

Le Surréalisme

L'explosion surréaliste

Lorsqu'en 1918 meurt Guillaume Apollinaire, les milieux littéraires et artistiques sont animés d'une profusion d'idées, dont le poète d'*Alcools* avait été comme le miroir de concentration. En peinture, le *cubisme* triomphe et c'est Apollinaire qui en avait écrit le premier la «défense et illustration». La musique, avec Erik Satie (1866–1925), qui disait avoir appris plus de musique auprès des peintres que des musiciens, participe à cette même *recherche de nouveauté technique et d'exaltation spirituelle* , et c'est en 1916 que fut représenté *Parade* , ballet de Satie monté en collaboration avec Jean Cocteau par le maître des Ballets russes, Diaghilev, dans des décors de Picasso. Bientôt, le cinéma, encore dans l'enfance pourtant, va à son tour entrer dans le mouvement avec Marcel l'Herbier (*L'Inhumaine*, en collaboration avec Fernand Léger, qui donne aussi, en 1924, le *Ballet mécanique*), René Clair (*Entr'acte*, musique d'Erik Satie, 1924)- et, peu après, les films proprement surréalistes de Luis Buñuel, *Le Chien andalou* (1928) et *L'Age d'or* (1930). La peinture tentait au même moment son expérience surréaliste, avec Max Ernst et Francis Picabia.

Le surréalisme n'est donc pas un mouvement exclusivement littéraire : faisant écho à l'évolution générale de l'esprit moderne, héritier, tout aussi bien, des expériences esthétiques qui se sont succédé depuis le romantisme, profondément marqué enfin par les répercussions sociales, psychologiques et morales de la Grande Guerre, il concerne *toutes les formes de l'expression artistique* , car il prétend remettre en question à la fois la matière, le langage et la signification de l'Art.

Rupture et révolte

Dans l'aventure surréaliste, la poésie était cependant appelée à jouer ce rôle de pilote que lui avait déjà assigné Apollinaire. Mais à la différence de la plupart des écoles poétiques antérieures, cette poésie-pilote n'est qu'un *moyen d'expérimenter et d'exprimer* ce que le chef du mouvement, André Breton, nomme «*la vraie vie*» (*Entretiens radiophoniques*, 1952) : la poésie est alors comme une introduction et un *préambule expérimental à la conquête effective d'une manière d'exister* assumant tous les aspects de la vie, ce qu'avaient pressenti Lautréamont et Rimbaud. Guillaume Apollinaire devait inventer le mot et commencer d'énoncer l'art poétique du surréalisme :

Profondeurs de la conscience
On vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants

Seront tirés de ces abîmes
Avec des univers entiers
(*Calligrammes*. Les Collines)

La Victoire avant tout sera
De bien voir au loin
De tout voir
De près
Et que tout ait un nom nouveau
(*Calligrammes*. La Victoire)

Un nom nouveau

Le surréalisme, mouvement de révolte et de rupture, ranime une tradition qui remonte jusqu'au romantisme. Il est la pointe extrême de ce «néo-romantisme» dont la recherche a tourmenté la poésie française depuis Baudelaire. Les surréalistes se sont reconnu des maîtres proches comme Rimbaud et Lautréamont, ou plus lointains comme William Blake (1757–1827) et Gérard de Nerval. De l'époque surréaliste date la résurrection de l'auteur *d'Aurélia* et Nerval eût pu faire sienne la formule de Jean Cocteau : «*Accidents du mystère et fautes de calcul – Célestes, j'ai profité d'eux, je l'avoue*». De même un des animateurs du groupe surréaliste, Philippe Soupault, contribua largement à introduire en France l'influence de William Blake.

Fécondité de l'insolite

Ce qui fonde la valeur poétique et humaine du surréalisme, ce qui en explique le rayonnement, c'est la pratique de l'art comme *technique d'exploration de l'Inconnu* et de tous les «*ailleurs*» qu'enferment conjointement, selon de mystérieuses correspondances, l'univers et la conscience humaine. Ainsi se trouve repris dans le surréalisme, mais largement amplifié, le thème nervalien et baudelairien du *voyage*. Blaise Cendrars (cf. p. 38 et 360), qui partage avec Apollinaire le rôle d'annonciateur du surréalisme, ne s'était-il pas donné pour devise : «*bourlinguer*» ? Dès 1913, sa *Prose du Transsibérien* est bien l'une des premières œuvres annonciatrices du surréalisme ; il découvre l'exotisme surréaliste du folklore nègre (son *Anthologie nègre* paraît en 1921) ; et c'est lui encore qui, dès 1917, avait exalté les immenses possibilités que peut offrir au poète bourlingueur et explorateur ce nouveau langage qu'est le cinéma. Inversement l'influence du cinéma devait s'exercer sur Cendrars lui-même (cf. son scénario : *La Vénus noire*, 1923) et sur bien des aspects du langage surréaliste. Cette liaison organique entre *poésie* et *cinéma* trouvera son achèvement dans l'œuvre de Jean Cocteau.

Le *cinéma* apparaît en effet comme une des techniques du voyage aux pays de *l'inso-lite*. Ces techniques, il en est bien d'autres : le *rêve*, spontané ou provoqué, par exemple, mais aussi la *démence*, authentique comme chez Antonin Artaud, ou bien simulée ou provoquée ; et de même le rêve ou la démence au niveau du langage, l'inconscient de l'homme ou l'inconscient de ses mots, toutes recherches dont la pratique de *l'écriture automatique* n'est qu'un aspect.

Révolte et communion humaine.

Ainsi le surréalisme, qui prétend pousser jusqu'à ses extrêmes conséquences une expérience de liberté et de *libération*, est-il impossible à enfermer dans les limites d'un art poétique, au sens traditionnel ; et, malgré l'existence de ses *Manifestes*, il n'est pas non plus une école, son but étant de *transformer en art la pratique individuelle du «défoulement» freudien*³¹. Ses principaux représentants se sont certes associés pour mettre en commun leur *révolte* et leurs *expériences techniques*, mais ils se sont progressivement affirmés chacun dans sa singularité, comme en témoigne leur *évolution souvent divergente*. Car les surréalistes n'en sont pas moins des hommes. Engagés d'abord dans une *aventure de violence*, ils s'attaquaient souvent à ce qui jusque-là paraissait l'essentiel du langage humain ; aussi le surréalisme fut-il, dans un premier état, une explosion de violence pure, et même, à beaucoup d'égards, le caprice virulent d'esprits qui peuvent «s'offrir le luxe» de la révolte! Mais les grands surréalistes, les poètes authentiques, dès qu'ils éprouvent une *souffrance personnelle*, dès qu'ils participent à une *émotion collective*, rendent à la poésie une *autre raison d'être que la révolte pure* et reviennent alors à des thèmes d'inspiration et à des modes d'expression plus «traditionnels» et plus riches de *communion humaine*.

