Branko Aleksić
présente un dossier sur

MARKO RISTIĆ

Marko Ristić, Collage du cycle «La Vie mobile», Paris, 1926

Marko Ristić et ses peintres

Marko Ristić (1902-1984), poète et essayiste yougoslave, fut aussi l'un des grands collectionneurs de la peinture surréaliste, en un ensemble qu'il constitua à Belgrade entre 1925, «l'année de toutes les merveilles» et 1937, l'année de la galerie Gradiva.

Cette surprenante collection de tableaux, dessins, collages, photographies et livres surréalistes, conservée dans la maison même de Ristic à Belgrade, est comprise dans un espace que le collectionneur lui-même qualifie de piranésien.

Belgrade, le 20 juin 1902. Ristić naît d'une famille de Ministres à la Cour, apparentée à l'ancienne dynastie des Obrenović[1], «au début de ce siècle, à l'époque de l'Exposition Universelle de Paris, de la Tour Eiffel, de l'affaire Dreyfus et de la reine Draga[2], de l'Art Nouveau et des peignes de Sarah Bernhardt, des tandems et des premières automobiles...[3]».

«Poète et écrivain surréaliste, promoteur de ce Mouvement en Yougoslavie. Directeur de *Nadrealizam danas i ovde* »[4]: définir Ristić comme l'ont fait André Breton et Paul Éluard dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme,* publié à l'occasion de l'Exposition Internationale du Surréalisme en 1938, c'est déjà le situer au croisement de la peinture et de l'écriture surréalistes, qu'il côtoyait depuis longtemps.

La collection qu'il constitua en quelque dix années montre bien la confluence de ces deux moyens d'expression que le surréaliste voulait voir

1. Cette dynastie fut «détrônée au début du XXe siècle par les Karadjordjević, après le massacre du prince régnant et de son épouse, la reine Draga Masin, par de jeunes officiers» (cf. André Thirion, *Révolutionnaires sans Révolution*, éd. Robert Laffont, Paris, 1972, p. 246).

2. Draga Masin, que Louis Aragon chantera dans *Le Libertinage* comme la «Machine».

3. Marko Ristic, «Les données subjectives et leur signification objective pour une analyse de la société», *Politika*, Belgrade, 6 janvier 1934, repris dans *Prostor-Vreme* (*Espace-Temps*), ed. Zora, Zagreb, 1952, p. 11.

4. André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme,* repris dans *André Breton, Œ.C.*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992.

l'une dans l'autre. Ainsi, dans *Capitale de la douleur*, sous-titré — dans l'édition originale de 1926 — «dessins de Max Ernst illustrés par les poèmes de Paul Éluard», les deux surréalistes reprennent la formule de Guillaume Apollinaire qui renversa pour la première fois les rapports habituels peinture-écriture. *Capitale de la douleur* est le premier livre acquis par Ristić au matin de son premier séjour parisien, le 28 octobre 1926, début de son voyage de noces avec Ševa. Aussitôt après, il achète à la Galerie Surréaliste, 16 rue Jacques-Callot, le premier tableau de sa collection, un Max Ernst, et il visite, — le 28 mars 1927 —, l'exposition que lui consacre la galerie Van Leer[5].

À partir des frottages d'Ernst[6] ou d'un tableau de Giorgio de Chirico, Ristić compose plusieurs pages éclairantes quant à sa sensibilité à l'image picto-poétique. Il y discute les théories d'André Breton (*Le Surréalisme et la peinture*), il extrait également du journal qu'il a sans cesse tenu — dans le cadre de la «description» de la *Carmagnole d'amour* de Max Ernst — une phrase concernant l'amour, tirée d'une conversation chez André Breton: «Chacun de nous est capable d'aimer d'une façon suffisamment déchirante» dont le ton rappelle celui de *Nadja* que ce dernier vient d'écrire[7]. Simultanément, Marko Ristić crée une série de onze collages intitulée *La Vie mobile.*

Le Picto-journal de Mr. Lynx

Les leit-motiv de ces journées vécues dans un survoltage inventif sont ceux-mêmes de la Galerie Surréaliste et de la revue *La Révolution surréaliste*. Ils s'inspirent du cinéma — que Ristić fréquente assidûment — et de souvenirs littéraires (Guillaume Apollinaire et son *Poète assassiné*). Comme pour mettre en cause l'art de son temps, la reproduction du «Paysan» de Marc Chagall est dissimulée, dans l'un de ses collages, par une autre coupure de journal (les mots en majuscules «MOINS QUE»). De plus, un «Assemblage» de 1929 montre un Ristić pionnier de l'utilisation de la bande dessinée (découpée dans un journal américain, le *Chicago Pretender*), découverte qui sera pleinement développée par le Pop-Art trente ans plus tard. Les noms des peintres qui figurent sur l'invitation de la Galerie Surréaliste envoyée à Ristić sont en retour inscrits par lui sur ce collage, au titre de document d'époque — «ici et aujourd'hui». (Remarquons

5. Marko Ristić, «Le Journal parisien» (1926-1927), dans *Uoči nadrealizma* (*À la veille du surréalisme*), éd. Nolit, Belgrade, 1985, p. 215.

