pas, je sais bien qu'une sentinelle ne doit pas s'endormir ; elle doit garder le camp et prévenir s'il y a du nouveau. Mais c'est qu'il y a rien de nouveau, mon lieutenant, l'ennemi est à cent vingt ans de distance ; ici il n'y a jamais rien de nouveau et le ciel est la seule chose qui change de place. Quand je me suis endormi, les Trois Maries étaient derrière le pin, maintenant elles sont juste au-dessus de la route, là d'où vient le bruit des camions.

Le fusil, je vous le laisse là, je pose même pas la main dessus ; il est chargé et le cran de sécurité est mis. Si l'ennemi venait, y'aurait rien à faire, mais qu'est-ce que vous voulez que je vous dise, mon lieutenant, les Chinois et les Russes sont loin, pour moi ils viendront plus cette nuit.

Je sais qu'il y aurait de quoi rire si je vous disais que cette fois c'était pas de ma faute, que personne m'avait demandé d'aller faire le planton dans le jardin du colonel. Je sais bien qu'il y aurait de quoi rire si je vous disais que ce soir je devais justement sortir, au lieu d'être posté là à faire la sentinelle.

Si je vous expliquais, qui sait, peut-être que vous me laisseriez m'en aller ? Mais comment voulez-vous que je vous explique que cette nuit on me prend ma Julia ? Qu'on est en train de me la prendre. À l'heure qu'il est, quelqu'un la baise, c'est sûr.

Ne riez pas, mon lieutenant ! Vous, avec votre allure, vous devez avoir des femmes à plus savoir qu'en faire. Mais moi ! Moi je lui ai fait la conversation pendant trois mois, j'ai mis de l'argent de côté, et voilà qu'un abruti de civil rapplique et me la prend, pendant que je suis là à attendre la troisième guerre mondiale.

C'est pas vrai que le sergent m'a envoyé chez le colonel pour écraser les fourmis, comme on dit. C'est tout de même pas de ma faute s'il a oublié de me dire d'aller monter la garde ! Mais ici la vérité sort de la bouche du plus gradé : c'est lui qu'on croit, et on tranche en faisant tomber le plus faible.

Ça se fait pas de laisser traîner son arme dans l'herbe, à la portée du premier venu, et de s'endormir en pensant à Julia, mais finalement beaucoup de choses vont de travers et personne s'en fait.

Vous vous foutez de moi, vous dites que je raisonne beaucoup, que j'ai raté ma vocation, que j'aurais dû être savant, comme tous les gens de Cordoba ; c'est sans doute parce qu'un jour vous m'avez surpris en train de lire le Code, mais je suis pas savant, et d'ailleurs j'ai pas à vous raconter d'où je sors.

Elle a ses raisons, Julia, elle a rien à faire d'un homme qu'elle voit une fois par semaine ; ce qu'elle veut, c'est qu'on l'emmène se promener et qu'on lui fasse la conversation ; ça lui dit rien d'aller au lit tout de suite.

En plus, maintenant, l'autre abruti, il a une camionnette ! vous vous rendez compte ? moi, je peux à peine lui payer une bière. Ça fait deux mois qu'il la suit, et elle, suffit de bien la regarder pour voir qu'elle est prête à tomber dans les bras d'un type qui se déplace sur quatre roues.

Les Trois Maries, mon lieutenant, se promènent du côté de la route, elles sont au-dessus du hangar, derrière ces eucalyptus, et d'un moment à l'autre la lune va se lever.

C'est trop tard pour prendre un car, j'arriverais même pas pour 2 heures et elle a dit qu'elle m'attendrait jusqu'à 10 heures. À l'heure qu'il est, elle couche, c'est sûr, elle mord l'oreiller en poussant des petits cris.

Il faudrait que vous veniez tout de suite, parce que j'en peux plus de compter les cigales et d'écouter le bruit que font les bestioles dans l'herbe.

Ça lui aurait coûté quoi, au sergent, de dire la vérité ?

C'est pas facile de se trouver une autre petite femme, hein, le noiraud, avec ta grosse gueule ? Non, mon lieutenant. T'as une grande gueule de noiraud, oui ou non ? Oui, mon lieutenant, c'est bien pour ça que c'est pas facile.

Cette fois, je crois que je vous entends.

Vous descendez tout doucement la côte, sans pédaler, mais les pneus crissent sur la pierraille du chemin. Vous passez le pont de bois au-dessus du ruisseau... j'entends les planches, polom-polom. Là, il faut pédaler un peu parce que vous avez perdu de l'élan, un ou deux

coups de pédale et vous avancez tout seul, en faisant de petits zigzags, en essayant de pas faire de bruit.

J'ai pas besoin d'ouvrir les yeux pour savoir que vous roulez lumière éteinte, sans fumer, la clarté du ciel vous suffit ; au cas où, vous comptez les poteaux de la clôture : parce que vous pensez à tout, d'ailleurs quelquefois je me dis que vous pensez trop, alors forcément, la nuit vous n'arrivez pas à dormir.

Moi, au contraire, je dors n'importe où.

Maintenant, vous êtes à vingt mètres, et comme vous ne me voyez pas, vous me cherchez. Vos zigzags deviennent de plus en plus amples. Vous voulez pas freiner ni vous arrêter avant de m'avoir vu. Si ça se trouve, vous commencez à vous méfier. Si ça se trouve, vous pensez que cette grande gueule de noiraud est en train de vous guetter, caché derrière un poteau. Comment vous pouvez penser ça, mon lieutenant ! Vous voyez donc pas que je suis là, couché, que je me suis endormi tout simplement, en pensant aux fourmis ? C'est qu'il se passait rien de nouveau ! qu'est-ce que vous voulez qu'il se passe ?

Ça y est, vous me voyez ; vous vous arrêtez, vous freinez du pied, vous descendez de la bicyclette et vous la couchez sur le chemin. Doucement, faudrait pas qu'elle se casse. Je ne vous entends plus, mais je suis sûr que vous venez par ici, en posant vos pieds avec précaution sur les brindilles ; d'un moment à l'autre vous allez découvrir la carabine.

Elle est à vous, mon lieutenant, je sais bien qu'on n'abandonne pas son arme, mais quand on dort on oublie ces choses-là. Vous manœuvrez la culasse, on entend à peine le bruit du métal, vous tirez doucement en arrière, la balle tombe dans vos doigts, maintenant vous sortez le chargeur. Vous y mettez la balle et vous comptez celles qu'il contenait déjà, à tout hasard. Il y en a bien cinq, mon lieutenant ? Il y en a bien cinq. Maintenant vous pouvez laisser la carabine comme elle était et mettre le chargeur dans votre poche.

Vous vous approchez de moi et vous vous arrêtez tout à côté de mon visage, vous êtes si près que je sens l'odeur de cuir de vos bottes. C'est le moment le plus difficile parce que je sais pas si vous allez me

flanquer un coup de pied dans la gueule ou si vous allez faire la même chose que l'autre fois, quand vous avez trouvé le grand Landivar endormi. J'ai sacrément envie de mettre mon bras devant mon visage, mais je me retiens. Je sais pas quoi faire de mes yeux : est-ce qu'il faut les serrer très fort pour les empêcher de trembler ? je sens du sable couler entre mes paupières. Pas de panique, mon vieux, tiens-toi tranquille.

Vous vous baissez et vous me regardez. J'ai rien, même pas une cartouchière, vous pouvez me fouiller. Je suis qu'un type endormi.

Maintenant vous vous redressez.

Vous vous en allez.

Mais vous allez revenir.

Cent mètres plus loin, Cornejo vous crie : « Halte ! ». Vous vous faites reconnaître, et puis vous parlez une minute avec Cornejo. Encore cent mètres, et Sampietro aboie : « Halte ! ». De bons soldats, valeur et discipline, et en plus ils vous attendaient.

Maintenant, vous êtes au bout du camp ; vous allez revenir. Dans cinq minutes vous serez de retour.

Le ciel est une fête, mon lieutenant, et l'herbe sent si bon ! Ma tête à couper que Julia est endormie, pelotonnée dans les bras du type. Je vais en avoir, du mal, à en retrouver une comme elle.

Cette fois on vous entend, mon lieutenant, c'est un plaisir de vous entendre chanter « Curupaity » et « Pour l'agneau rien de tel que la brebis ». Vous êtes passé devant Cornejo sans vous arrêter, et vous arrivez comme une flèche, vous voilà déjà à cinquante mètres.

Moi je pense à ce que m'a raconté Landivar : vous avez déchargé sa carabine et au retour vous l'avez renversé avec votre bicyclette, ensuite vous lui avez flanqué une paire de baffes et vous lui avez collé une semaine de trou pour s'être endormi, pour avoir perdu son arme et pour être un âne. Mais je vous demande un peu, est-ce qu'on lui avait dit, au grand Landivar, de ronfler pendant sa garde ?

Moi je suis pas comme Landivar, moi, je suis comme qui dirait en travers de votre chemin. Un noiraud à la gueule de travers, mon lieutenant, une sale gueule de Cordoba, comme vous avez dit l'autre jour.

Vous chantez bien, mon lieutenant, si j'avais une voix comme la vôtre, peut-être bien qu'on me volerait pas ma Julia. Vous chantez un peu faux, c'est peut-être parce que vous criez et que maintenant vous me préférez réveillé comme une bonne sentinelle.

Mais si je reste là où je suis, c'est sûr, vous allez me casser les côtes, vu l'élan que vous avez pris et avec votre envie de me rentrer dedans.