Influence du surréalisme

Dans le même temps, le surréalisme créait un *climat littéraire nouveau* qui fut la caractéristique dominante, du moins en ce qui concerne la poésie, des années 1920–1930. Il n'a pas cessé depuis d'imprégner les œuvres les plus diverses. De leur côté, nombre de poètes parmi les meilleurs, sans appartenir le moins du monde au groupe surréaliste, ont poursuivi, souvent dans la solitude, des expériences parallèles et forment ainsi, *autour du surréalisme proprement dit*, une zone indépendante riche en œuvres du premier rang.

31 Selon Freud, l'inconscient recueille les impulsions refoulées par la conscience sous l'influence des interdictions morales ou sociales ; lorsque ce refoulement devient pathologique, la psychanalyse intervient comme moyen de libération de l'inconscient et utilise le rêve comme une sorte de «défoulement» naturel.

La *poésie contemporaine* apparaît comme la suite et l'héritière à la fois du surréalisme et de ces poètes indépendants, sans que soit néanmoins abolie l'influence de la *génération antérieure*, celle de Péguy, de Valéry et de Claudel.

Dadaïsme et surréalisme

Dès 1918 va s'affirmer un mouvement qui se propose une révolte pure et totale, aboutissant à une complète désagrégation du langage et de la vie de l'esprit. Le nom de Dada choisi par ce mouvement illustre sa volonté de soumettre le contenu et la forme de la poésie à *l'irruption incontrôlée de la violence*. Et pour mieux affirmer la sincérité de son expérience, le *dadaïsme* veut que rien ne puisse lui échapper et s'attaque aux sources mêmes de la pensée et du langage : «*Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu*» (Tristan Tzara, *Manifeste dada*, 1918). Entreprise de type *anarchiste*, mais qui, à travers la violence anarchique, espère obtenir, pour ainsi dire sous forme de résidu, *l'authentique brut*, désormais matière et forme de la poésie ; c'est un peu comme si le poète se disait : Détruisons tout, et voyons ce qui reste ; telle sera la vraie réalité, celle qu'aucune organisation ne sera venue fausser. – De cette entreprise à la fois héroïque et désespérée, qui prétend pourtant être positive par les «révélation» qu'elle provoque, l'œuvre de Tristan Tzara reste le meilleur témoignage : «Liberté : Dada, Dada, Dada, *hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : La Vie.*» (*Manifeste*, 1918). Voici un de ses poèmes :

Hirondelle végétale

Confluent des deux sourires vers
l'enfant – une roue de ma ferveur
le bagage de sang des créatures
incarnées dans les légendes physiques – vit
les cils agiles des orages se troublent
la pluie tombe sous les ciseaux du
coiffeur obscur – de grandes allures
nageant sous les arpèges disparates
dans la sève des machines l'herbe
pousse autour des yeux aigus
ici le partage de nos caresses

mordues et parties avec les flots
 s'offre au jugement des heures
 séparées par le méridien des chevelures
 midi sonne dans nos mains
 les piments des plaisirs humains.

De nos oiseaux (1914–1922).

Le groupe surréaliste

Pendant la Grande Guerre, un jeune étudiant en médecine mobilisé en 1915 à dix-neuf ans, André Breton, est affecté à divers centres neuro-psychiatriques et s'initie ainsi aux travaux de Sigmund Freud. Imprégné d'autre part de l'influence de Baudelaire et de Mallarmé, il découvre les possibilités offertes à l'art par une *exploration systématique de l'inconscient*. En 1919, le futur groupe surréaliste commence à se constituer lorsque Breton fonde, avec Louis Aragon (lui aussi médecin) et Philippe Soupault, la revue *Littérature*, où paraît le premier texte proprement surréaliste, *Les Champs magnétiques* (écrit en collaboration par Breton et Soupault).

Le Manifeste du Surréalisme

Voulant dépasser la négation dadaïste par une «exploration du domaine de l'automatisme psychique», le *groupe surréaliste* où se rencontrent poètes et artistes peintres (Breton, Soupault, Crevel, Desnos, Eluard, Aragon, Péret, Ernst, Picabia) affirme son unité d'orientation, qui s'exprime dans le *Manifeste du Surréalisme* (1924). On y lit par exemple cette définition : «SURREALISME, n.m. *Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale*».

Cette dernière phrase définit le procédé de *l'écriture automatique* qui est, avec le *compte rendu de rêves*, l'organe essentiel de l'expérimentation surréaliste : c'est pour en exploiter les résultats que le groupe ouvre alors, rue de Grenelle, à Paris, un «bureau de recherches surréalistes» ; la revue du mouvement prendra pour titre : *La Révolution surréaliste*.

Surréalisme et révolution

En 1930, paraîtra un *Second Manifeste du Surréalisme* ; et le titre de la revue devient : *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Alors se pose le problème d'une politique surréaliste, et en particulier des rapports du surréalisme avec le communisme (1935 : *Position politique du Surréalisme*, par André Breton). Ce problème amènera la désagrégation du groupe, provoquée aussi par l'évolution divergente des personnalités littéraires de ses membres : Louis Aragon et Paul Éluard iront vers l'engagement et le communisme ; André Breton se consacrera au contraire au maintien de l'intégrité surréaliste. Mais le groupe aura animé un grand «moment» d'histoire littéraire, comme en témoignent les «expositions surréalistes», organisées à Paris, dont la huitième eut lieu en 1959.

Le grand théoricien du mouvement est André Breton, soutenu principalement par Benjamin Péret et Philippe Soupault, ainsi que par les peintres Max Ernst et Francis Picabia. Le groupe attirera dans son sein nombre d'artistes et de poètes dont les œuvres sont fort inégales, son activité créatrice étant surtout caractérisée par celles d'André Breton, Robert Desnos, Louis Aragon et Paul Eluard.

André BRETON (1896–1966)

Après ses études de médecine et ses expériences de la guerre, il fait partie du cercle de Guillaume Apollinaire (1917–1918). De 1919 à 1924 il devient le chef du groupe surréaliste dont en 1926, dans *Légitime Défense*, il affirme l'irréductible *indépendance* à l'égard de tout «contrôle extérieur, même marxiste», et dont il se fait le théoricien avec ses deux *Manifestes* (1924–1930). Son œuvre atteint sa maturité et son apogée avec la publication de *Nadja* (1928), puis des *Vases communicants* (1932) et de *L'Amour Fou* (1937). Au cours de la seconde guerre mondiale, Breton séjourne aux États-Unis où il écrit *Arcane 17* (1945). Depuis la fin de la guerre, il a continué de militer pour la défense du *surréalisme intégral* : polémique à propos de *L'Homme révolté* de Camus, dans la revue *Arts* (1952) ; expositions surréalistes (1947–1959) ; fondation de la revue *Le Surréalisme, même* (1956).

Art Poétique

PREMIER MANIFESTE DU SURREALISME

La magie de la spontanéité

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste.

André Breton, *Les manifestes du surréalisme*, J.-J. Pauvert.