6. Au début de *Bez mere* (*Sans mesure*), livre intégralement surréaliste, Ristić écrit: «Chaque jour je change d'illusion magique à travers le même encadrement». Une note précise, dans sa deuxième édition, que cette phrase se rapporte précisément aux dessins de Max Ernst dans *Histoire naturelle* (cf. p. 214 et p. 235).

7. Marko Ristić, «La Nuit du tournesol», *La Nouvelle Revue Française*, numéro spécial «André Breton (1898-1966) et le mouvement surréaliste», Paris, 1er avril 1967, p. 703.

Marko Ristić, *Castor et Pollux*. Collage. Cycle de la «Vie mobile», Paris, 1926

Le monde surréaliste est vu par l'œil droit — Marko Ristić —, et par l'œil gauche — Alexandar Vučo —, son confrère en poésie dont il joint la photographie à la sienne. Plus tard, dans «Le Dialogue en 1934», à la question de Benjamin Péret: «Qu'est-ce que la psychanalyse?», André Breton répondra: «C'est Castor et Pollux». La peinture surréaliste, comme la poésie, doit être faite par tous, et non par un.

l'absence du nom de Salvador Dalí, qui n'était pas encore arrivé dans le groupe surréaliste). Ces noms possèdent la même valeur d'invocation que la carte de visite de la «Célèbre voyante Madame Gaby-Christel, 142, rue de Rivoli...» dans un collage de la même série *La Vie mobile*... Le nom de «Ristić» signifie «Lynx», comme le regard du poète et du critique, comme «l'œil de lynx» dont Edgar Allan Poe qualifie le regard d'un de ses personnages décrit par Lacan dans le séminaire sur «La Lettre volée» et enfin, comme la représentation des droits que les instincts, à travers le règne animal, conservent face à la culture.

L'anti-roman *Sans mesure*, écrit parallèllement à *La Vie mobile* par Ristić lors du voyage de Paris à Belgrade *via* Cannes (1927-1928) s'élabore en continu avec cette sorte d'«inspiration surnaturelle» qui conduisait jadis la main d'un William Blake[8]. Il y déploie aussi bien les images des livres de son enfance, tel le salon du sous-marin *Nautilus* imaginé par Jules Verne que les séquences de films contemporains et les scènes de cabaret, en regard de l'ouvrage monumental d'occultisme de Grillot de Givry, le *Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, richement illustré.

Ainsi Ristić révèle-t-il «une ligne souterraine» qui, à ses yeux, relie la clairvoyance de peintres anciens, tel Paolo Uccello ou Jérôme Bosch, à celle de contemporains: «Eux tous, par leurs tableaux dont chacun représente une telle expérimentation merveilleuse, traduisent l'inexprimable. Une grande unité, l'unité de la poésie et du rêve, relie ainsi des peintres aussi individuels que Giorgio de Chirico, déjà mentionné; Pablo Picasso, dont la liberté n'est pas entravée par le succès; l'aérien Paul Klee; puis Max Ernst qui rêvait du monument aux oiseaux et de forêts volantes; [...] Yves Tanguy, de la conscience duquel surgit tout un monde, etc.», — écrit-il dans les *Marginalia* en 1929[9].

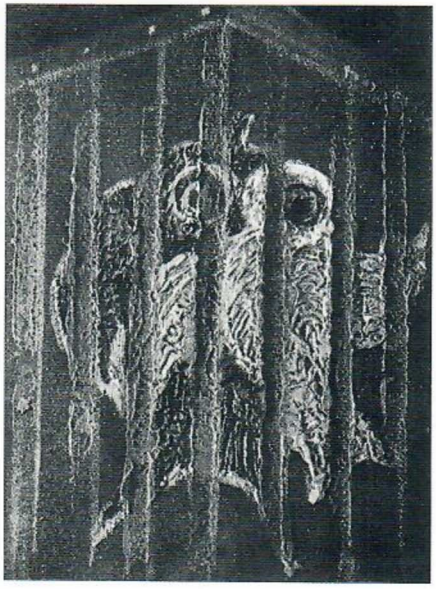
Sous le signe du trèfle à quatre feuilles

Le sceau de la poste qui figure sur le dessin envoyé en 1925 par Pablo Picasso à Belgrade apparaît comme la marque du début de la relation entre le groupe surréaliste yougoslave naissant et celui de Paris. Ce dessin fut reproduit en mars 1925 dans la revue *Svedočanstva* (*Témoignages*) — dirigée par Ristić et ses amis Milan Dedinac, Dušan Matić, Aleksandar Vučo et Rastko Petrović — dont André Breton note l'activité dans le tout premier numéro de *La Révolution surréaliste* en décembre de la même année. («Lire *Témoignages*...»[10]).