Alors je vous crie : « Halte ! »

Parce que cette fois je suis réveillé, mon lieutenant, cette fois je suis debout, vous ne m'entendez pas, mon lieutenant, maintenant je vise votre tête, pourquoi vous riez, mon lieutenant, je viens de mettre votre tête en joue, je vous connais pas, je vous dis de vous arrêter, maintenant j'ai le doigt sur la détente, comme on m'a appris à l'exercice, halte mon... bordel de merde ! je tire un tout petit peu plus et ce crachat rouge qui s'étale sur votre front, et pendant que vous levez les bras et que vous commencez à chanceler en un zigzag qui va rester inachevé, et pendant que tous les chiens du monde se mettent à aboyer, j'ai déjà eu le temps de manœuvrer la culasse, et voilà un autre crachat rouge, mais cette fois c'est plus vous que je vise, c'est les Trois Maries, si ça se trouve je les touche.

Et maintenant, qui va dire que je ne vous ai pas crié « Halte ! », comme c'est la règle, mais que vous n'avez pas répondu, qui va dire que je n'ai pas tiré un coup de semonce, comme le veut le règlement, et qu'ensuite je n'ai pas tué un inconnu suspect qui se ruait sur moi à bicyclette ? Même si cet inconnu c'est vous, mon lieutenant, même si vous êtes en train, mon lieutenant, d'agoniser sur l'herbe en poussant de petits cris pendant que je vous tripote comme si vous étiez une femme, comme si vous étiez Julia, et que je trouve le chargeur que vous m'avez pris et que je le jette dans le ruisseau avant l'arrivée des autres sentinelles, blanches de lune et de trouille.

Si vous aviez un petit instant encore – mais vous l’avez pas –, je vous aurait expliqué le coup de l’autre chargeur, celui que j’avais glissé entre mes cuisses, eh oui, là où je vous dis.

RODOLFO WALSH

Traduit de l’espagnol (Argentine) par Isabelle Dessommes

José Manuel Fernández Pequeño est né à Bayamo (Cuba) en 1953. Après des études de lettres à l'université d'Orient (Santiago de Cuba), il y a enseigné les lettres et l'histoire du cinéma, animé des ateliers d'écriture et organisé des séminaires ayant pour thème le cinéma cubain. Membre de l'Uneac (Union nationale des écrivains et artistes cubains), il a publié divers articles et ouvrages de critique littéraire ainsi qu'un recueil de nouvelles. Son œuvre n'est pas traduite en français. Il est actuellement chercheur à la Casa del Caribe (Maison des Caraïbes) de Santiago de Cuba et rédacteur en chef de la revue *Del Caribe*, publiée par cette institution.

Dans la présente nouvelle, une piste est peut-être brouillée pour le lecteur étranger ; mais les Cubains auront sans doute perçu les similitudes entre les couleurs de l'oiseau et celles du drapeau cubain.

Le chasseur

- J'avais espéré quelque chose.
- La défaite ?
- Non. Autre chose.
- Il n'y a rien d'autre. Sauf la victoire. C'est peut-être pire.

ERNEST HEMINGWAY

Dans la hausse du fusil et derrière le point de mire, qui étaient alignés dans la perspective du tir, il vit, entre les yeux de l'oiseau, la tache rouge allongée jusqu'au bec. Il s'en aviserait par la suite, la base de ce qu'il prit alors pour un triangle naissait, sans délimitation précise, quelque part derrière la tête. Mais il ne put s'en apercevoir, cet après-midi-là, lorsqu'il baissa le rifle et se mit à observer l'oiseau bleu, un peu plus gros qu'une colombe, se détachant sur le bleu plus léger du ciel. Voilà la façon dont il raconta la scène.

Il revint tous les jours, à la dernière lumière du soleil ; il se tenait debout sous l'arbre jusqu'à ce que l'oiseau fût une ligne grise, posée à l'endroit où s'étirait la branche. Chaque fois, celui-ci se manifestait, lui dévoilant une nouvelle grâce de sa silhouette. Un jour, il découvrit la couleur noire des pattes, qui montaient, graciles, jusqu'à la naissance du plumage, et l'oiseau tout entier fut ces pattes, à la fois serres et soutien du corps. Puis il remarqua que c'était du bec pointu, habile à

perforer, qu'émanait la distinction de la tête, et l'oiseau se résuma à sa tête. Tôt ou tard, il réduirait sans doute l'oiseau à la prison de son image : alors viendrait l'indifférence. Mais il continua de se rendre sous l'arbre, jour après jour, sans faute, pressentant que la silhouette dressée là-haut se savait attendue.

Et cela se produisit enfin. Un après-midi qui semblait s'achever comme tant d'autres, alors que l'arbre enfouissait peu à peu sa ramure dans les ombres, il entendit la trille. Je n'ose imaginer ce qu'il ressentit à l'instant où ce chant fit vibrer l'espace. Lui-même ne sut l'expliquer. Disons seulement qu'il tarda à rentrer chez lui. La paix qu'il éprouva ce soir-là en s'abandonnant au sommeil était peut-être du bonheur.

Le lendemain lui réservait un nouvelle préoccupation. À l'évidence, il ne savait plus entretenir son désir. Il laissa pour la première fois passer l'heure à laquelle il se tenait sous l'arbre et brouilla une à une les pistes menant à l'oiseau ; il s'efforça ensuite de camoufler son propre chemin en y dressant mille obstacles. Puis il rentra chez lui et les jours passèrent. Mais, dès lors, quoi qu'il fit, ses pas finissaient par le conduire près de l'arbre.

Enfin, un après-midi, il en revint à observer l'oiseau bleu. Cette fois, il n'explora pas les alentours pour se convaincre que personne ne rôdait. Il ne vérifia pas que les pistes étaient toujours brouillées et ne scruta pas les quatre points cardinaux du haut d'un arbre en quête de probables intrus. Il demeura plongé dans sa contemplation ; ainsi le trouvèrent les premières menaces de pénombre. Lorsqu'il épaula son fusil et aligna dans la hausse le point de mire et le centre du présumé triangle rouge, peut-être désirait-il revenir au début de cette histoire. Ou peut-être pas. Peut-être ne pensait-il à rien.

JOSÉ MANUEL FERNÁNDEZ PEQUEÑO
Traduit de l'espagnol (Cuba) par Isabelle Dessommes

L'histoire d'Ivy

Ils se rencontrèrent à Selma, en Alabama. Elle était la première fille blanche, expliqua-t-il, avec qui il avait parlé librement plus que quelques minutes.

Ivy, de son côté, avait davantage d'expérience des noirs, bien qu'à New York elle ait travaillé avec eux de manière impersonnelle, recevant des ordres et parfois en donnant. Ils travaillaient tous à mi-temps pour La Cause. Leurs rapports réciproques étaient détendus et ils ne cherchaient pas à connaître leurs vies respectives en dehors du quartier général. Mais à cette époque-là ils réservaient leur hostilité à l'Establishment, de sorte que dans leurs rapports il n'y avait plus de tension ou très peu. La colère éclatait parfois mais, comme elle l'expliqua à Eager, elle était toujours amère et dirigée vers l'extérieur ; parfois aussi les yeux d'un noir remarquaient la présence d'Ivy d'une certaine façon et à son tour elle examinait l'homme, une sorte de politesse, même lorsqu'elle était nuancée de désir ; mais l'intérêt s'évanouissait dans l'urgence de la tâche et, si une promesse avait semblé s'établir entre eux, elle n'était jamais tenue.

Quand Eager se présenta à elle, à Selma, elle lui dit sans réfléchir, « L'êtes-vous ? » et vit que la plaisanterie sur son nom (Passionné) n'était en fin de compte pas un cliché. Il accepta la question et y ajouta quelques sous-entendus que Ivy, fatiguée, n'avait pas eu la force d'y mettre ; la sexualité franche la revigora un peu. Elle se sentait sale et cynique après ce qu'elle avait vu : femme blanche, homme noir, Sud profond, boum. C'était ce qui se passait tout autour, trop manifeste, dans certains cas un peu trop semblable à un objectif atteint. Mais elle fut sensible néanmoins à l'aspect d'Eager.

Il était un peu moins grand que la moyenne, l'homme le plus noir qu'elle ait jamais vu, mince avec de larges épaules, un visage osseux, aux lèvres épaisses et, comme tous les noirs, il avait les dents éclatantes de quelqu'un qui aurait passé son temps à ronger des os. La deuxième question qu'elle lui posa était très envieuse : « Comment parviens-tu à être aussi propre ? » parce que son jean bleu pâle, usé par les lavages, était immaculé, de même que la chemise en jean, manches retroussées aux plis marqués, un style qu'elle n'avait rencontré que dans les zones rurales.

Ses yeux la fixèrent avec une hardiesse qui paraissait en partie due à la nervosité. Il lui expliqua qu'il avait fini son travail une heure plus tôt et qu'il était passé chez lui se laver et se changer. Il lui dit, « Je suis propre partout », et lorsqu'elle eut compris le sens de ce qu'il venait de dire elle vit que ses yeux étincelaient victorieusement. D'un ton cassant elle dit, « Pas moi », mais si les mots avaient été prononcés pour le décourager, ils n'eurent aucun effet.

Irrésistiblement, du fait de sa ressemblance avec Susan Hayward ¹, je la voyais avec une trace noire sur la joue – Miss Hayward après avoir combattu un feu de forêt au Canada – la trace noire et quelques mèches humides de cheveux couleur de flamme encadrant sa remarquable beauté.