SECOND MANIFESTE DU SURREALISME

Fonction du surréalisme

On sait assez ce qu'est l'inspiration. Il n'y a pas à s'y méprendre ; c'est elle qui a pourvu aux besoins suprêmes d'expression en tout temps et en tous lieux. On dit communément qu'elle y *est* ou qu'elle n'y est pas et, si elle n'y est pas, rien de ce que suggère auprès d'elle l'habileté humaine, qu'oblitérent l'intérêt, l'intelligence discursive et le talent qui s'acquièrent par le travail, ne peut nous guérir de son absence. Nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit qui, de loin en loin, empêche que pour tout problème posé nous soyons le jouet d'une solution rationnelle plutôt que d'une autre solution rationnelle, à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa répondante (écrite par exemple). Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux « pôles » de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits. Il ne tient et il ne tiendra jamais à rien tant qu'à reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce « plus fort que lui » qui le jette, à son corps défendant, dans

l'immortel. Lucide, éveillé, c'est avec terreur qu'il sortirait de ce mauvais pas. Le tout est qu'il n'en soit pas libre, qu'il continue à parler tout le temps que dure la mystérieuse sonnerie : c'est, en effet, par où il cesse de s'appartenir qu'il nous appartient. Ces produits de l'activité psychique, aussi distraits que possible de la volonté de signifier, aussi allégés que possible des idées de responsabilité toujours prêtes à agir comme des freins, aussi indépendants que possible de tout ce qui n'est pas *la vie passive de l'intelligence*, ces produits que sont l'écriture automatique et les récits de rêves présentent à la fois l'avantage d'être seuls à fournir des éléments d'appréciation de grand style à une critique qui, dans le domaine artistique, se montre étrangement désemparée, de permettre un reclassement général des valeurs lyriques et de proposer une clé qui, capable d'ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s'appelle l'homme, le dissuade de faire demi-tour, pour des raisons de conservation simple quand il se heurte dans l'ombre aux portes extérieures fermées de l'au-delà, de la réalité, de la raison, du génie et de l'amour. Un jour viendra où l'on ne se permettra plus d'en user cavalièrement, comme on l'a fait, avec ces preuves palpables d'une existence autre que celle que nous pensons mener. On s'étonnera alors que, serrant *la vérité* d'aussi près que nous l'avons fait, nous ayons pris soin dans l'ensemble de nous ménager un alibi littéraire ou autre plutôt que sans savoir nager de nous jeter à l'eau, sans croire au phénix d'entrer dans le feu pour atteindre cette vérité.

Second Manifeste du Surréalisme, 1930 (Kra, éditeur).

NADJA

J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja. A vrai dire peut-être ne nous sommes-nous jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples de l'existence. Elle avait choisi une fois pour toutes de n'en tenir aucun compte, de se désintéresser de l'heure, de ne faire aucune différence entre les propos oiseux qu'il lui arrivait de tenir et les autres qui m'importaient tant, de ne s'inquiéter en rien de mes dispositions passagères et de la plus ou moins grande difficulté que j'avais à lui passer ses pires distractions. Elle n'était pas fâchée, je l'ai dit, de me narrer sans me faire grâce d'aucun détail les péripéties les plus lamentables de sa vie, de se livrer de-ci de-là à quelques coquetteries déplacées, de me réduire à attendre, le sourcil très froncé, qu'elle voulût bien passer à d'autres exercices, car il n'était bien sûr pas question qu'elle devînt *naturelle*. Que de fois, n'y tenant plus, désespérant de la ramener à une conception réelle de sa valeur, je me suis presque enfui, quitte à la retrouver le lendemain telle qu'elle savait être quand elle n'était pas, elle-même, désespérée, à me reprocher ma rigueur et à lui demander pardon! A ces déplorables égards, il faut avouer toutefois qu'elle me

ménageait de moins en moins, que cela finissait par ne pas aller sans discussions violentes, qu'elle aggravait en leur prêtant des causes médiocres qui n'étaient pas. Tout ce qui fait qu'on peut vivre de la vie d'un être, sans jamais désirer obtenir de lui plus que ce qu'il donne, qu'il est amplement suffisant de le voir bouger ou se tenir immobile, parler ou se taire, veiller ou dormir, de ma part n'existait pas non plus, n'avait jamais existé : ce n'était que trop sûr. Il ne pouvait guère en être autrement, à considérer le monde qui était celui de Nadja, et où tout prenait si vite l'apparence de la montée et de la chute. Mais j'en juge *a posteriori* et je m'aventure en disant qu'il ne pouvait en être autrement. Quelque envie que j'en ai eue, quelque illusion peut-être aussi, je n'ai peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait. Mais que me proposait-elle ? N'importe. Seul l'amour au sens où je l'entends – mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et le *certain* amour – tel enfin qu'il ne peut être qu'à toute épreuve, eût pu permettre ici l'accomplissement d'un miracle.

On est venu, il y a quelques mois, m'apprendre que Nadja était folle. A la suite d'excentricités auxquelles elle s'était, paraît-il, livrée dans les couloirs de son hôtel, elle avait dû être internée à l'asile de Vaucluse.

Le plus subtil, le plus enthousiaste commentateur de l'œuvre de Hugo ne me fera jamais rien partager qui vaille ce sens suprême de la proportion. Comme je me louerais de posséder sur chacun des hommes que j'admire un document privé de la valeur de celui-là. À défaut, je me contenterais encore de documents d'une valeur moindre et peu capables de se suffire à eux-mêmes du point de vue affectif. Je ne porte pas de culte à Flaubert et cependant, si l'on m'assure que de son propre aveu il n'a voulu avec Salammbô que «donner l'impression de la couleur jaune», avec Madame Bovary que «faire quelque chose qui fût de la couleur de ces moisissures des coins où il y a des cloportes» et que tout le reste lui était bien égal, ces préoccupations somme toute extra-littéraires me disposent en sa faveur. La magnifique lumière des tableaux de Courbet est pour moi celle de la place Vendôme, à l'heure où la colonne tomba. De nos jours, un homme comme Chirico, s'il consentait à livrer intégralement et, bien entendu, sans art, en entrant dans les plus infimes, aussi dans les plus inquiétants détails, le plus clair de ce qui le fit agir jadis, quel pas ne ferait-il pas faire à l'exégèse! Sans lui, que dis-je, malgré lui, au seul moyen de ses toiles d'alors et d'un cahier manuscrit que j'ai entre les mains, il ne saurait être question de reconstituer qu'imparfaitement l'univers qui fut le sien, jusqu'en 1917. C'est un grand regret que de ne pouvoir combler cette lacune, que de ne pouvoir pleinement saisir tout ce qui, dans un tel univers, va contre l'ordre prévu, dresse une nouvelle échelle des choses. Chirico a reconnu alors qu'il ne pouvait peindre que surpris (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets et que toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot : surpris. Certes l'œuvre qui en résultait restait «liée d'un lien étroit avec ce

qui avait provoqué sa naissance», mais ne lui ressemblait qu'«à la façon étrange dont se ressemblent deux frères, ou plutôt l'image en rêve d'une personne déterminée et cette personne réelle. C'est, en même temps ce n'est pas, la même personne ; une légère et mystérieuse transfiguration s'observe dans les traits». En deçà de ces dispositions d'objets qui présentèrent pour lui une fragrance particulière, encore y aurait-il lieu de fixer l'attention critique sur ces objets eux-mêmes et de rechercher pourquoi, en si petit nombre, ce sont eux qui ont été appelés à se disposer de la sorte. On n'aura rien dit de Chirico tant qu'on n'aura pas rendu compte de ses vues les plus subjectives sur l'artichaut, le gant, le gâteau sec ou la bobine. Que ne peut-on, en pareille matière, compter sur sa collaboration!