8. Marko Ristić, *Bez mere*, *op. cit.*, ch. XXVI, p. 113.

9. In *Od istog pisca* (*Du même auteur*), éd. Matica Srpska, Novi Sad, 1957, p. 95.

10. C'est en 1937 que Ristić rencontrera Picasso au café de Flore. De retour en Yougoslavie, Ristić publiera son étude intitulée «Pablo Picasso» dans la revue *Ars 37*, n° 2, Zagreb, 1937; elle sera reprise dans *Prostor-Vreme* (*Espace-Temps*), *op. cit.*, p. 28-46, avec 16 illustrations dans le cours du texte.

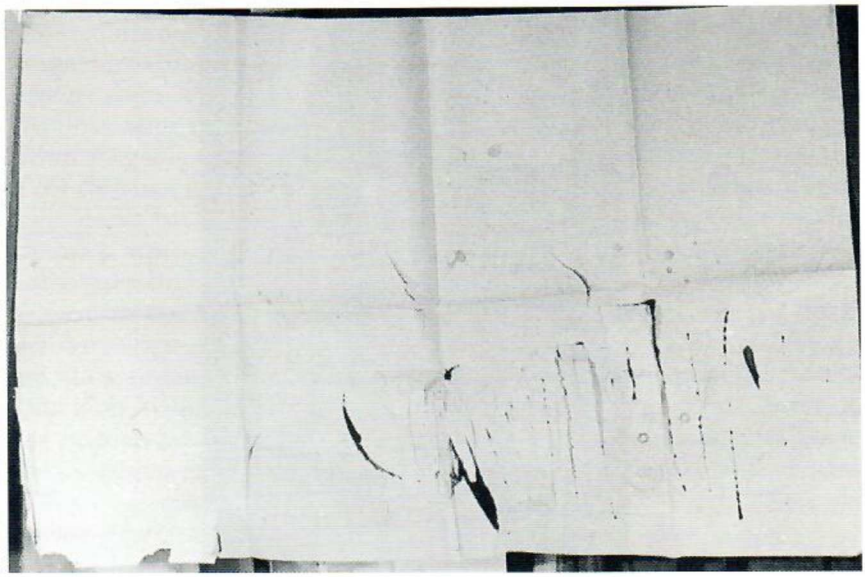


Max Ernst, *«Deux colombes» (Colombes dans une cage)*. Huile sur toile, 1925, 19 x 24,5 cm.

Quand Ristić l'achète au printemps de 1927, ce tableau de Max Ernst n'a pas de titre. C'est bien plus tard qu'en découvrant dans la monographie de Patrick Waldberg sur Ernst une reproduction très proche intitulée *Le Hibou*, Ristić donnera au tableau de 27 ce même titre, en tête de la deuxième édition de *Bez Mere* qu'il adresse au peintre. Or, dans le catalogue de ses œuvres graphiques et livres illustrés, paru en 1963[1], la notice dit en frontispice: «reproduction en couleur d'un tableau de Max Ernst de 1925 (*Colombes dans une cage*)». Il s'agit en effet du cycle de 1925 qui s'achève par le tableau titré *100.000 colombes*, écho sarcastique à la publicité française des «100.000 chemises»... Selon Ristić[2], cette vision ambiguë — les strigoformes de hibou peuvent évoquer deux colombes et le bec de l'une d'elles aisément passer pour une aigrette de hibou — illustre les possibilités de transformation intérieure des tableaux de Max Ernst.
Les oiseaux sont un motif caractéristique affectionné par le peintre, qui revêt le monde de plumes et d'ailes à travers les fantasmes de son enfance.
La signature, qui apparaît sur le toit de la cage, scelle la projection pyramidale du monde subjectif.

[1] «Max Ernst. Écrits et œuvre gravé», 1963, *Bez mere*, n° 62.

[2] Entretien publié à Belgrade en mai 1971 en guise de salutation lointaine: «Max Ernst a quatre-vingts ans». Cf. Marko Ristić, *Za svest* (*Pour la conscience*), éd. Nolit, Belgrade, 1977, p. 12-18, avec quatre reproductions d'ouvrages d'Ernst dans le texte et un «frottage» d'*Histoire naturelle* (1926) en couverture.



Pablo Picasso, *Nappe surréaliste*, 1937, 100 x 85 cm.

Attablé au Flore avec Henriette Marković dite Dora Maar — une artiste peintre et photographe d'origine yougoslave — et Ristić, Pablo Picasso dessine en 1937 des hiboux sur une nappe. Le crayon est prolongé par des taches de café et la forêt est représentée par les déchirures du papier, la trajectoire d'une cigarette allumée par Dora Maar: mémoire réveillée par les doigts ingénieux du peintre.

Dans ses relations suivies avec le groupe parisien, Ristić est aidé par la première «troïka» de surréalistes serbes qui séjournèrent à Paris durant l'année 1925: le trio Milan Dedinac, Dušan Matić et Monny de Boully. De retour à Belgrade, Milan Dedinac illustre par des collages son poème l'«Oiseau public» (1926), précédant la «Rose publique» d'Éluard (1934). Salomon Buli, alias Monny de Boully, traduit du serbe le roman en images *Vampire* pour *La Révolution surréaliste* et écrira plus tard sur la peinture de Joseph Šima, «Peinture qui n'est pas de ce monde...». Enfin, le timide dessinateur et collagiste Dušan Matić conserva toute sa vie un trèfle à quatre feuilles entre les pages du *Douanier Rousseau*, en souvenir de sa promenade idyllique avec l'auteur du livre, la baronne d'Œttingen, cousine de Férat, amie de Survage, dite Roch Grey...