Ils étaient censés rester assis sur les marches mouillées du palais de justice et y demeurer malgré l'animosité des citadins qui s'étaient rassemblés autour d'eux comme, dit-elle, pour regarder manger des bêtes

1. Susan Hayward est une actrice américaine. [NdT]

sauvages. Au milieu des injures et de la sauvagerie qui montait, elle et Eager bavardaient tranquillement. Tandis que, à cause de leur calme, on les montrait du doigt : « Cette salope de rouquine avec le nègre », Ivy étudiait la foule avec curiosité, incapable de comprendre pourquoi une telle peur s'emparait de ces gens. Eager, qui avait l'habitude de la virulence, laquelle était une condition de sa vie, en analysant les réactions d'Ivy, se rendit compte – comme il le lui dit plus tard – à quel point elle ne trichait pas à ce sujet et se détendait de plus en plus en sa compagnie. Elle ne voyait aucune raison de douter de lui, m'a-t-elle expliqué, car elle était certaine des raisons qui la poussaient à militer. Et elle a alors souri avec une intensité qui la vieillissait.

Après les passages à tabac et les emprisonnements de la journée, Ivy et Eager, inexplicablement, se retrouvèrent libres et indemnes, mais trempés par les lances d'incendie. Comme si leur air comique suffisait à calmer les derniers spectateurs on les laissa rejoindre la voiture d'Ivy, toute barbouillée de peinture – les plaques minéralogiques de l'Est suffisaient à encourager les graffitis – et s'éloigner. Même le ton des insultes sexuelles était devenu bon enfant : un homme annonça qu'ils auraient besoin de la lance d'incendie plus tard parce que les nègres restaient accrochés aux femmes blanches comme des chiens, et ses compagnons ne firent qu'en rire. Ivy, jetant un coup d'œil inquiet à Eager, vit l'ombre d'un sourire. Elle racontait cela en plissant le front, étonnée qu'il puisse partager ce genre d'humour avec ses bourreaux. Je lui ai expliqué qu'ils étaient tous des hommes ; mais elle ne comprenait pas, sans doute ne voulait-elle pas comprendre qu'une inimitié plus ancienne avait fait d'elle la seule cible de cette blague salace.

Ce qu'elle avait compris, toutefois, et elle le disait avec un rire amer, était que cette remarque, comme toutes celles qui l'avaient précédée, les incitait, Eager et elle, c'était un point d'honneur, à devenir amants, ne fût-ce que pour une nuit.

Couchés sur son manteau de cuir sous un vaste ciel plein de lumière, ils échangèrent leur enfance, leurs découvertes, opiniâtement, leurs points communs. L'isolement de leur enfance – elle isolée par l'eau, lui par la menace du feu – leur paraissait identique, profondément, et il l'était, dans la réaction qu'il avait provoquée, car en grandissant ils s'étaient retirés encore davantage en eux-mêmes. Elle se

souvenait de son enfance, d'un endroit où elle ne se sentait pas confinée, le continent où elle était née et avait grandi jusqu'au divorce de ses parents quand elle avait six ans ; après le divorce, Ivy et sa mère durent retourner sur l'île où sa mère avait été enfant, dans la vieille demeure. Eager n'avait aucun souvenir de ce genre, mais le germe d'une croyance en un continent d'un autre type s'était mis à croître en lui parce que c'était impossible autrement. Ils avaient tous les deux rêvé de partir. Ivy y était parvenue grâce au remariage de sa mère avec un riche New-yorkais ; ensemble, elle et Eager allaient s'occuper de sa libération à lui, qui déjà s'était en partie concrétisée dans la personne d'Ivy.

J'ai été direct : Tu veux dire, lui ai-je demandé, que tu t'es engagée après une seule expérience sexuelle ? La question, théoriquement clinique, contenait tant de lubricité que nous nous sommes mis à rire tous les deux, honteusement. J'avais plus ou moins tout raconté sur Calvin et moi et elle avait dû ressentir ce récit comme un fardeau, mais elle continuait à me résister. J'ai pensé : Ah oui, le grand mystère de l'homme et de la femme me sera toujours caché, ce qui explique les voyeurs dans mon genre. (Et j'ai rendu cela encore plus mystérieux en censurant « noir » et « blanc » de ma pensée.)

Elle m'a simplement expliqué qu'elle était tombée amoureuse d'Eager cette nuit-là et que cet amour était partagé. Elle était obstinée sur ce point, narratrice naïve de sa propre histoire, et l'obstination annonçait par trop ce qui allait suivre. Mais cela m'a mis entièrement dans son camp.

Eager l'emmena chez lui et la présenta à sa famille, une aventure plus dangereuse que faire l'amour dans un champ. La folie régnait autour d'eux, toute la ville était surveillée par les citadins et les policiers venus d'autres parties de l'État. « Surveillance », disait-elle, essayant toujours d'en comprendre la nécessité. C'était la réapparition de l'ancienne *paterole* de l'époque des esclaves. Eager lui apprit une chanson de cette époque, qui se transmettait comme un héritage dans sa famille, une chanson qui, en surface, n'était qu'innocence, un peu comme une comptine enfantine, mais au contenu horrible, en tout cas pour elle, bien qu'Eager lui eût dit qu'enfants, ils la chantaient en jouant.

Courez, enfants, courez,
La paterole vous attrapera,
Courez, enfants, courez,
Il fait presque jour.
Un enfant est parti en courant,
Et un enfant est parti en volant,
Et un enfant a perdu sa chaussure du dimanche.

La haine des patrouilles officielles – même les milices de volontaires devenaient officielles là-bas – était flagrante dans les rues éclairées. Mais les psychopathes armés patrouillaient les petites rues, les allées sombres, et la maison d'Eager se trouvait en banlieue, dans le quartier traditionnellement réservé aux nègres dans le Sud. Ivy couvrit son visage de boue et dissimula sa chevelure sous un vieux chapeau en feutre, se prenant, disait-elle, pour une aventurière sexuelle, car les précautions, pourtant indispensables, ressemblaient à des clichés empruntés à une littérature picaresque de bas étage où les femmes de la haute vont se dévergondier.

« Nancy Cunard à Harlem ? » ai-je demandé, n'ayant jamais entendu que des ragots, n'ayant jamais rien lu d'intéressant ou de définitif. « Absolument pas, m'a-t-elle dit sur un ton légèrement acerbe. Elle était bien davantage que ça. » Et elle a ajouté à voix basse, « Et Crowder (son amant noir) était sexuellement peu actif ». Ces minuscules détails, certainement connus de très peu de gens, de même que son ton acerbe lorsqu'elle prenait sa défense, indiquaient que Nancy Cunard avait dû être une des héroïnes de sa vie. Les yeux de Nancy Cunard sur les photographies, lui ai-je rappelé, étaient obsessionnels, fous, à la fois fixes et froids comme des billes, le contraire de la détermination et de la transparence du regard d'Ivy ; mais les deux femmes avaient toutes les deux des cheveux clairs.

Ivy m'a dit qu'elle avait attaché ses cheveux lumineux sous le vieux chapeau car elle imaginait facilement qu'une personne noire aurait pu y voir la flamme initiale déclenchant l'incendie des quartiers noirs. Serrée entre Eager au volant et un autre noir assez téméraire pour prendre le risque de passer par les baguettes, ils réussirent à traverser.

Dans la maison, m'a dit Ivy... « Attends ! me suis-je écrié. Tu ne vas quand même pas sauter tout ça – le trajet, le danger, tes sentiments ? »

Elle m'a dit, « On dirait un reporter de la télévision sur le lieu d'une catastrophe. "Que ressentez-vous, Mrs Garcia, en regardant le corps mutilé de votre fils ?" » Ce qui a interrompu mes questions, je la soupçonnais cependant d'avoir été un peu mélodramatique. Aucun passage par les baguettes, une fois qu'on l'a franchi sans encombre, ne peut être pire que de voir le corps mutilé de son enfant. Pourtant, dans le silence, je me suis avoué à moi-même que je ne savais absolument rien de tout cela ; de toute évidence, un certain type de survie pouvait très bien être pire qu'un autre. De même qu'un certain type de mort, ou une façon de se donner la mort, pouvait être pire qu'un autre. Mais, sans son témoignage, je ne pouvais rien savoir des blessures psychiques subies dans les régions du Sud ; pour celles de l'Est et du Nord, je savais.

Comme si elle avait lu dans mes pensées, y compris mon léger sarcasme, elle m'a dit, « Eh bien, on nous a arrêtés plusieurs fois et des choses ont été dites et faites mais il n'y a pas eu de sang versé et les cicatrices ne sont pas visibles à l'œil nu pour la plupart des gens. C'était il y a longtemps maintenant, et un peu hors sujet. Des gens ont été tués pour moins que ce que nous avons fait mais ça aussi c'est hors sujet ». Elle m'a effleuré de la main et m'a donné un nom affectueux, pour la première fois. « Mon ange, je n'essaye pas d'expliquer tout ça. C'est simplement un récit sur le désir, la satisfaction et la perte. Plus ou moins. » Nous avons alors mangé, et bu, et ensuite elle a continué.

Je me rends compte que je n'ai pas précisé le ou les lieux de l'action, permettez-moi donc de dire qu'ils étaient nombreux, d'un bout à l'autre de Manhattan, des restaurants et des foyers de théâtre, mais aussi des bancs de jardins publics, des allées au bord de l'eau et des traversées en ferry, en passant par des bars homos, la plus célèbre disco de l'époque et toute une série de bouges autour de la 110^e rue quand le récit a atteint ce quartier. Toutefois, si l'effet produit laisse imaginer que nous étions suspendus dans des espèces de limbes, cela aussi est assez exact, car le pays que nous parcourions n'avait pas encore trouvé son cartographe et ses routes et monuments n'avaient pas encore de noms, donc, en quelque sorte, ils n'existaient pas.