Nadja Nadja, Paris : Kra, pp. 14–16.

J'ai revu Nadja bien des fois, pour moi sa pensée s'est éclaircie encore, et son expression a gagné en légèreté, en originalité, en profondeur. Il se peut que dans le même temps le désastre irréparable entraînant une partie d'elle-même et la plus humainement définie, le désastre dont j'avais eu notion ce jour-là m'ait éloigné d'elle peu à peu. Émerveillé que je continuais à être par cette manière de se diriger ne se fondant que sur la plus pure intuition et tenant sans cesse du prodige, j'étais aussi de plus en plus alarmé de sentir que, lorsque je la quittais, elle était reprise par le tourbillon de cette vie se poursuivant en dehors d'elle, acharnée à obtenir d'elle, entre autres concessions, qu'elle mangeât, qu'elle dormît. J'ai essayé quelque temps de lui en fournir le moyen, puisque aussi bien elle ne l'attendait que de moi. Mais comme certains jours elle paraissait vivre de ma seule présence, sans porter la moindre attention à mes paroles, ni même, lorsqu'elle m'entretenait de choses indifférentes ou se taisait, prendre garde le moins du monde à mon ennui, je doute fort de l'influence que j'ai pu avoir sur elle pour l'aider à résoudre normalement cette sorte de difficultés. C'est en vain qu'ici je multiplierais les exemples de faits d'ordre inhabituel, ne paraissant devoir bien concerner que nous et me disposant, somme toute, en faveur d'un certain finalisme qui permettrait d'expliquer la particularité de tout événement comme certains ont prétendu dérisoirement expliquer la particularité de toute chose, de faits, dis-je, dont Nadja et moi au même instant ayons été témoins ou dont l'un de nous seul ait été témoin. Je ne veux plus me souvenir, au courant des jours, que de quelques phrases, prononcées devant moi ou écrites d'un trait sous mes yeux par elle, phrases qui sont celles où je retrouve le mieux le ton de sa voix et dont la résonance en moi demeure si grande :

«Avec la fin de mon souffle, qui est le commencement du vôtre.»

«Si vous vouliez, pour vous je ne serais rien, ou qu'une trace.»

«La griffe du lion étroit le sein de la vigne.»

«Le rosé est mieux que le noir, mais les deux s'accordent.»

«Devant le mystère. Homme de pierre, comprends-moi.»

«Tu es mon maître. Je ne suis qu'un atome qui respire au coin de tes lèvres ou qui expire. Je veux toucher la sérénité d'un doigt mouillé de larmes.»

«Pourquoi cette balance qui oscillait dans l'obscurité d'un trou plein de boulets de char- bon ?»

«Ne pas alourdir ses pensées du poids de ses souliers.»

«Je savais tout, j'ai tant cherché à lire dans mes ruisseaux de larmes.»

Nadja, Paris : Kra, pp. 115–118.

L'Union libre

Ma femme à la chevelure de feu de bois

Mes pensées d'éclairs de chaleur

Ma taille de sablier

Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre

Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur

Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche

A la langue d'ambre et de verre frottés

Ma femme à la langue d'hostie poignardée

A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux

A la langue de pierre incroyable

Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant

Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle

Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre

Et de buée aux vitres

Ma femme aux épaules de Champagne

Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace

Ma femme aux poignets d'allumettes

Ma femme aux doigts de hasard et d'as de cœur

Aux doigts de foin coupé

Ma femme aux aisselles de martre et de fênes

De nuit de la Saint-Jean

De troène et de nid de scalares

Aux bras d'écume de mer et d'écluse

Et de mélange du blé et du moulin

Ma femme aux jambes de fusée

Aux mouvements d'horlogerie et de désespoir

Ma femme aux mollets de moelle de sureau

Ma femme aux pieds d'initiales
Aux pieds de trousseaux de clés aux pieds de calfats qui boivent
Ma femme au cou d'orge imperlé
Ma femme à la gorge de Val d'or
De rendez-vous dans le lit même du torrent
Aux seins de nuit
Ma femme aux seins de taupinière marine
Ma femme aux seins de creuset du rubis
Aux seins de spectre de la rose sous la rosée
Ma femme au ventre de dépliement d'éventail des jours
Au ventre de griffe géante
Ma femme au dos d'oiseau qui fuit vertical
Au dos de vif-argent
Au dos de lumière
A la nuque de pierre roulée et de craie mouillée
Et de chute d'un verre dans lequel on vient de boire
Ma femme aux hanches de nacelle
Aux hanches de lustre et de pennes de flèche
Et de tiges de plumes de paon blanc
De balance insensible
Ma femme aux fesses de grès et d'amiante
Ma femme aux fesses de dos de cygne
Ma femme aux fesses de printemps
Au sexe de glaïeul
Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque
Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens
Ma femme au sexe de miroir
Ma femme aux yeux pleins de larmes
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu

In *Clair de Terre*, Ed. Gallimard.

Paul ÉLUARD (1895–1957)

Né à Saint-Denis, Paul Éluard (1895–1952) gardera toujours à l'esprit la mélancolie des paysages de banlieue. Il a subi, au cours de son adolescence, l'influence des poètes unanimistes. Malade et contraint d'interrompre ses études, il a recueilli de bonne heure des impressions qui laisseront leur empreinte sur une sensibilité partagée entre les images du malheur et du bonheur, dont la confrontation révèle de fécondes correspondances.

A vingt ans, il est à la recherche d'un langage. Le surréalisme lui fournit les techniques de la rénovation verbale : son lyrisme y puisera une science du mot dont il cherchera à étendre le domaine en se consacrant plus tard à l'étude de la «poésie involontaire» ou de la «sémantique du proverbe et du lieu commun». Il veut être aussi l'héritier de toute la tradition poétique française dont il explore les richesses méconnues : il travaille à une *Anthologie de la poésie du passé* qui sera publiée en 1951. En 1926 paraît son premier recueil important, *Capitale de la Douleur*, suivi, en 1929, de *L'Amour La Poésie*. C'est la période proprement surréaliste, qui se clôt en 1934 avec *La Rose publique*.

Une nouvelle période commence avec *Les Yeux fertiles* (1936) où s'opère le retour à la simplicité concrète du langage, sans que le songe ou l'imaginaire y perdent leurs droits ; et cette réconciliation du secret et de la simplicité marque désormais toute l'œuvre d'Éluard ; elle l'incite à retrouver, par la poésie, le contact avec l'humanité commune. Il épanouit alors le don poétique qui fait son originalité : les images en liberté remplissent et même constituent le poème et y composent une vivante harmonie de clarté et de mystère.