Et c'est ainsi qu'à côté de poèmes et de textes inédits d'André Breton, de Louis Aragon, de Paul Éluard, de René Char, de Benjamin Péret, mais aussi de Salvador Dalí publiés dans la revue *Nadrealizam danas i ovde* (*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*) apparaissent en 1932 pour la première fois des reproductions de tableaux de Max Ernst (*Délectation morose* et *Portrait*), Juan Miró (*Homme et femme*), Yves Tanguy (*Les Belles manières*), Dalí (les plus nombreuses: cinq tableaux[11]), sans compter une sculpture à cornes d'Alberto Giacometti (*Objet embarrassant à poser*). Cette étroite collaboration — dont il ne se séparera jamais — enrichit également la collection de Ristić.

Lorsque Marko Ristić publiera avec son ami Djordje Kostić[12] un recueil en français, *Passe-t-elle*, il le sous-titrera, en souvenir d'Apollinaire et de ses peintres puis d'Éluard et d'Ernst: «6 Pastels de Djordje Kostić, illustrés par 6 Poèmes de Marko Ristić»[13]. Ce fut son dernier recueil de poèmes et le premier sur lequel j'écrivis. Et puisque mon essai se plaçait sous le signe du «Trèfle à quatre feuilles de Marko Ristić»[14], il me répondit par un simulacre de trouvaille «plastique»: un trèfle à quatre feuilles en plastique qu'il découvrit le lendemain de la publication de mon essai, attaché à une chemise neuve, l'une des 100.000 chemises-colombes, et qu'il m'offrit. Ce trèfle, je le conserve encore, comme le «trade-mark» du collectionneur surréaliste de bon augure qu'était Marko, «Mr. Lynx» lui-même.

*
* *

11. Branko Aleksić, *Dalí: Inédits de Belgrade (1932)*, co-édition Change Internationale-Équivalences, Paris, 1987.

12. Surréaliste et linguiste, ce savant donnera son nom à un centre pour la pathologie du langage à Calcutta.

13. Publié aux éditions de l'Académie des Beaux-Arts à Calcutta en 1975.

14. *Književna kritika* (*Critique littéraire*), année V, n° 4, Belgrade, 1975; essai repris dans l'étude *Otkrivenje u nadrealizmu* (*Révélation dans le surréalisme*), éd. Prosveta, Belgrade, 1983, p. 205-237.

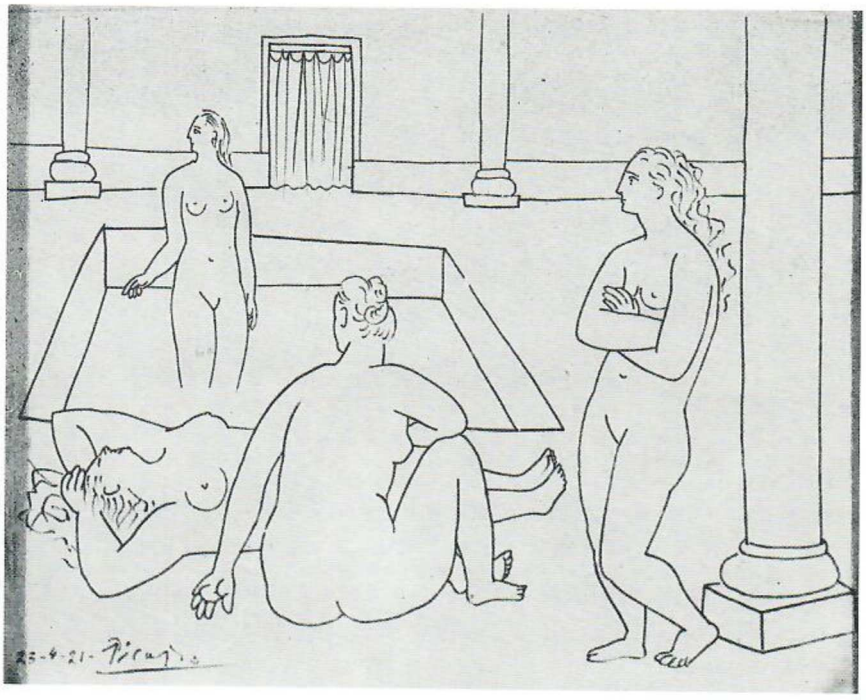
«Si tous les surréalistes serbes avaient une bonne connaissance du français, Ristić, comme Koča Popović, le parlait en 1930 sans accent et l'écrivait mieux que la plupart de mes compatriotes», affirme André Thirion dans ses mémoires.