Une fois à l'intérieur – a-t-elle poursuivi – de la maison d'Eager, et pour en parler elle disait « chez lui », elle regretta d'y être venue. Après les présentations, tous restèrent silencieux, ne parlèrent ni à Ivy ni entre eux. Le silence était ostensiblement dû à la télévision mais elle sentait que, si elle n'avait pas été là, les programmes ne les auraient nullement empêchés de parler. C'est ce que font la plupart des gens. Et la machine était posée là, déversant des publicités tonitruantes conçues pour les blancs de la classe moyenne et les épisodes qui s'entassaient entre les publicités étaient comme des réflexions après coup, sans importance et sans personnages noirs. Elle pensait que sa présence dans cette pièce où il y avait beaucoup de monde devait leur paraître tout aussi incompréhensible et stupide que la plupart des choses qu'ils voyaient sur l'écran, mais, la télévision, ils pouvaient au moins l'éteindre. Elle demanda à Eager de la laisser partir, de lui pardonner, de lui permettre de partir seule. Elle m'a dit que s'il l'avait laissée partir, alors elle était certaine que, cette nuit-là, elle aurait fait d'un seul trait la première étape du retour à New York, qu'elle aurait démarré la voiture et ne se serait plus arrêtée, aurait abandonné ses affaires derrière elle.

La raison, m'a-t-elle dit, était que, assise au sein de cette famille dans une soudaine étrangeté – son expression, elle avait eu comme une sensation de choc – elle s'était examinée en fonction de ces gens et de leur pauvreté, laquelle lui faisait penser à un squelette poli par la pluie. Sa tristesse et son incapacité à agir, si peu habituelles, étaient telles qu'elle pouvait facilement se rendre compte qu'elle allait provoquer une plus grande pauvreté encore par un chagrin ininterrompu ; que ce serait comme d'enlever un os poli après l'autre. Jusqu'au moment où elle était arrivée là avec lui elle avait imaginé qu'elle prendrait place à la cuisine aux côtés de la mère d'Eager, que le geste aurait été simple, juste et accepté comme tel. Un homme ramène sa petite amie chez lui, celle-ci met un tablier et pèle les pommes de terre. Nous nous sommes tous les deux délectés de son ironie, comme on sauce une assiette avec des morceaux de pain frais.

Elle a abandonné sa tentative d'exégèse, comme elle l'avait abandonnée cette nuit-là dans son esprit, c'était bien trop compliqué, ce n'est qu'alors et maintenant qu'elle s'est rendu compte que son argent,

si elle leur avait tout donné, n'aurait pas pu effacer ou modifier la pensée qu'elle avait eue, qui était « Jamais je ne pourrais vivre ici ».

Sentant qu'elle avait besoin de ma question, je lui ai demandé brutalement : « Aurais-tu pu vivre dans ce genre d'endroit avec un homme blanc que tu aurais aimé ? » et sa réponse a été presque reconnaissante, « Oui ». L'histoire de l'Amérique était contenue dans cette syllabe. Elle m'a demandé, sur un ton très formel, si j'aurais pu vivre avec Calvin dans la tente dont Calvin avait parlé. « Calvin l'aurait fait » ai-je dit, et alors, ayant compris que j'aurais essayé d'y vivre avec lui, je ne savais pas si cela signifiait que j'étais meilleur ou pire qu'elle, j'ai pourtant été immédiatement persuadé que j'étais pire qu'elle à cause d'un frémissement dans mes organes génitaux à cette idée. Ivy, bien que physiquement amoureuse d'Eager, n'aurait pas pu être hypocrite à ce point. En tout cas pas à ce moment-là de son récit.

Lorsqu'elle quitta la maison, Eager partit avec elle. Comme pour mettre tous leurs malheurs en lumière, Ivy voulut l'emmener dans la chambre de la pension qu'elle occupait. Ayant déjà réfléchi à ce problème, mais, pour ainsi dire, depuis l'autre camp, elle sentit pour la première fois quel impact un tel geste pouvait avoir sur les fanatiques, car c'était comme si elle se trouvait dans le cerveau ébahi de sa logeuse. Cette femme fut incapable de dire un seul mot, figée par le choc comme si un serpent à sonnettes s'était dressé lentement devant elle, prêt à frapper. Eager fit plus que s'excuser, il se montra plein de compassion pour la femme et lui expliqua que « Miss Temple » lui avait demandé de déplacer un objet lourd dans sa chambre. Ivy comprit qu'elle avait encore aggravé les risques qu'il courait, et sans doute aussi ceux que couraient sa famille, car la femme en parlerait à quelqu'un, même si ce n'était qu'à ses costauds de fils, elle donnerait le signalement d'Eager.

Quand Eager fut parti, Ivy et sa logeuse trouvèrent rapidement un accord : Ivy s'en irait sur le champ.

Elle trouva un autre endroit un peu moins bien que le premier et il devint évident qu'en un peu plus d'une journée sa réputation l'avait suivie et rattrapée. Logiquement, elle aurait dû ensuite partager une maison avec quelques filles, à peine mieux que des prostituées, les groupies du Mouvement, au service de toutes les couleurs bien

qu'elles aient ouvertement préféré les hommes noirs, mais agir ainsi aurait été crapuleux vis-à-vis d'Eager. Elle se demanda si elle ne pourrait pas acheter une maison et se rendit compte que cela aurait été crapuleux vis-à-vis de plus ou moins tous les habitants de Selma.

« Il n'y avait donc personne de bien là-bas, aucun sympathisant de l'Alabama, dans cette ville ? » Je voulais réellement savoir ; il me paraissait important de l'obliger à se rappeler s'il y en avait eu et de connaître la réponse. J'ai pensé qu'il était honteux qu'à ce moment-là je me sois souvenu des policiers de Cutchogue saluant Calvin.

« Évidemment, m'a-t-elle répondu d'un ton distant, mais ils ne m'intéressaient pas. Ne m'intéressaient plus. » J'ai compris qu'elle m'offrait son obsession grandissante telle qu'elle grandissait ou avait grandi.

Une obsession aussi brutalement interrompue que son récit ; elle m'a dit qu'elle avait ressenti la nécessité de quitter Selma et Eager, précisément comme quand on se réveille d'un cauchemar dans lequel on se sent paralysé et que, pour l'exorciser, on fléchit violemment les muscles et on court dans la chambre : elle se décida après avoir fait l'amour, après qu'Eager l'eut une fois de plus appelée « Miss Anne ² » en plaisantant. Elle ne m'a pas expliqué pourquoi et je ne le lui ai pas demandé, mais elle m'a dit qu'elle était persuadée que c'était devenu plus qu'une simple plaisanterie. Ce fut à ce moment-là qu'elle prit la décision de partir immédiatement et qu'elle le fit en un seul mouvement presque ininterrompu, après s'être levée et habillée, une longue série de gestes dont le résultat fut qu'avant le début du jour elle avait laissé Selma derrière elle, au volant de sa voiture barbouillée de peinture.

Eager avait-il essayé de la retenir ? Non. Elle pensait qu'il était content, non de la séparation mais de pouvoir respirer un peu, d'être libéré de leur notoriété croissante. Elle m'a dit que si on permettait à une telle notoriété de s'installer pendant trop longtemps, elle devenait comme un enfant monstrueux qu'il est impossible d'abandonner ; pour prouver qu'il n'a pas été assassiné, il devient nécessaire de le nourrir en public tandis que le monde entier observe sa croissance contre nature.

2. Miss Anne est un nom ironique donné aux Blanches par les Noirs. [NdT]

Ivy prit tout son temps pour rentrer à New York. Elle fit des détours pour observer cette partie du monde qui faisait d'elle une criminelle au prétexte qu'elle aimait un noir. Elle s'arrêtait dans des motels et écrivait à Eager ces lettres de minuit qu'elle comparait aux hurlements lugubres des trains.

Elle examina Eager sans être encombrée par sa présence, tentant d'évaluer l'essence de son être – pourquoi était-ce lui et non un autre qui l'avait fait quitter, ou trouver, le droit chemin.

Il avait un rire triomphant, aussi libre qu'un animal qui se sent en sécurité dans les ténèbres. Il se déplaçait avec autorité, deux fois plus grand en dedans qu'en dehors, un géant caché. Son esprit était logique et non dogmatique. Son passé ne l'avait pas obligé à devenir un stéréotype ou à porter un regard stéréotypé sur le monde. Sa peau avait une odeur fauve qui proclamait sa totale indépendance. Son intérêt pour elle, ses yeux doux, une fois qu'il s'était débarrassé de son côté bravache, étaient aussi inusables qu'une peau de bête. Il était difficile de l'ennuyer. Avec lui, l'intimité serait porteuse de douceur. Pour et avec une unique femme. Qu'elle espérait être. Elle en était certaine. Elle était remplie du désir de le connaître, de le toucher, et de le voir, et de le goûter, et de l'entendre, et de le sentir, dans un milieu qui ne considérerait pas le fait qu'ils se tiennent la main en public comme un crime et qui ne le leur ferait pas comprendre de plus de cent, de plus de mille façons différentes.