La poésie engagée

A propos de la guerre civile espagnole, il s'engage définitivement (*Guernica*, dans *Cours naturel*, 1938) ; en 1936, il écrit : «Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune». En 1938, *Cours naturel* vient illustrer cette déclaration et la guerre mondiale pousse Éluard encore plus avant dans cette voie : *Le Livre ouvert* (1942), *Poésie et Vérité* (1942–1943), *Au rendez-vous allemand* (1944). Mais l'engagement n'exclut pas la recherche parallèle de la perfection du langage, effort dont témoigne en particulier *Poésie ininterrompue* (1946), tandis que les *Poèmes politiques* (1948) sont de la poésie de circonstance.

CAPITALE DE LA DOULEUR (1926)

Giorgio de Chirico

UN mur dénonce un autre mur

Et l'ombre me défend de mon ombre peureuse.
O tour de mon amour autour de mon amour,
Tous les murs filaient blanc autour de mon silence.

Toi, que défendais-tu ?
Ciel insensible et pur
Tremblant tu m'abritais.
La lumière en relief
Sur le ciel qui n'est plus le miroir du soleil,
Les étoiles de jour parmi les feuilles vertes,

Le souvenir de ceux qui parlaient sans savoir,
Maîtres de ma faiblesse et je suis à leur place
Avec des yeux d'amour et des mains trop fidèles
Pour dépeupler un monde dont je suis absent.

Baigneuse du clair au sombre

L'APRÈS-MIDI du même jour.
Légère, tu bouges et, légers, le sable et la mer bougent.
Nous admirons l'ordre des choses, l'ordre des pierres, l'ordre des clartés, l'ordre des heures.
Mais cette ombre qui disparaît et cet élément douloureux, qui disparaît.
Le soir, la noblesse est partie de ce ciel.
Ici, tout se blottit dans un feu qui s'éteint.
Le soir.
La mer n'a plus de lumière et, comme aux temps anciens, tu pourrais dormir dans la mer.

Le miroir d'un moment

Il dissipe le jour,
 Il montre aux hommes les images déliées de l'apparence,
 Il enlève aux hommes la possibilité de se distraire.
 Il est dur comme la pierre,
 La pierre informe,
 La pierre du mouvement et de la vue,
 Et son éclat est tel que toutes les armures, tous les masques en sont faussés.
 Ce que la main a pris dédaigne même de prendre la forme de la main,
 Ce qui a été compris n'existe plus,
 L'oiseau s'est confondu avec le vent,
 Le ciel avec sa vérité,
 L'homme avec sa réalité.

Leurs yeux toujours purs

Jours de lenteur, jours de pluie,
 Jours de miroirs brisés et d'aiguilles perdues,
 Jours de paupières closes à l'horizon des mers,
 D'heures toutes semblables, jours de captivité,

Mon esprit qui brillait encore sur les feuilles
 Et les fleurs, mon esprit est nu comme l'amour,
 L'aurore qu'il oublie lui fait baisser la tête
 Et contempler son corps obéissant et vain.

Pourtant, j'ai vu les plus beaux yeux du monde,
 Dieux d'argent qui tenaient des saphirs dans leurs mains,
 De véritables dieux, des oiseaux dans la terre
 Et dans l'eau, je les ai vus.

Leurs ailes sont les miennes, rien n'existe
 Que leur vol qui secoue ma misère,
 Leur vol d'étoile et de lumière
 Leur vol de terre, leur vol de pierre
 Sur les flots de leurs ailes⁶,

Ma pensée soutenue par la vie et la mort.

«La courbe de tes yeux...»

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,
Un rond de danse et de douceur,
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr,
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai vécu
C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours vu.

Feuilles de jour et mousse de rosée,
Roseaux du vent, sourires parfumés,
Ailes couvrant le monde de lumière,
Bateaux chargés du ciel et de la mer,
Chasseurs des bruits et sources des couleurs,

Parfums éclos d'une couvée d'aurores
Qui gît toujours sur la paille des astres,
Comme le jour dépend de l'innocence
Le monde entier dépend de tes yeux purs
Et tout mon sang coule dans leurs regards.

La terre est bleue comme une orange

Jamais une erreur les mots ne mentent pas
Ils ne vous donnent plus à chanter
Au tour des baisers de s'entendre
Les fous et les amours
Elle sa bouche d'alliance
Tous les secrets tous les sourires
Et quels vêtements d'indulgence
A la croire toute nue.

Les guêpes fleurissent vert
L'aube se passe autour du cou
Un collier de fenêtres

Des ailes couvrent les feuilles
 Tu as toutes les joies solaires
 Tout le soleil sur la terre
 Sur les chemins de ta beauté.

L'Amour la Poésie, Gallimard, 1929.

Robert DESNOS (1900–1945)

Robert Desnos était parisien (du quartier de la Bastille) et considérait cette qualité comme un des «hasards objectifs» qui le firent poète. Dès 1919 il participe au mouvement *Dada*, puis, après la rencontre de Benjamin Péret, s'associe aux premières manifestations du groupe surréaliste. Il y exerce une influence capitale, car il y apparaît aussitôt, en particulier au cours des «séances de sommeil» organisées par Breton et Péret, comme doué d'un véritable génie de l'automatisme verbal et comme le plus authentique témoin de la délivrance poétique par l'improvisation appuyée sur le rêve. Et cette complicité du hasard et du langage poétique est bien ce qui fait la profonde unité de son œuvre.

Spécialiste du compte rendu de rêve, Desnos se comporte à l'égard de ses propres rêves en collectionneur. L'écriture obéit à la dictée du songe selon la plus pure exigence surréaliste, et la poésie réside, aux yeux de Desnos et de ses amis, dans la pureté même de cette authenticité. Car le rêve et son compte rendu se doivent d'être authentiques, comme une œuvre d'art. Ainsi Desnos s'adonne-t-il, selon les hasards de l'improvisation onirique, à une poésie du merveilleux automatique, comme dans le passage ci-dessous où il s'agit de rêves à l'état brut.

Les Gorges froides

A la poste d'hier tu télégraphieras
 que nous sommes bien morts avec les hirondelles.
 Facteur triste facteur un cercueil sous ton bras
 va-t-en porter ma lettre aux fleurs à tire d'elle.

La boussole est en os mon cœur tu t'y fieras
 quelque tibia marque le pôle et les marelles
 pour amputés ont un sinistre aspect d'opéras.
 Que pour mon épitaphe un dieu taille ses grêles!

C'est ce soir que je meurs ma chère Tombe-Issoire.
 Ton regard le plus beau ne fut qu'un accessoire
 de la machinerie étrange du bonjour

Adieu! je vous aimai sans scrupule et sans ruse,
 ma Folie-Méricourt ma silencieuse intruse.
 Boussole à flèche torse annonce le retour.