En publiant son premier poème en français dans la revue *La Révolution surréaliste* (1925) et en s'adonnant à une «grâce aléatoire», Ristić continua d'écrire dans la même langue pendant d'autres séjours qu'il fit à Paris dans les années 1931-1937 et à Belgrade jusqu'en 1967-1968. Après sa mort en 1984, il laissa un manuscrit quasi clandestin de poèmes inédits en français, dont un long texte, «Les Sourcils désystématisés», composé en 1933 avec Koča Popović et Vane Živadinović-Bor, le Salvador Dalí yougoslave.

Le recueil de Marko Ristić *Ville-Age*, illustré par ses propres collages, établis et commentés par moi-même, a été publié en novembre 1991, aux éditions Amiot-Lenganey.

Branko Aleksić

Branko Aleksić est né en 1951 à Belgrade. Il a publié entre autres, une étude intitulée *Dalí: inédits de Belgrade* (1932), éd. Songe International, Paris, 1987 et a traduit de l'anglais et préfacé un poème-dessin inédit de Max Ernst, *Première Conversation avec la chimère*, éd. Amiot-Lenganey, Cairon, 1991.



Pablo Picasso, *Dessin* (1921), 15 x 21 cm.
Ce dessin appartient au cycle des «Baigneuses» commencé en 1923

André Masson, *Dessin* (c. 1925), 23,5 x 28,5 cm

KOČA POPOVIĆ[1] & MARKO RISTIĆ
Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel

Ce texte, publié aux Éditions surréalistes, à Belgrade, en mai 1931, écrit en collaboration par les deux artistes, élabore pour la première fois sur l'horizon du surréalisme international le concept d'irrationnel — Salvador Dalí publiera en 1935 seulement sa Conquête de l'irrationnel. *Écrit théorique le plus ambitieux du surréalisme serbe, il tente d'appliquer la méthode paranoïa-critique de Salvador Dalí à la poétique surréaliste. Marko Ristić lui-même publiera en 1938 le poème «Turpituda» (Turpitude) qu'il présente comme «un poème paranoïa-didactique».*

Trois fragments concernant la paranoïa-critique de Dalí

De l'irrationnel considéré concrètement

[...] Du fait que l'irrationnel, à partir du moment où la conscience est fondée comme une catégorie psychologique, c'est-à-dire scientifique, acquiert un contenu; du fait, par conséquent, qu'on soit parvenu à une utilisation philosophique et concrète de l'irrationnel, la philosophie, en tant que science des sciences, a maintenant la possibilité, sans prendre part à l'avance, de prendre vraiment en compte et le rationnel et l'irrationnel.

À propos de la loi de l'interpénétration des opposés ou loi de l'unité polarisée, A. Thalheimer souligne que cette loi est perçue d'autant plus difficilement que les termes en sont plus abstraits. Ainsi par exemple *existence-inexistence, rationnel-irrationnel* semblent être des antinomies inconciliables pour un esprit sans expérience dialectique.

1. (1909-1992). Vient de mourir à Belgrade, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

Le délire paranoïaque d'interprétation

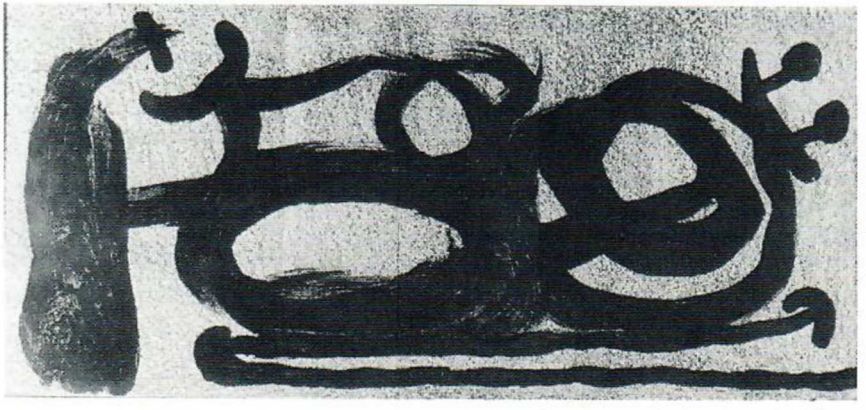
Pourtant, si ces termes mêmes, dont l'accomplissement semble inconcevable à un esprit non-dialectique, sont dialectiquement synthétisables, un des aspects de la dialectique pourrait être ce qu'on appelle la *paranoïa* qui, par sa démarche violente, unifie, sans rien soustraire de leur substrat matériel, de leur matérialité-même les objets dont elle ne laisse plus entrevoir l'opposition extérieure, logique. La paranoïa, comme système spécifique et mécanisme de l'esprit, comme faculté spécifique de la pensée, *se sert des objets extérieurs pour la réalisation de ses idées supérieures, de ses désirs dominants*. La polarisation du comportement paranoïaque, en relation avec les objets du monde extérieur — à la différence des déformations ou des dématérialisations auxquelles sont soumis ces objets, chacun à sa manière, par la philosophie idéaliste ou bien par l'art, qu'il soit impressionniste ou expressionniste — produit à partir de n'importe quel objet, sans déformation ni dématérialisation, un autre objet; de sorte qu'elle voit dans chaque objet une multiplicité d'objets, quantité qui dépend uniquement du degré de la paranoïa.