Et où était donc cet endroit ? Elle l'ignorait et le lui dit dans ses lettres. New York était un peu mieux, lui dit-elle, mais on les remarquerait dans la rue. On les suivrait. Elle le savait. Elle-même regardait, étonnée, lorsqu'elle voyait blanc et noir ensemble, elle pensait que c'était parce qu'elle y prenait un plaisir esthétique. Elle lui dit qu'elle n'avait jamais consciemment réfléchi à l'acte sexuel en croisant des couples interracial. Mais qu'elle le ferait sans doute à présent en se demandant si ce que ces gens vivaient était à la hauteur de ce qu'elle partageait avec son amant. Elle espérait, lui dit-elle, que sa franchise ne le gênait pas. Et elle sentait que son honnêteté les rendait plus nobles, qu'elle les anoblissait tous les deux, et que c'était nécessaire pour contrer ce qui s'était passé pendant les derniers jours de son séjour à Selma, qui avait trop duré, elle l'admettait volontiers. Trop long parce

que La Cause avait été détournée, parce qu'elle avait cessé de militer pour Le Mouvement. Ses lettres le priaient de reprendre chaque point qu'elle soulevait et de s'expliquer avec elle sans redouter de blesser son orgueil, ou n'importe quoi d'autre, l'important, leur amour, était inviolable. Elle lui demanda de ne pas craindre d'être franc.

En tout, elle lui écrivit cinq lettres tandis qu'elle roulait vers New York, et deux autres de son appartement.

La lettre d'Eager arriva une semaine après son retour. Elle en fut stupéfaite. Une quantité de feuillets d'un bloc de papier ligné, couverts de mots pornographiques. Il avait éjaculé sur le dernier feuillet et collé dans l'abondante glu de son corps une mèche de ses poils pu-biens aux boucles serrées.

Elle tenta de se remémorer le visage aimant, la voix réticente. Ce qu'il lui avait envoyé était l'expression du cynisme grossier dont elle avait été témoin chez d'autres hommes noirs de Selma, de la part de quelques-uns, pas de la majorité, qui savaient pourquoi les salopes blanches descendaient dans le Sud. Dans ces cas-là, les rôles avaient été renversés et les hommes étaient devenus des allumeurs, souvent si explicites en paroles et en actes qu'elle en avait été dégoûtée. Ces hommes s'étaient vantés du fait d'avoir baisé toutes les femmes blanches sauf une, une anthropologue de quatre-vingts ans, bien que, selon eux, c'était seulement parce que tel était son désir. Eager avait été son antidote devant ces exhibitions publiques d'excitation sexuelle et elle avait été le sien ; c'était en tout cas ce qu'elle avait cru. Mais, en examinant à nouveau sa collection de souvenirs, elle se rendit compte que seuls surgissaient les souvenirs sexuels, transformés et déformés par la lettre. Ces mots représentaient ce qu'il avait pensé alors.

Privée de l'homme dont elle était tombée amoureuse, elle se retrouva avec ce qui lui restait, le souvenir de ce corps dur, doux et noir. Elle en était hantée. Elle se demanda quels indices elle lui avait fournis sur la personne qu'elle était réellement. Se rappelant le caractère d'urgence de ses lettres de minuit, elle se rendit compte de ce qu'il avait lu, de ce qu'il y avait trouvé entre les lignes. « Sois franc, avait-elle écrit, laisse-toi aller à la franchise. » Et voilà le résultat.

Tremblante à force de tension elle lui envoya un télégramme le priant de venir la rejoindre immédiatement.

Une semaine plus tard, alors qu'elle en était devenue presque folle, elle reçut une deuxième lettre, pareille à la première, mais sans trace visible de son orgasme, et son absence était une façon grossière de l'exciter, comme s'il s'était retiré au moment crucial.

En route pour le Sud elle eut droit à deux amendes pour excès de vitesse et à un assortiment complet d'insultes violentes, avec obscénités. Tout en elle, depuis sa façon de rouler très vite jusqu'à sa voiture couverte de graffitis, témoignait de ce qu'elle était. La chaussée sous ses pneus et les policiers au bord des autoroutes chuchotaient la même chose : salope blanche.

Eager était le même homme qu'au moment de son départ, tendre, amoureux, respectueux. La sauvagerie sexuelle d'Ivy l'émerveilla et lui procura du plaisir mais il paraissait n'avoir aucune idée du lien entre la précipitation d'Ivy et les lettres qu'il lui avait envoyées, qu'il appelait humblement des « lettres d'amour ».

Les mécanismes complexes de sa visite lui revinrent après les événements un peu comme on se souvient de ses rêves, avec difficulté. Elle s'installa dans une pension tranquille aux abords de la ville, se disant... mais elle avait oublié le rôle qu'elle s'était attribuée. D'une certaine façon, elle avait changé d'apparence mais, lorsqu'elle essayait d'expliquer ces changements, à part ses cheveux roux qu'elle enfermait toujours sous de grands chapeaux et les lunettes de soleil qu'elle mettait en public, elle mélangeait tout et, dans son souvenir, elle retrouvait des images antérieures, son visage assombri par la boue. Elle avait des visions fugitives de rencontres avec Eager : un cimetière de campagne, un entrepôt où peut-être il travaillait, mais tout cela était brouillé par sa monomanie, qui était le pur acte physique de l'amour tel qu'Eager seul l'accomplissait. Elle se souvenait des ordres qu'elle lui lançait : « Dis-moi ce que tu vas me faire ; dis-moi ce que tu vas me demander de faire », et elle voyait, depuis un lieu protégé, en fin de compte, qu'elle avait tenté de réconcilier le langage des lettres avec l'homme qui les avait écrites. Elle comprit qu'elle avait cru que les deux hommes étaient différents et que celui qui lui avait écrit les lettres était un étranger.

Ils finirent par renouer des relations identiques aux précédentes, croyait-elle, sans qu'Eager eût compris que pendant presque deux se-

maines il n'avait été pour elle que l'image d'un pur fétiche. Elle s'était servi de lui comme l'aurait fait n'importe quelle femme du Sud déchaînée, comme l'objet de sa lubricité, de sa haine et de sa peur. Pendant presque toute cette période sa sexualité avait compté, mais pas lui.

Lorsqu'elle quitta Selma pour la deuxième fois, elle serrait contre elle une chose de valeur, un talisman pour empêcher le retour de l'obsession, car ils avaient parlé de vivre ensemble et de la possibilité de se marier. Elle comprenait son refus de la suivre et d'être dépendant d'elle, elle ne lui avait jamais parlé de l'héritage qu'elle avait fait, qui ne quittait pas son esprit et qui aurait pu lui servir d'argument : elle non plus, elle n'avait pas gagné cet argent. Mais c'était un argument, sans doute de type socialiste, que moi non plus je n'arrivais pas à comprendre. Comme pour répondre à mon commentaire silencieux, elle m'expliqua qu'elle savait qu'entre toutes les choses, y compris les préjugés et la peur, l'argent provoquait les réactions les plus irrationnelles. Ceci avait été résumé par une des personnes qu'elle avait connues dans Le Mouvement et qui avait déclaré que, étant donné la fortune d'Ivy, il était particulièrement louable qu'elle ait choisi de se battre pour une cause. Cette femme avait ajouté, en tout cas c'est ce qu'Ivy avait compris, que la raison qui poussait tant de ses collègues à œuvrer comme des dingues pour changer certaines lois et habitudes horribles était qu'ils étaient eux-mêmes trop pauvres pour voyager et exploiter de plus pauvres qu'eux à Marrakech, à Capri, à Taormina ou à Mexico.

COLEMAN DOWELL

Traduit de l'anglais par Bernard Hoëpffner
© Bertram Slaff. © Éditions Climats, 1998

Un cauchemar collectif sur les races

À propos de *Blanc sur noir sur blanc*, de Coleman Dowell

Blanc sur noir sur blanc est une transcription de l'inconscient de l'Amérique, une traduction du patois bredouillé ou hurlé de notre cauchemar collectif sur la race. Les structuralistes ont suggéré que l'inconscient obéit à des paradigmes, qu'il organise l'expérience selon des modèles qui, en termes sociaux, seraient masculins et féminins, ou jeunes et vieux – et qui, aux États-Unis, seraient aussi du Nord et du Sud, hétéros et gays, riches et pauvres, et tout particulièrement, Noirs et Blancs.

(L'orthographe anglaise elle-même révèle une réalité en la dissimulant : les Noirs, qui n'ont aucun pouvoir, ont droit à l'honneur vain d'une majuscule, tandis que les Blancs, qui possèdent et contrôlent tout, se cachent derrière le paravent de leur minuscule, la discrétion bien peu charmante de la bourgeoisie.)

La bonne fiction, comme n'importe quel art, n'est d'aucune utilité, son champ a tant de substance qu'il ne peut être le miroir d'un autre champ et qu'il doit vivre une existence distincte, parallèle à la vie, sans

jamais la croiser. Un sens, une fois nommé, est un sens mort. C'est en tout cas ce qu'on dit. Cette définition est évidemment un peu trop définitive, elle est philosophiquement trop absolue pour être appliquée à un art fondé, au moins pour moitié, sur le journalisme et dont le médium est justement le langage, ce code qui n'a d'autre fonction que symbolique. Le livre de Coleman Dowell nous rappelle les problèmes que poserait une définition du roman qui ne serait pas composite, car *Blanc sur noir sur blanc* montre que la bonne fiction est en partie un conte de fées et en partie un récit de journaliste.