Les profondeurs de la nuit

Un jour d'octobre, comme le ciel verdissait, les monts dressés sur l'horizon virent le léopard, dédaigneux pour une fois des antilopes, des mustangs et des belles, hautaines et rapides girafes, ramper jusqu'à un buisson d'épines. Toute la nuit et tout le jour suivant il se roula en rugissant. Au lever de la lune il s'était complètement écorché et sa peau, intacte, gisait à terre. Le léopard n'avait pas cessé de grandir durant ce temps. Au lever de la lune il atteignait le sommet des arbres les plus élevés, à minuit il décrochait de son ombre les étoiles.

Ce fut un extraordinaire spectacle que la marche du léopard écorché sur la campagne dont les ténèbres s'épaississaient de son ombre gigantesque. Il traînait sa peau telle que les Empereurs romains n'en portèrent jamais de plus belle, eux ni le légionnaire choisi parmi les plus beaux et qu'ils aimaient.

Processions d'enseignes et de licteurs, processions de lucioles, ascensions miraculeuses! rien n'égalait jamais en surprise la marche du fauve sanglant sur le corps duquel les veines saillaient en bleu.

Quand il atteignit la maison de Louise Lame la porte s'ouvrit d'elle-même et, avant de crever, il n'eut que la force de déposer sur le perron, aux pieds de la fatale et adorable fille, le suprême hommage de sa fourrure [...]

Du haut d'un immeuble, Bébé Cadum magnifiquement éclairé, annonce des temps nouveaux. Un homme guette à sa fenêtre. Il attend. Qu'attend-il ?

Une sonnerie éveille un couloir. Une porte cochère se ferme.

Une auto passe.

Bébé Cadum magnifiquement éclairé reste seul, témoin attentif des événements dont la rue, espérons-le, sera le théâtre.

La Liberté ou l'Amour, 1927(Kra, éditeur).

Demain

Agé de cent mille ans, j'aurais encor la force De t'attendre, ô demain pressenti par l'espoir. Le temps, vieillard souffrant de multiples entorses, Peut gémir : Le matin est neuf, neuf est le soir.

Mais depuis trop de mois nous vivons à la veille, Nous veillons, nous gardons la lumière et le feu, Nous parlons à voix basse et nous tendons l'oreille A maint bruit vite éteint et perdu comme au jeu.

Or, du fond de la nuit, nous témoignons encore De la splendeur du jour et de tous ses présents. Si nous ne dormons pas c'est pour guetter l'aurore Qui prouvera qu'enfin nous vivons au présent.

État de veille, 1943 (Gallimard).

Histoire d'un chameau

Le chameau qui n'a plus de dents,
Ce soir, n'est pas content.
Il est allé chez le dentiste,
Un homme noir et triste,
Et le dentiste lui a dit
Que ses soins n'étaient pas pour lui.
Tas de salauds, qu'il dit le chameau,
Vous êtes venus parmi mes sables
Avec des airs peu aimables,
Des airs de désert, bien sûr,
Aussi sûrs que les pommes sûres.
Vous m'avez mis une selle,
Vous m'avez chevauché surmontés d'une ombrelle,
Et va te faire foutre,
Si j'ai mal aux dents...
Mais puisque tu n'as plus de dents!
Précisément, j'ai mal aux dents de n'en plus avoir.
Alors tu désires un râtelier ?
Je voudrais bien voir un chameau porter râtelier!
Un râtelier manger au râtelier!

Le chameau qui n'a plus de dents,
 On l'abandonne dans le désert.
 Alors il pisse lentement dans le sable qui se creuse en entonnoir
 Tandis que la caravane s'éloigne, a travers les dunes creusées en entonnoirs,
 A travers les dunes,
 Elles-mêmes creusées en entonnoirs.

État de veille, 1943 (Gallimard).

COUPLETS DE LA RUE SAINT-MARTIN

Je n'aime plus la rue Saint-Martin
 Depuis qu'André Platard l'a quittée.
 Je n'aime plus la rue Saint-Martin,
 Je n'aime rien, pas même le vin.

Je n'aime plus la rue Saint-Martin
 Depuis qu'André Platard l'a quittée.
 C'est mon ami, c'est mon copain.
 Nous partagions la chambre et le pain,
 Je n'aime plus la rue Saint-Martin.

C'est mon ami, c'est mon copain.
 Il a disparu un matin,
 Ils l'ont emmené, on ne sait plus rien.
 On ne l'a plus revu dans la rue Saint-Martin.

Pas la peine d'implorer les saints,
 Saints Merri, Jacques, Gervais et Martin,
 Pas même Valérien qui se cache sur la colline.
 Le temps passe, on ne sait rien.
 André Platard a quitté la rue Saint-Martin.

État de veille, 1943 (Gallimard).

Demain

Agé de cent mille ans, j'aurais encor la force
 De t'attendre, ô demain pressenti par l'espoir.
 Le temps, vieillard souffrant de multiples entorses,
 Peut gémir : Le matin est neuf, neuf est le soir.

Mais depuis trop de mois nous vivons à la veille,
 Nous veillons, nous gardons la lumière et le feu,
 Nous parlons à voix basse et nous tendons l'oreille
 A maint bruit vite éteint et perdu comme au jeu.

Or, du fond de la nuit, nous témoignons encore
 De la splendeur du jour et de tous ses présents.
 Si nous ne dormons pas c'est pour guetter l'aurore
 Qui prouvera qu'enfin nous vivons au présent.

État de veille, 1943 (Gallimard).

Louis ARAGON (1897–1982)

Aragon porte en lui un tempérament d'homme d'action : il sera communiste, homme de parti et directeur de journal. Sa poésie admet la rhétorique : il se place volontiers sous le patronage de Hugo et il redécouvre et renouvelle les pouvoirs rythmiques de l'alexandrin. Surréaliste, il prend pour tremplin de son œuvre *l'alchimie du verbe* chère à Rimbaud ; mais, homme d'action et orateur, il est tourmenté d'un *besoin d'humanité* qui lui impose un *virage poétique* confirmé dans les poèmes de guerre et de résistance.

En 1941, *Le Crève-Cœur*, inspiré par la guerre, l'exode et l'armistice de 1940, connaît un succès de librairie exceptionnel pour un recueil de poèmes. Aragon apparaît alors comme un poète facile et fécond, et publie, au cours de ces années, recueil sur recueil : *Cantique à Elsa* (1941), *Les yeux d'Elsa* (1942), *Brocéliande* (1942), *Le Musée Grévin* (1943), *Je te salue, ma France* (1944), *La Diane française* (1944) : poésie qui retient encore, du surréalisme, la liberté syntaxique et rythmique, mais développe, selon une rhétorique souvent très traditionnelle, les thèmes jumelés de l'amour et du patriotisme. Depuis 1945, Aragon a publié *En étrange pays dans mon pays lui-même* (1945–1947) et *Le Nouveau Crève-Cœur* (1948), mais il s'est surtout consacré à son œuvre romanesque

*Le mouvement perpétuel (1920–1924)**UN AIR EMBAUMÉ*

Les fruits à la saveur de sable
 Les oiseaux qui n'ont pas de nom
 Les chevaux peints comme un pennon
 Et l'Amour nu mais incassable

Soumis à l'unique canon
 De cet esprit changeant qui sable
 Aux quinquets d'un temps haïssable
 Le champagne clair du canon

Chantent deux mots Panégyrique
 Du beau ravisseur de secrets
 Que répète l'écho lyrique

Sur la tombe Mille regrets
 Où dort dans un tuf mercenaire
 Mon sade Orphée Apollinaire

SAMEDIS

Valeur à lot orage. Au bord de l'eau les usines et les sentiments. Noce dans l'herbe, dents de lion pauvres rires des fins de journée, pierres à ricochets châteaux en Espagne : encore une toilette perdue à cause du vert des arbres.