Caractère actif de la pensée

La paranoïa insiste sur la matérialité des objets et tient compte de leurs particularités, mais elle dépasse aussi bien ce comportement métaphysique à l'égard de la particularité, qui est pour la philosophie une pure notion, que cette élaboration limitée et étriquée de la particularité qui représente pour l'art un matériau rationalisé et figé. Mais en surpassant cet isolement et cette singularité des différentes particularités, la paranoïa ne les additionne pas, ne les généralise pas, comme la science, en espèces, mais les reçoit et les ordonne en même temps, les unes à côté des autres, les unes à la place des autres, sans les aplanir, mais en conservant à chacune son caractère le plus disparate, le plus inconciliable. Sans les effacer, mais en les exaspérant.

Dans le livre *La Femme visible*, le peintre Salvador Dalí écrit: «Je crois qu'est proche le moment où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible (simultanément à l'automatisme et autres états passifs) de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité.

André Masson, *Dessin* (c. 1925), 20 x 22,5 cm



Juan Miró, *Lithographie* (c. 1926). 82 x 37 cm

Le 2 juin 1927 à Paris, Marko Ristić assiste à une représentation des Ballets russes dans une scénographie de Max Ernst et de Juan Miró, «élégance de rêve» dit-il, qui «navigua à travers *Roméo et Juliette*». Le tableau de Miró *Homme et Femme*, reproduit pour la première fois à Belgrade dans *N.D.I.O.*, n° 3, juin 1932, accentue cette élégance onirique. Les formes prennent déjà valeur de signe, tel ce corps agile devenu ovoïde, d'une facture «enfantine», facture qui s'affirmera comme variation vibratoire continue et s'apparentera, par son expression spontanée, à l'automatisme prôné par le surréalisme. Miró conserva un lien avec les surréalistes yougoslaves jusqu'en 1977, avec l'illustration du livre de Dušan Matić *André Breton Oblique* publié aux éditions Fata Morgana.

La paranoïa au service de l'inconscient

Les nouveaux simulacres que la pensée paranoïaque peut subitement faire apparaître, non seulement auront leur origine dans l'inconscient, mais aussi la force du pouvoir paranoïaque sera mise au service de celui-ci.»

La paranoïa se caractérise ainsi comme un mécanisme de subversion dont l'inconscient se sert activement afin d'introduire, par ses propres forces, une confusion fondamentale dans les constructions de la conscience et dans les relations de celles-ci avec la réalité. La démarche paranoïaque ne peut en aucun cas être réduite, dans son traitement et dans son unification du réel et de l'irréel, à une quelconque rêverie passive, ni même à une hallucination, avec laquelle pourtant — mais seulement s'il s'agit de celle que Breton, en parlant avant *La Femme visible* de Dalí, avait nommé *hallucination volontaire* — elle pourrait avoir beaucoup de rapports: cette notion de *volonté* introduit dans le concept d'hallucination certains éléments systématisants et agissants qui autrement ne lui appartiennent pas.[2]

La responsabilité devant l'encombrement de la paranoïa

Non seulement la démarche paranoïaque s'applique à la réalité elle-même, non seulement, par conséquent, la réalité elle-même participe comme fond et comme victime à l'activité de la force paranoïaque, mais cette démarche, ce processus de systématisation obsessionnelle et polarisée, ce système d'interprétation, ne reste pas séparé de ces systèmes de la conscience et de la pensée, dont dépend le comportement concret de l'homme devant la réalité, devant le monde extérieur, mais au contraire s'impose à travers ces systèmes, en dépit d'eux-mêmes, et les détruit. Le système délirant des interprétations paranoïaques n'est pas seulement un système de pensée, mais devient une façon de réagir concrète; ses conséquences ne sont plus un système hypothétique, mais une suite de conclusions réelles,

2. «[...] théoriquement, un individu doué à un degré suffisant de ladite faculté paranoïaque pourrait selon son désir voir changer successivement la forme d'un objet pris dans la réalité, tout comme dans le cas de l'hallucination volontaire mais avec la particularité d'ordre plus grave, dans le sens destructeur, que les diverses formes que peut prendre l'objet en question seront contrôlables et reconnaissables pour tout le monde, dès que le paranoïaque les aura simplement indiquées», Salvador Dalí, *L'Âne Pourri.* (*La Femme visible*, Éditions surréalistes, 1930).

qui demandent une élaboration matérielle, à chaque instant, une réponse et une responsabilité matérielles. Dans le système paranoïaque, qui ne transforme pas les choses en système, mais applique sa propre systématisation aux choses — qui conservent leur entité et leur propre spécificité —, le besoin ne peut pas se faire sentir d'abstraire leurs particularités exacerbées qui sont justement au service, par leur diversité uniforme, de la réalisation de l'«idée obsédante» paranoïaque. Car seuls les objets pris dans leur spécificité concrète, sans abstraction ni systématisation, sans tendance réductrice et généralisante vers le classement, peuvent provoquer cette réaction affective, impliquant l'homme tout entier avec toutes les conséquences tangibles que cela implique, et qui étaient exigées au départ par la disposition paranoïaque de l'esprit.