La partie journalistique traite des Noirs en prison, des débuts du mouvement pour les droits civiques, de la guerre du Viêt-Nam, des échos des émeutes raciales. L'aspect conte de fées est effrayant et progressif, au sens où une maladie progresse. Le narrateur, un homme blanc qui n'a pas besoin de travailler pour vivre, est pris d'une violente passion physique pour un Noir, Calvin, hétérosexuel, ancien prisonnier, devenu tueur à gages. Ils s'installent pour quelques semaines, hors saison, dans une maison de location à Long Island. Calvin ressent alternativement de la haine ou de l'amitié pour son compagnon et, alternativement, adore Xan, la vieille chienne aveugle du Blanc, ou menace de lui écraser la tête. Le Blanc alternativement désire Calvin (son désir n'est jamais complètement satisfait) ou le méprise. L'atmosphère est tendue et la tension continue à monter. Deux hommes et une chienne malade déambulent dans Partridge House, une luxueuse structure en verre qu'il serait facile de briser. Les deux hommes n'arrêtent pas de boire, de boire trop (Calvin du gin, le narrateur du cognac) – et comme nous ne voyons ce qui se passe qu'à travers les yeux du narrateur, les ellipses et les distorsions provoquées par son ivresse nous empêchent de bien voir.

Le titre de cette première partie, « La maison du serpent », est expliqué par le passage suivant :

Mais je restai éveillé en me remémorant le jour où, à la ferme, j'avais trouvé un serpent et un crapaud unis primitivement. Le crapaud était partiellement avalé, le serpent trop profondément possédé par sa passion pour pouvoir bouger. Je ramassai un bâton et les forçai à se séparer. Le serpent rejoignit son trou en sifflant mais le crapaud resta au même endroit, couvert de bave narcotique. Je le poussai avec le bâton pour le faire bouger, mais il était trop léthargique à mon goût et, écéuré, je le

ramassai et le posai loin du trou. Quelque temps plus tard, poursuivi par une certitude, je retournai à cet endroit et trouvai le crapaud, reconnaissable à la bave humide, à nouveau devant la maison du serpent, en attente.

De la même façon, le narrateur, que terrifient les menaces de Calvin ne parvient pas à le quitter.

Cette partie du roman commence par un rituel : les deux hommes se rasent mutuellement le crâne, comme si s'imposer d'avoir le crâne rasé devait leur permettre d'atteindre la fraternité et de vaincre les distinctions de race. Mais les questions raciales se posent partout autour d'eux. Serena Westlake, une voisine appartenant à la bonne société, excitée par la présence de Calvin, essaye de parler l'argot des Noirs pour montrer à quel point elle est « soul ». Le narrateur, acerbe sous des dehors cool donne un tour satirique aux souvenirs d'enfance de Serena qu'il paraphrase en discours indirect : « Elle pensait que si elle en avait plein le cul tout le temps c'était parce qu'à l'époque elle était entourée de noirs funky et excitants qu'il lui était interdit de baiser ».

Les expressions de cette seule phrase saisissent les deux cultures dans un registre comique qui oscille entre le « tout le temps » blanc et le « plein le cul » noir, ou, dans un raccourci encore plus bref, l'argot dialectal de « funky » et la platitude d' « excitant », l' « interdit » victorien et le « baiser » contemporain.

Dans ce lieu de villégiature pour Blancs, Calvin finit par se demander « où vivent les nègres ». Lorsque les deux hommes traversent en voiture les « taudis » relativement peu misérables et donc plutôt supportables de Greenport, ils aperçoivent un autre couple interracial, un policier noir et une femme blanche aux cheveux roux. (Ces deux personnes se révéleront plus tard des personnages importants, Ivy et Cayce.) Calvin réagit par des grognements obscènes devant la « maladie » des Blancs obsédés par les Noirs tandis que le narrateur blanc pense aux homosexuels obsédés par les hommes « normaux ». Dans les deux cas l'interdit augmente le désir – *double* le désir du narrateur pour Calvin parce qu'il est à la fois noir et hétérosexuel.

J'ai rencontré Dowell au milieu des années soixante-dix après avoir écrit une critique plutôt positive de son roman nouveau et postmoderne, *Island People*. Je dis « postmoderne » parce que le roman joue avec les points de vue, les niveaux de réalité et de fantaisie, et la fiabilité mouvante de ses divers narrateurs, dont certains sont les masques d'autres narrateurs. Rédiger une critique à froid dans un délai de deux semaines faisait un peu penser à ce que serait tenter d'élucider les références littéraires d'*Ulysse* immédiatement après avoir lu la première édition, mais j'ai fini par comprendre que toutes ces perspectives fuyantes dévoilaient les contradictions internes de Dowell. Lorsque, dans sa fiction, il parvenait à s'intégrer à un grand nombre de personnages, c'était pour dramatiser et ralentir ses pensées dangereusement grouillantes. Dans la vie réelle, cependant, lorsqu'il devait exprimer tout ce qu'il ressentait avec une seule voix et selon les règles de la conversation, il avait du mal à s'exprimer. Il avait une voix profonde de baryton et parfois les phrases qu'il commençait s'évanouissaient dans le vide, parfois il bégayait de façon gênante, parfois il émettait des cris surprenants de désapprobation, d'outrage ou simplement de frustration, comme si le simple fait de crier pouvait dénouer sa langue. Lorsqu'il se mettait à bégayer, il terminait ses phrases avec un geste de main impuissant ou des points de suspension qui étaient presque inaudibles...

C'est ainsi que dans son roman *A Star-Bright Lie*, lorsqu'il est obligé de parler pour lui-même (cet acte très étrange de ventriloquie), il a de grandes difficultés à suivre ses pensées fragmentées et ses humeurs changeantes d'assez près pour les noter. J'ai rarement rencontré quelqu'un que torturaient autant ses propres complexités. Certaines d'entre elles apparaissent sur la page – sa paranoïa, sa fascination incessante pour la grande vie, sa réaction lyrique à la nature, sa nostalgie pour un Kentucky d'où il s'était enfui et qu'il avait ensuite réinventé, sa paillardise, son sens gothique de l'humour, son orgueil susceptible, sa passion pour les hommes noirs, son éloignement à la fois de la vie hétérosexuelle et des deux types de vie gay qu'il avait connus – d'abord le style camp et les verres de Martini des années cinquante, puis le machisme triomphant des années soixante-dix.

Au début de *Blanc sur noir sur blanc*, le narrateur est furieux parce que Calvin met la radio tout le temps et trop fort. Il se souvient, presque entre parenthèses, « Lorsque j'étais allé à Jamaïca, Long Island, le dimanche précédant notre départ à la campagne, pour rencontrer la femme et les filles de Calvin, j'avais été stupéfait de m'apercevoir que WBLS marchait toujours à plein tube et qu'ils arrivaient quand même à parler par-dessus... » Ce passage révèle discrètement, par son côté quotidien, que Calvin n'est pas seulement l'instrument des ambitions passionnelles du narrateur, pas seulement un chiffre perdu dans le calcul de la race, mais... un père de famille, c'est-à-dire quelqu'un avec qui d'autres personnes ont des liens. Et ce sont ces liens, cette intégration sociale, qui caractérisent le roman tout entier, lequel dépeint la réalité que sont les grand-tantes impérieuses et les nièces allumeuses, que sont les frères et les sœurs unis par une tendresse mutuelle, les mères, sérieuses et désapprobatrices, et leurs enfants hors-la-loi, les voisins, les amis d'enfance, les couples de longue date. Toutes ces personnes ont une existence sociale, appartiennent à l'épaisse substance humaine. Elles ne peuvent pas être des acteurs pornographiques. La lubricité a besoin de s'isoler (Partridge House) pour atteindre ses objectifs diaboliques (parce qu'obsédants) ; la vie se venge de la lubricité en revenant en douce, en flottant doucement comme des épaves dérivant avec la marée avant d'échouer tout en haut de la plage. La tension entre les exaltations solitaires de l'imagination pornographique et les rappels à la vie banale de tous les jours fournit une dialectique subliminale au roman de Dowell. C'est un livre dans lequel les gens se regardent les uns les autres : un roman public.

Selon une des remarques les plus désespérées (c'est-à-dire précises) de Proust, l'amitié n'est d'aucune utilité dans le développement d'un artiste. Seul l'amour (c'est-à-dire la jalousie) peut façonner l'esprit de l'écrivain, car le questionnement constant et soupçonneux de chaque motivation, de chaque geste, et la transformation de chaque récit innocent en un alibi coupable – seul cet examen minutieux, incessant et déchirant peut apprendre à un écrivain comment il faut observer. Malgré toute son intelligence souveraine, Proust est profondément anti-intellectuel. Il ne peut ni faire confiance aux fruits de la recherche

désintéressée ni les respecter. Il ne rend hommage qu'à la sagesse acquise par nécessité, afin de survivre, puisque seule l'angoisse d'un amant peut invoquer la vigilance de tous les moments dont a besoin le grand artiste.

Il n'est donc pas accidentel que le narrateur de Dowell soit à la fois un écrivain et un amant jaloux, ces deux termes qui sont, nous l'avons à présent compris, synonymes. La fascination de Calvin pour Serena, celle de Serena pour Calvin, les efforts qu'ils font pour s'isoler, les soudaines disparitions de Calvin, ses coups de téléphone mystérieux à des gens lointains et ses voyages inexplicables à New York – voilà les soldats de plomb que le narrateur incorpore à ses ruminations. La jalousie et la peur, ces deux émotions qui trouvent un sens partout, qui inscrivent des événements isolés dans les phalanges de l'intention – voilà les sergents qui organisent la première partie du livre de Dowell.