Un regard ou la caresse du vent en redingote, escarpins du printemps, farandole des calembours et des charades ; puis sous la poussière cycliste les tapissières au retour comme des folles à grelots dans le crépuscule, parmi les nuages avenir et pardon, sans l'ombre d'une éclaircie vers les régions lunaires et les fraîches prairies des soupirs.

PERSIENNES

Persienne Persienne Persienne

Persienne persienne persienne
persienne persienne persienne persienne
persienne persienne persienne persienne
persienne persienne
Persienne Persienne Persienne

Persienne ?

SUICIDE

A b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z

AIR DU TEMPS

Nuage
Un cheval blanc s'élève
et c'est l'aube à l'aube où s'éveillera le premier venu
Vas-tu traîner toute la vie au milieu du monde
A demi-mort
A demi-endormi
Est-ce que tu n'as pas assez des lieux communs
Les gens te regardent sans rire
Ils ont des yeux de verre
Tu passes Tu perds ton temps
Tu passes
Tu comptes jusqu'à cent et tu triches pour tuer dix secondes encore
Tu étends le bras brusquement pour mourir
N'aie pas peur

Un jour ou l'autre
 Il n'y aura plus qu'un jour et puis un jour
 Et puis ça y est
 Plus besoin de voir les hommes ni ces bêtes à bon Dieu qu'ils caressent de temps en temps
 Plus besoin de parler tout seul la nuit pour ne pas entendre la plainte de la cheminée
 Plus besoin de soulever mes paupières
 Ni de lancer mon sang comme un disque
 ni de respirer malgré moi
 Pourtant je ne désire pas mourir
 La cloche de mon cœur chante à voix basse un espoir très ancien
 Cette musique Je sais bien Mais les paroles
 Que disaient au juste les paroles
 Imbécile

CHANSON DU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

L'arbre amoureux d'une servante
 Chantait au passant ce refrain

Lierres calmez l'épouvante
 De celle que voilà

Mes bras d'écorce mes bras d'oiseaux
 Étreignez l'air qu'elle respire

Ses deux jambes sont des ciseaux
 Le vent s'y coupe

Dans la cuisine un navire
 Entre le soir

Et c'est le soleil qui chavire
 Sur sa peau

Les mains rouges les mains saignantes
 Les mains de qui

Mains du soleil mains fainéantes
S'envoleront

Une force pousse vers l'eau
Les arbres

Elle a cueilli le mélilot
Jusqu'à mon ombre

LA PHILOSOPHIE SANS LE SAVOIR

Sacrifions les bœufs sur les arbres
Les corps des femmes dans les champs
Sont de jolis pommiers touchants
Blanc blanc blanc
Sang et neige par ma queue et par ma barbe
Sacrifions les taureaux sur les arbres

II

Sacré casseur de pierres
Sacré casseur de pierres
Sacré casseur de pierres

En chœur

Sacré casseur de piai-AI-res
Sacré casseurs de coeurs

Solo

Sur ton chemin j'ai mis le pied

LA ROUTE DE LA RÉVOLTE

à André Breton

Ni les couteaux ni la salière
 Ni les couchants ni le matin
 Ni la famille familière
 Ni j'accepte soldat ni Dieu
 Ni le soleil attendre ou vivre
 Les larmes danseuses du rire
 N-I ni tout est fini

Mais Si qui ressemble au désir
 Son frère le regard le vin
 Mais le cristal des roches d'aube
 Mais MOI le ciel le diamant
 Mais le baiser la nuit où sombre
 Mais sous ses robes de scrupule
 M-Ê mé tout est aimé

ARRIÈRE PENSÉE

Arrière
 Pensée

*Feu de joie (1919)***ACROBATE**

Bras en sang
 Gai comme les sainfoins
 L'hyperbole retombe
 Les mains

Les oiseaux sont des nombres
 L'algèbre est dans les arbres

C'est Rousseau qui peignit sur la portée du ciel
cette musique à vocalises

Cent A *Cent pour la vie*

Qui tatoue

Je fais la roue sur les remparts

VIE DE JEAN-BAPTISTE A* **

Une ombre au milieu du soleil dort

soleil d'or

Jean-Bart

dans l'avenue awe catalpas

Mais patience

En ce temps je n'étais pas né

La train repart

ROSA la rose et ce goût d'encre ô mon enfance

Calculez $\cos \alpha$

en fonction de

α

$\operatorname{tg} -$

2

Ma jeunesse Apéro qu'à peine ont aperçu

les glaces d'un café lasses de tant de mouches

Jeunesse et je n'ai pas baisé toutes les bouches

Le premier arrive au fond du corridor

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 MORT

Une ombre au milieu du soleil dort c'est l'oeil

Les destinées de la poésie (1925–1926)

LE CONTREFACTEURà *Matthew Josephson*

Étrange travail pour l'étranger
 Il lie à des thermomètres
 De petits segments de mandarine
 Des perles de bois et des haricots secs
 Puis par le truchement d'une ficelle rouge
 Il fait descendre sur le tout
 Une pluie de recommandations
 Pendant ce temps le magasin cerné par la police
 S'illumine avec une curieuse périodicité
 Aux couleurs de tous les vices inconnus
 Des désirs inavouables
 Des mensonges impardonnables
 Des crimes les plus bas et les plus décriés
 On lit à peu près sur la porte
 Les lettres blanches retournées
 NOGARA SIUOL

*Écritures automatiques (1919–1920)***L'INSTITUTRICE**

On cherche vainement à se souvenir des visages nus des enfants de l'école, ils ont passé comme les calendriers d'auberge où les faneuses ont des gestes éternels et plus incompréhensibles que les ondulations stupides des dentelles du vide-poche On apprend plus volontiers l'algèbre noire des plumiers qui regardent avec une méchanceté contenue les jambes rouges des filles et les cheveux embroussaillés des gamins plus tendres que les bancs ou les lunettes de la femme Je veux parler de cette machine à battre le blé qui frappe dans ses mains suivant les attitudes de l'horloge pensive et muette et qui distribue au dessus des têtes les instants dorés de la paresse échappés par miracle à la grande roue des punitions

Juillet 1919, Café La Source, boulevard Saint-Germain.