Afin de réfléchir et de conclure par la raison et non par l'acte: cette spécificité particulière des choses n'est pas nécessaire, mais elle est inévitable pour qu'on supporte les choses, et pour qu'elles-mêmes tiennent bon.

Mais à la lumière de ces considérations sur la paranoïa, tout d'un coup, ce qui au premier coup d'œil était apparu comme une rêverie, acquiert — du moins s'il a réellement un caractère paranoïaque — et en dehors même des conditions du monde extérieur, en restant dans le champ de la pensée, la valeur d'un acte concret, comme c'est le cas dans la *magie*, qui elle aussi se sert en général de simulacres, et qui est aussi au fond une manière d'agir et non une façon de penser. On trouve dans le *fétichisme* la même *attitude magico-paranoïaque* devant les choses, qui, bien que systématique, ne soumet pas les choses à un système rationnel, mais les soumet, totalement abandonnées à leur particularité mystérieuse, à la puissance d'action irrationnelle et pourtant concrète qu'elle y a puisée. [...]

Traduit par Valérie Thouard et Branko Aleksić

Yves Tanguy, *Dessin*, 1926, 25 x 32 cm

Yves Tanguy, *Lithographie*, 1932, 27 x 33 cm

MARKO RISTIĆ
Bez Mere (Sans mesure)
extrait du roman, 1928

Chapitre VII: «Comment entrevoir un autre monde»

Son corps était en ordre,
Le corps des autres est venu disperser
Cette ordonnance qu'il tenait
De la première empreinte de son sang sur terre.
Paul Éluard, *Max Ernst*[1]

Ce soir, les citoyens, autour d'une lanterne cassée; chacun se tait pour entendre.

Un petit tambour boiteux chantait, perdu, comme pour la dernière fois, une chanson très ordinaire, sur un air de valse ancienne. Les nuits chaudes, les corps nus des jeunes filles, tout est toujours plus insipide.

Roman passa, jeta un regard, puis, se trouvant soudain là devant ses espoirs déçus — comme devant l'abandon de toutes ses tentatives obstinées et loyales pour travailler avec ces

Notes de l'auteur pour la deuxième édition (1962)

1. Paul Éluard, *Max Ernst*. Tiré du livre *Capitale de la douleur*, Gallimard, 1926. Ce livre est le premier que j'ai acheté quand je suis arrivé à Paris, mon premier matin parisien, le 28 octobre 1926. C'était dans un quartier pas le moins du monde intellectuel, rue Saint-Lazare, dans une librairie pas le moins du monde surréaliste, la Librairie Caffin, que j'avais aperçu dans la vitrine ce livre blanc au titre tellement émouvant, au milieu de quelques livres techniques, de guides, de manuels, de cartes géographiques et touristiques, de romans stupides, etc., avec un inoubliable battement de cœur à la lecture de ce nom, Paul Éluard, qui était pour moi depuis des années déjà *presque aussi* extraordinaire et hypnotique que les noms d'André Breton ou de Louis Aragon.

hommes-là, en compagnie de ces hommes-là, pour ces hommes-là, à des changements prémédités, sanglants et nécessaires, en un mot révolutionnaires — loin de tous, il était seul dans son désespoir pathétique, dans sa propre chaleur, mais toujours voué sans espoir pourtant à son désir convulsif de restaurer la liberté délaissée. Il se vit, les veines en feu, confondant la haine et l'amour infini qui était chevillé à sa vie la plus secrète, et qui lui déchirait suffisamment le cœur pour le sauver du battement monotone d'horloge de notre geôle ici-bas[2]; il se vit, les bras écartés, le torse nu, en pantalon rouge, orageusement embrassé par cette femme à genoux devant lui, la seule à être constante et inexorable dans ses changements; et à travers ses os transparents, par-delà sa poitrine translucide, on pouvait voir le disque horrible et jaune d'un soleil creux[3]. (Se montrant, comme toujours dans mon regard, avec le danger sauvage des lois non terrestres). Il pensa: «Ils ont trop longtemps cherché dans la forêt...»[4]. Né de son dégoût, et le contredisant en soi par son existence sentimentale, une justification — un poème — a surgi de son enfance comme de sa fatigue:

Tombe, aujourd'hui du moins, dans la neige
Les rivières rapides en sont couvertes
.....
Grisante, effrayante, chantante