Calvin a disparu de la deuxième partie, dans laquelle le narrateur est de retour à New York ; il se souvient de lui, désire le revoir, ne cesse de « réciter » (comme on récite un chapelet) les objets que Calvin a laissés – articles de toilette, un peu de marie-jeanne. Dans cette partie, qui aurait pu s'intituler *Calvin disparu*, l'être aimé est « spiritualisé », c'est-à-dire que son essence est libérée de la matérialité opaque de sa présence ; son esprit, délivré du présent rebelle, peut alors être mieux assimilé aux pensées de l'amant, c'est-à-dire que l'amant peut désormais devenir le parfait héros de l'histoire de l'amant (on pense au vers de Mallarmé, « M'introduire dans ton histoire en héros »). L'absence permet à un art de la lecture de vaincre l'illisibilité de la réalité. Le narrateur construit un récit fascinant de la vie de Calvin à l'aide d'un seul document : une facture de téléphone. Tandis que Calvin vivait avec le narrateur, il avait beaucoup téléphoné, en secret et loin. À présent, en composant les numéros qui apparaissent sur la facture, le narrateur parvient à parler à la fille, jeune et illégitime, de Calvin, à une femme inconnue (et très surprise), à la mère sévère et désapprobatrice de Calvin, à un homme gay et noir abandonné et en colère, puis à un homme qui est toujours amoureux (« Vous aussi, vous êtes à sa recherche ? Ça,

j'aimerais bien qu'il soit ici en ce moment, ce doux démon »), et enfin à une femme hispanique désespérée.

Quand j'ai connu Coleman, il sortait rarement de nuit du grand appartement qui donnait sur Central Park. C'était là qu'il recevait ses invités à dîner, et les repas qu'il leur préparait étaient tout simplement les meilleurs repas que j'ai jamais mangés – meilleurs que chez Lucas Carton, ou à L'Archestrade, ou chez L'Ami Louis, ou à La Tour d'Argent et bien plus variés ; car un soir il servait du *rifstofel*, un autre une *fejada*, un troisième du poulet frit à la Kentucky préparé selon la méthode compliquée de déshydratation et de cuisson au saindoux du bon vieux temps. Un jour, les efforts et la dépense que supposaient ces préparations m'ayant culpabilisé, je lui ai déclaré que je n'accepterais son invitation à dîner que s'il me servait des hamburgers avec des frites. Il a obéi à la lettre, sinon à l'esprit de mon décret : il avait *cuit* les petits pains, *réduit* les tomates, *découpé* les frites et les avait *plongées* dans l'huile, et sans doute *apprêté* les cornichons.

Les soirées chez Coleman étaient longues, voire très longues. Elles débutaient avec ses cocktails et ses pâtés maison, puis on s'installait à la longue table de réfectoire couverte de plats fort peu monastiques, et elles finissaient avec Coleman au piano, jouant ses propres chansons. Il avait une voix profonde de baryton. Comme beaucoup de compositeurs, il tripotait les notes plus qu'il ne les jouait, mais sa voix et son piano convenaient parfaitement à ces ballades, aussi douces et conventionnelles que ses romans étaient effrayants, désabusés et toujours nouveaux.

Après le concert, l'amant de Coleman sortait le chien une dernière fois avant d'aller se coucher. C'était à ce moment, après minuit, que Cole pouvait devenir un ivrogne méchant, c'est alors qu'il hurlait sa rage et insultait tout le monde ou qu'il démontrait froidement l'iniquité de son visiteur. Dans mon cas il se souvenait du manque de chaleur de quelques épithètes qui m'avaient servi à épicer l'article du *New York Times* que j'avais écrit avant de le connaître (« Tu n'aimes pas mes livres, pas vrai ? » était une question rituelle), et il débitait chacune des critiques, il les connaissait par cœur et les prenait au pied de la lettre, tandis qu'il négligeait ou oubliait tous les

compliments. Le lendemain, il m'appelait pour s'excuser de tout ce qu'il avait pu me dire de *méchant* (il plaquait *forte* cet unique mot au milieu de la phrase prononcée *piano*).

Alors que dans les romans gothiques les événements terrifiants se déroulent généralement la nuit, dans la vie de Cole ils se déroulaient de jour, quand son amant était parti et que le prochain dîner n'en était encore qu'au stade de la *macération*. C'était pendant la journée qu'il sortait de son étincelant nid d'aigle et opérait des descentes dans la population noire masculine sans abri ou au chômage qui traînait dans Central Park. Ou alors il composait des lettres destinées à des prisonniers qui avaient rédigé une petite annonce. Ou encore il cajolait et grondait son dachshund Tammy, puis, après la mort de celle-ci, son terrier Daisy.

J'ai lu que le plus grand amour de la vie d'Emily Brontë était son chien, qu'elle frappait puis soignait et qui l'a apparemment inspirée pour construire le personnage de Heathcliff. Les sentiments de Cole envers Tammy étaient du même ordre. Il lui a acheté un manteau de fourrure et des bijoux en diamant, mais il la battait chaque fois qu'il pensait qu'elle allait mourir. Il m'a expliqué un jour que la plupart de ses personnages féminins – humains – provenaient des sentiments tourmentés qu'elle lui inspirait. C'était pendant la journée que Coleman vivait ses expériences les plus violentes, canines et humaines. Quand le soir tombait, son amant revenait du travail, l'appartement était impeccable, les invités allaient arriver et Cole s'apprêtait à soulever le couvercle de la daube de daim qui mijotait depuis vingt-quatre heures.

Dans *Blanc sur noir sur blanc*, l'obsession du narrateur pour Calvin l'entraîne vers des pensées que nous ne pouvons considérer que comme des pensées racistes. Si elles nous avaient été présentées comme étant celles de l'auteur ou, dans un essai, comme la vérité, nous aurions immédiatement refermé le livre. Mais, dans leur contexte dramatique (par exemple, « L'attitude 'cool' est-elle essentielle aux Noirs fébriles ? si elle ne l'était pas, ne finiraient-ils pas par s'incinérer ? »), ces pensées permettent de bien comprendre comment les notions de race sont perçues. Le narrateur, il ne faut pas

l'oublier, est un homme du Sud d'âge moyen et de la bonne bourgeoisie qui reconnaît volontiers, sinon clairement, à quel point ses sentiments envers les Noirs sont explosifs, corrompus et surdéterminés. Nous pourrions même être tentés de dire que son obsession sexuelle pour les Noirs n'est pas autre chose que la condensation de ces sentiments, le désir lui-même n'étant rien de plus qu'une simplification des contradictions émotionnelles. On ne trouve aucune de ces réactions devant les Noirs chez le compagnon du narrateur, Berthold, émigré allemand – pas de colère, de culpabilité, de lubricité, à peine un peu de curiosité. Pour Berthold, les Noirs ne sont pas l'Autre, ils sont simplement d'autres gens, des gens sans importance, au-delà de son horizon social. La position politique de *Blanc sur noir sur blanc* est irréprochable parce qu'elle est documentaire et qu'elle n'est pas propagandiste, parce que ce livre se contente de décrire sans faire de prosélytisme.

C'est habités par l'angoisse que les obsessionnels cherchent des compagnons, exactement comme les personnages de toute narration de plus de quelques pages possèdent nécessairement leur double – le principe psychologique de toute vie trouve un parallèle dans le principe de construction de la fiction. Le narrateur trouve Ivy, quelqu'un qu'il rencontre par hasard à une soirée, mais sans vraiment avoir le temps de reconnaître en elle un compagnon de voyage, si le « voyage » est celui d'un voyageur de commerce qui place de menus objets. Dans ce cas il s'agit de brèves rencontres avec des Noirs. Le narrateur est un homme gay du Sud attiré par un seul homme noir, tandis qu'Ivy est une femme hétérosexuelle du Nord-Est attirée par une foule de Noirs. Elle découvre son goût pour les Noirs alors qu'elle est dans le Sud profond, militante du mouvement pour les droits civiques à ses débuts. Le compte rendu de l'aspect sexuel du mouvement pour les droits civiques est un chapitre de l'histoire américaine que personne n'avait encore écrit ; Dowell l'a écrit. Il passe de la rhétorique de la fraternité au parler direct de la curiosité sexuelle, la reconnaissance spontanée de profondes (et excitantes) différences raciales remplace la fausse notion d'une humanité universelle.

Nabokov a fait remarquer que Freud s'était complètement trompé. Nous ne finissons pas par aimer la chevelure luisante et la peau lisse d'une femme parce que nous les associons au plaisir sexuel. Au contraire : nous voulons coucher avec une femme parce que nous espérons, d'une façon ou d'une autre, posséder cette chevelure et cette peau que nous admirons depuis l'enfance. Les caractéristiques sexuelles soi-disant secondaires sont le premier objet du désir. L'enfance est un manque parce que les enfants ne peuvent pas posséder ce qu'ils aiment ; l'âge adulte est une frustration parce que la possession sexuelle n'est que momentanée. Ivy démontre que la forme la plus extrême de l'amour adulte est l'attrance vers ce qui est purement contraire, ce qui est noir pour ce qui est blanc en nous ; selon elle, faire l'amour avec une multitude d'hommes noirs lui permet de concentrer toujours davantage de moments de possession jusqu'à ce que, ayant emmagasiné toutes ces décharges d'énergie, elle accomplisse un miracle : elle devient Noire et tue un homme blanc. Pendant cette frénésie (folie) elle devient Noire *en tuant* un Blanc ; les deux races étant tellement profondément plongées dans l'amour et dans la haine, elles dépendent totalement l'une de l'autre à la fois pour leur identité et pour leur annihilation.

Cette réciprocité destructive est généralement enfouie. Qui peut évaluer la quantité d'énergie psychique que doivent dépenser les Blancs américains simplement pour ne *pas* penser aux Noirs ? On pourrait dire que les films noirs, les livres noirs et la télévision noire ont pour fonction d'instaurer un apartheid de l'information, d'isoler des ghettos de la conscience. Dowell est parvenu à intégrer les races en se focalisant sur des flibustiers hédonistes en quête d'interdit.