Jean COCTEAU (1889–1963)

«Jean, étonne-moi!», tel était le cri adressé par Diaghilev à Jean Cocteau en 1913. Avec ce cri, un personnage était né, qui allait poursuivre, du Cabaret du *Bœuf sur le toit* à l'Académie Française, une carrière unique dans l'histoire littéraire du XX^e siècle. Jean Cocteau (1889–1963) avait écrit quelques divertissements littéraires, mais la rencontre de Diaghilev et l'influence du *Sacre du Printemps* de Stravinsky le déterminèrent à se reconsidérer lui-même ; il subit alors une crise dont témoigne *Le Potomak* (publié en 1919) : c'est une sorte de confession allégorique destinée à «dénier l'esprit». L'écrivain entreprend ensuite, sous le signe du «calcul céleste» et du «décalque de l'invisible», *d'accorder l'exercice poétique et la vie intérieure*. La guerre de 1914 lui fut l'occasion d'aventures étonnantes, et en particulier l'amena à se lier d'amitié avec Roland Garros ; il n'est pas indifférent que le poète ait pratiqué, avec un «as» de l'aviation des temps héroïques, l'exercice de l'acrobatie aérienne. Ariel en effet ne fut pas seulement pour lui un mythe, et c'est à Roland Garros que seront dédiés les poèmes de *Cap de Bonne-Espérance* (1919). Autre rencontre : la même année, il écrivait son *Ode à Picasso*.

Mais Cocteau redécouvre, tout aussi bien, la Grèce, ses mythes et sa tragédie, et surtout *Orphée*, dont il fera une pièce (1927) et deux films (1951 et 1959). Orphée constitue d'ailleurs le thème central d'une œuvre infiniment diverse. Toute la poésie de Jean Cocteau est issue en effet de *l'exercice du pouvoir magique de la parole* et de *l'expérience de ses conséquences*. Or toute magie est étonnante et tout étonnement est magique : la poésie est comme le courant qui passe entre ces deux pôles et qui circule dans l'un et l'autre sens. La magie confond aussi l'apparence et la réalité, l'objet et son reflet dans le miroir, l'illusoire et le vrai : «Je suis, dit le poète, un mensonge qui dit toujours la vérité.» Jean Cocteau consacra sa vie et son œuvre à incarner dans son langage la présence de ces *échanges nécessaires entre termes incompatibles*. Aussi apparaît-il de prime abord comme le *poète du paradoxe* : mais le paradoxe est à la fois un *masque* (masques et miroirs sont chers à Cocteau) et une *révélation* ; il est donc doublement étonnant. Touche-à-tout, le poète l'est par vocation et par goût. Il touche à *tous les registres* du réel et du surnaturel, de la sensation raffinée à l'exaltation spirituelle, et il aura des velléités mystiques dont témoignent ses relations avec Claudel, Maritain ou Mauriac. Mais surtout, le sortilège ne le laisse jamais indifférent : il l'introduira dans la *tragédie* (*Cédipe-Roi*, 1928 ; *La Machine infernale*, 1934 ; *Renaud et Armide*, 1948), dans le *ballet* (*Phèdre*, 1950 ; *La Dame à la Licorne*, 1953), dans le *film* (*Le Sang d'un poète*, 1932 ; *La Belle et la Bête*, 1945. ; *Orphée*, 1951 ; *Le Testament d'Orphée*, 1959) et le *roman* (*Thomas l'Imposteur*, 1923 ; *Les Enfants terribles*, 1929) ; et enfin, il est passé maître dans ce qu'il appelle lui-même la *poésie graphique*.

Mais le royaume de prédilection du sortilège reste le poème : ses premières *Poésies* paraissent en 1920, suivies de *Vocabulaire* (1922), *Plain-chant* (1923), *L'Âge Heurtebise*

(1925) et *Opéra* (1927), qui marque l'aboutissement d'une première période, au cours de laquelle se forment l'art poétique et le langage de Cocteau. Après une sorte d'entr'acte consacré au théâtre, au roman, au cinéma, au dessin, sans que la poésie ait jamais été abandonnée, le sortilège se fait plus serein mais non moins envoûtant dans *Allégorie* (1941), *Le Chiffre Sept* (1952), *Appoggiatures* (1953) et *Clair-obscur* (1954).

Une sorte de *légende* n'a cessé, depuis sa jeunesse, d'entourer Jean Cocteau, et ce qu'il y a de préciosité dans sa poétique de l'étonnement a contribué à l'entretenir. Mais ses poèmes et ses films ne cessent de manifester, auprès du personnage et de sa légende, la présence du poète dans sa vérité : la complexité et le mystère de sa poésie naissent de cette ambiguïté, tantôt spontanément avouée tantôt savamment camouflée.

Par lui-même

Accidents du mystère et fautes de calculs
 Célestes, j'ai profité d'eux, je l'avoue.
 Toute ma poésie est là : Je décalque
 L'invisible (invisible à vous).
 J'ai dit : «Inutile de crier, haut les mains!»
 Au crime déguisé en costume inhumain ;
 J'ai donné le contour à des charmes informes ;
 Des ruses de la mort la trahison m'informe ;
 J'ai fait voir en versant mon encre bleue en eux,
 Des fantômes soudain devenus arbres bleus.
 Dire que l'entreprise est simple ou sans danger
 Serait fou. Déranger les anges!
 Découvrir le hasard apprenant à tricher
 Et des statues en train d'essayer de marcher.
 Sur le belvédère des villes que l'on voit
 Vides, et d'où l'on ne distingue plus que les voix
 Des coqs, les écoles, les trompes d'automobile,
 (Ces bruits étant les seuls qui montent d'une ville)
 J'ai entendu descendre des faubourgs du ciel,
 Étonnantes rumeurs, cris d'une autre Marseille.

Opéra, 1925–1927 (Stock, éditeur)

Jeune fille endormie

Rendez-vous derrière l'arbre à songe ;
Encore faut-il savoir auquel aller,
Souvent on embrouille les anges
Victime du mancenillier...

Nous qui savons ce que ce geste attire :
Quitter le bal et les buveurs de vin,
A bonne distance des tirs,
Nous ne dormirons pas en vain.

Dormons sous un prétexte quelconque,
Par exemple : voler en rêve ;
Et mettons-nous en forme de quinconce,
Pour surprendre les rendez-vous.

C'est le sommeil qui fait ta poésie,
Jeune fille avec un seul grand bras paresseux ;
Déjà le rêve t'a saisie
Et plus rien d'autre ne t'intéresse.

«Le Septième Ange...»

Le septième ange qui sonnait de la trompette
Lança ses foudres d'or sur le char d'Apollon.
Le Dieu (dont le sourcil ressemble à la houlette)
Excitait son quadriga en frappant du talon.

Mais les chevaux cabrés et ligotés de veines
L'un l'autre s'insultaient et se mordaient le col.
Et les rois se jetaient sur les bûchers des reines,
Et le char du soleil se fracassait au sol.

Il y eut là quelques minutes étonnantes
Où les îles sombraient, où tonnaient les volcans,
Où l'ange assassinait les bêtes et les plantes,

Les soldats des Césars endormis dans les camps...

Voilà comment en nous peut se rompre une artère,

Voilà comment en nous un cycle s'interrompt.

La trompette a sonné, l'ange n'a qu'à se taire.

Ce que l'ange a défait, d'autres le referont.

Le Chiffre Sept, Pierre Seghers, 1952.