Lorsqu'Ivy se montre réticente dans le récit de ses aventures sexuelles, le narrateur cherche à en connaître les détails : « Ce n'était pas simplement de la lubricité ; j'insiste là-dessus. C'était aussi une faim de savoir, savoir comment nous, les blancs, sommes vus par les Noirs, vus différemment en tant que femmes et en tant qu'hommes, de la même façon que nous les voyons, hommes et femmes, différemment, les préjugés historiques pesant sur cette vision et la déformant en autant de visions diverses que le font la cataracte et la belladone. » Quelques pages plus loin, Ivy rend visite à un prisonnier

noir avec qui elle a échangé des lettres pornographiques : « Ivy était certaine qu'il s'était spécialisé dans les femmes blanches et s'imaginait sans peine que ces hommes-là arboraient un signe spécial pour les intéressées ou les initiées, de même que les femmes dans son genre devaient porter un signe distinctif à l'intention des hommes noirs. »

Coleman n'entretenait pas de relations normales ou désinvoltes avec les gens. Il ne pouvait être que passionné. Il écrivait sa prose nerveuse et musculaire avec passion. Il préparait ses dîners avec une dévotion intense qui aurait mieux convenu à un dieu jaloux qu'à des amis inconstants. Il aimait passionnément ses chiens et ses prisonniers et haïssait ses ennemis littéraires (qui, pour la plupart, ignoraient son existence) avec un plaisir empoisonné. Son « mariage » était aussi la mise en scène d'une passion interminable, épuisante, incessante. Comme son amant était juif, Coleman avait décidé d'être antisémite. Comme son amant était calme et raisonnable, Cole était extravagant et irrationnel. Comme son amant ne vivait que pour Cole, Cole passait d'un amant démoniaque à un autre. À une époque où les classes moyennes aspirent à une relation bien réglée, où la sexualité, la morale et les émotions s'expriment de façon tempérée, Cole et son amant ignoraient ces préceptes utopiques et entretenaient un amour digne de Wagner et du roi Ludwig, ou de Bacchus et de Penthée, c'est-à-dire aussi destructeur que profond et transfigurateur.

Les anthropologues disent que les personnages interstitiels (les hermaphrodites, par exemple, ou les enfants incestueux) doivent nécessairement être reconnus par la tribu comme sacrés ou profanes, dieux ou parias. Une mythologie ne peut pas contenir de failles, d'espaces vides ; tout doit jouer un rôle, même l'extraordinaire. Les crustacés sont tabous parce que ce sont des poissons avec des pattes : interstitiels. Ivy, une Blanche qui aime les Noirs, est une divinité paria. Sa chute dans la dégradation (saleté physique, pauvreté, drogue, maladie vénérienne, prostitution) est aussi une ascension vers l'idéal de fraternité qui avait autrefois été le sien lorsqu'elle s'était lancée avec désinvolture dans le militantisme et la défense des droits civiques. La souffrance et l'extase lui permettent d'atteindre ce qu'elle avait auparavant défendu sans trop y réfléchir. Le saint doit souffrir, déclarer ses intentions ne suffit pas. Bien que l'action soit gravée avec

netteté, ces pages ont une dimension fantasmatique ou, mieux encore, mythologique, comme si un photographe avait retouché une description littérale en ajoutant des reflets perturbateurs et artificiels.

Ivy pénètre dans Central Park, passe la nuit dans un passage souterrain où elle fraternise avec des clochards, fait circuler une bouteille et, dans son ivresse, fait l'amour plus de vingt fois avec cinq hommes. Pour elle, ils sont des « créatures marines » dans une grotte. Cet épisode de métamorphose, de régression au service d'un enchantement, cette intimité-dans-l'anonymat et cette vie-dans-la-mort – cette métamorphose riche et dérangeante possède tous les aspects du mythe, pas un de ces mythes dont on se souvient dans le calme, mais un de ceux qu'on improvise en le vivant. Si la grotte est la matrice de la renaissance, elle est fertilisée par cinq pères nocturnes – comme pour compenser le fait qu'Ivy n'a jamais eu de père. (Les freudiens ont donné aux Noirs le nom de « pères nocturnes », faisant remonter le racisme à la scène primitive.)

Cette crise mythique libère un flot d'autres scènes et d'autres situations archétypales. La seconde moitié du livre se déroule sur une île pauvre, rurale et complètement isolée de la culture américaine telle que nous la connaissons. C'est dans cet avant-poste paysan qu'Ivy avait été élevée, qu'elle avait vécu une amitié fraternelle avec Cayce Scott, un Noir (l'un des rares Noirs de l'île). Et c'est là que revient Ivy, usée, malade, une paria, une clocharde ; c'est là qu'elle découvre que Cayce est littéralement devenu la « respectabilité même », c'est-à-dire un policier. Ces deux personnages révèlent une utopie noire et blanche car, si le titre *Blanc sur noir sur blanc* désigne parfois la superposition de corps noirs et blancs faisant l'amour, il n'indique ici qu'une vision d'un amour non physique, la seule émotion pure (c'est-à-dire statique) dans la fiction de Dowell :

Elle a incliné un instant sa tête vers l'arrière sur l'épaule de Scott recouverte d'une chemise blanche, et une de ses grandes mains avec son pouce extraordinairement phallique s'est posée sur l'épaule recouverte de soie noire d'Ivy et tout cela est devenu merveilleusement complexe, comme si l'on regardait en eux : blanc sur noir sur blanc sur noir sur blanc. Mais, amants ? Et une fois de plus j'ai eu l'impression qu'ils étaient frère et sœur, dépourvus de tout érotisme, pleins d'une ancienne douceur, comme des souvenirs partagés dans une salle de jeux un jour de pluie, et l'innocence de tout cela.

Cette vision est tellement suggestive que le narrateur finit par rédiger les souvenirs de Cayce à sa place. L'usurpation de l'identité d'un Noir par un Blanc (et en outre, d'un Noir qui réfléchit aux Blancs) donne la signification finale du titre, le *sur* signifiant « à propos de » comme on dirait *Sur l'amour* ou *De l'amour*.

La dernière partie du roman est, comme je l'ai déjà fait comprendre, une série de poupées russes. La première est le narrateur, par nature voyeur, par profession écrivain. Le document que nous lisons est son œuvre, aussi longtemps que nous acceptons la fiction de Dowell (la conscience de Dowell étant évidemment l'ultime enveloppe, à peine discernable, une fois que nous avons crevé la membrane fictive). La suivante est Cayce, dont nous croyons lire les mémoires, bien que ces pages soient en réalité la tentative que fait le narrateur pour devenir Cayce (c'est-à-dire non seulement un Blanc qui devient un Noir, mais aussi un gay qui devient hétérosexuel). Cayce finit par interrompre ce récit pour le corriger et pour en donner sa version personnelle. Cayce, lui, tente de comprendre Ivy et de reconstruire le temps mort que fut son séjour à Harlem. C'est une reconstruction que nous, les lecteurs, avons déjà lue, car elle est fondée sur les conversations entre le narrateur et Ivy (mais avec les distorsions du narrateur – et avec celles d'Ivy, puisqu'elle se montre à la fois candide et rusée).

Tous ces emboîtements peuvent donner l'impression qu'il ne s'agit que d'un livre « expérimental » postmoderne de plus. Mais, étant donné que Dowell tente désespérément de définir chacune des deux races en fonction de l'autre, de révéler leur interdépendance, de construire un palimpseste de blanc sur noir sur blanc, la construction en poupées russes est un parallèle syntaxique du contenu sémantique – la forme *est* réellement le message, lequel apparaît finalement (ce qui est surprenant dans un livre qui contient autant de colère) comme optimiste : les races *peuvent* se comprendre mutuellement, sinon avec exactitude, du moins approximativement. Comme Cayce lui-même le dit de l'usurpation d'identité du narrateur, « Il n'y a pas grand-chose avec lequel je ne sois pas d'accord ou que je voudrais changer... » Et l'écriture de Dowell est tellement convaincante que nous ne pouvons pas nous empêcher de nous demander *s'il* est Noir ou Blanc. Les questions que nous nous posons à son sujet finissent par devenir cette

dialectique secrète qui accompagne toute lecture. Je suggère que l'éditeur préserve ce secret en éliminant le portrait de l'auteur. Car nous avons déjà son véritable portrait dans ce chef-d'œuvre, le portrait de sa sensibilité perverse et pleine de sagesse.

EDMUND WHITE

Traduit de l'anglais par Bernard Hœpffner

Depuis que le capitalisme est entré dans sa phase de paralysie, même les artistes et les intellectuels semblent figés. Il est difficile d'imaginer des artistes, des scientifiques, des experts et des philosophes se rassemblant à nouveau pour un dialogue critique sur la société au plus haut niveau des connaissances. Tout ce qui nous reste de la théorie critique ou des manifestations du surréalisme semble dépourvu de cette indispensable tension entre spécialisation et prise en compte de la totalité. L'aspect critique de la théorie critique ne se limite pas à ce que des penseurs-fonctionnaires cessent de penser ; et l'aspect surréaliste de la pratique surréelle ne peut se limiter à ce que les artistes rédigent des doléances bureaucratiques. L'élan nécessaire pour surmonter la crise actuelle ne pourrait venir que d'un nouveau mouvement social.

ELISABETH LENK

Publié avec le concours du Centre national du livre, de la Direction régionale des affaires culturelles, du département des Bouches-du-Rhône & de la Ville de Marseille.



9 782910 846107

ISBN 2-910846-10-5
Prix du numéro : 95 francs