2. «[...] *l'amour [...] qui lui déchirait suffisamment le cœur pour le sauver du battement monotone d'horloge de notre geôle ici-bas*». Réminiscence d'une phrase que m'a dite André Breton, lorsque je l'ai vu pour la première fois de ma vie, dans son appartement du 42, rue Fontaine, à Montmartre, le soir du 23 décembre 1926, et lorsque, me parlant d'un certain sentiment d'absence d'issue, d'impossibilité de la vie, dans le sens du *pourtant*, il dit: «*Chacun de nous est capable d'aimer d'une manière suffisamment déchirante*». (Noté dans le carnet que j'ai avec moi). Cette phrase, qui sous-entend une suite très malheureuse, plus ou moins comme: «Et pourtant...», me parut alors, et me paraît encore aujourd'hui, après plus de trente-quatre ans, significative, bouleversante et profonde, principalement à cause du mot *suffisamment...*

3. «*[...] il se vit les bras écartés, le torse nu, en pantalon rouge, orageusement embrassé par cette femme à genoux devant lui; [...] et à travers ses os transparents, par-delà sa poitrine translucide, on pouvait voir le disque horrible et jaune d'un soleil creux*». Description exacte d'un tableau de Max Ernst, *La Carmagnole de l'amour*; qui fut exposé pour la première fois en janvier 1927, dans la galerie Van Leer à Paris.

4. «Ils ont trop longtemps cherché dans la forêt». Titre d'un tableau de la même exposition à la galerie Van Leer.

Préoccupée par la convulsion de la paix et du merveilleux
Invisible, inaudible, inimaginable
Telle est la vague de cette dune

Pourquoi ne pleures-tu pas dans ce monde mort
Alors que ces planches sont tellement inévitables?
La réponse à cette fleur non végétale est semblable
Aux versants cruels, hurlants, tendres,

Paisibles et déchirés de cette étoile
Où dans une telle orgie du rêve palpable
D'une étoile toujours plus dure et perdue
Par le vent la fiancée du vent est emportée dans la forêt[5].

Traduit par Valérie Thouard et Branko Aleksić

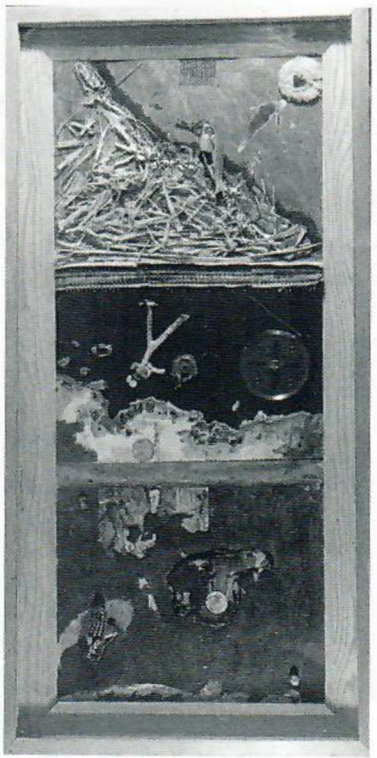
5. «*[...] dans ce monde mort [...] ces planches tellement inévitables [...] cette fleur non-végétale [...] la fiancée du vent...*» Motifs inspirés par les gravures ou par les dessins de Max Ernst tirés du port-folio *Histoire naturelle* (Paris 1926). Max Ernst n'a pas découvert la technique particulière du frottage (car les enfants la connaissent depuis longtemps, qui frottent une mine de crayon non taillée sur une feuille de papier posée sur une pièce de métal), mais il l'a réinventée, et elle a donné dans tous ces dessins des résultats admirables, car elle était associée au talent exceptionnel de Max Ernst pour retrouver, avec sa fantaisie poétique, dans la matière et dans les formes fortuites de sa structure, les images de son rêve, et pour interpréter par sa force créatrice ses visions provoquées au départ par le hasard d'un aspect de la matière, par une soumission passive à l'action hypnotique de ce hasard, Max Ernst soumet ou bien ce hasard matériel à une interprétation active (et non reproductive) de cette vision, ou bien son imagination visionnaire. On comprend que le frottage n'est pas la seule technique utilisée par Max Ernst dans le processus dialectique de sa création: il suffit de rappeler qu'il s'est montré un maître incontesté du collage. (Le collage, par lequel on rêve et on raconte son rêve dans le tableau, à l'aide d'éléments matériels d'origines différentes, ne doit pas être confondu avec les papiers collés, morceaux de journaux, par exemple, ou de papier peint, collés dans le tableau, comme en ont utilisé pour la première fois à l'époque du cubisme Derain, Picasso, Braque, etc., principalement pour des raisons purement plastiques et surtout dans un but purement plastique.)

Note des traducteurs:

Le texte de la troisième édition de *Sans mesure* (Nolit, 1986) est illustré par trois œuvres de Max Ernst: *La carmagnole de l'amour, Épouvantail* et *Pampas.* Cf. aussi l'entretien de Marko Ristić, intitulé: «Pour les quatre-vingts ans de Max Ernst», *Première Conversation mémorable avec la Chimère* (picto-poème inédit de 1942), 1991, pp. 83-89. Éditions Amiot-Lenganey, 30 rue de la Cachette, Cairon, 14610 Thaon.

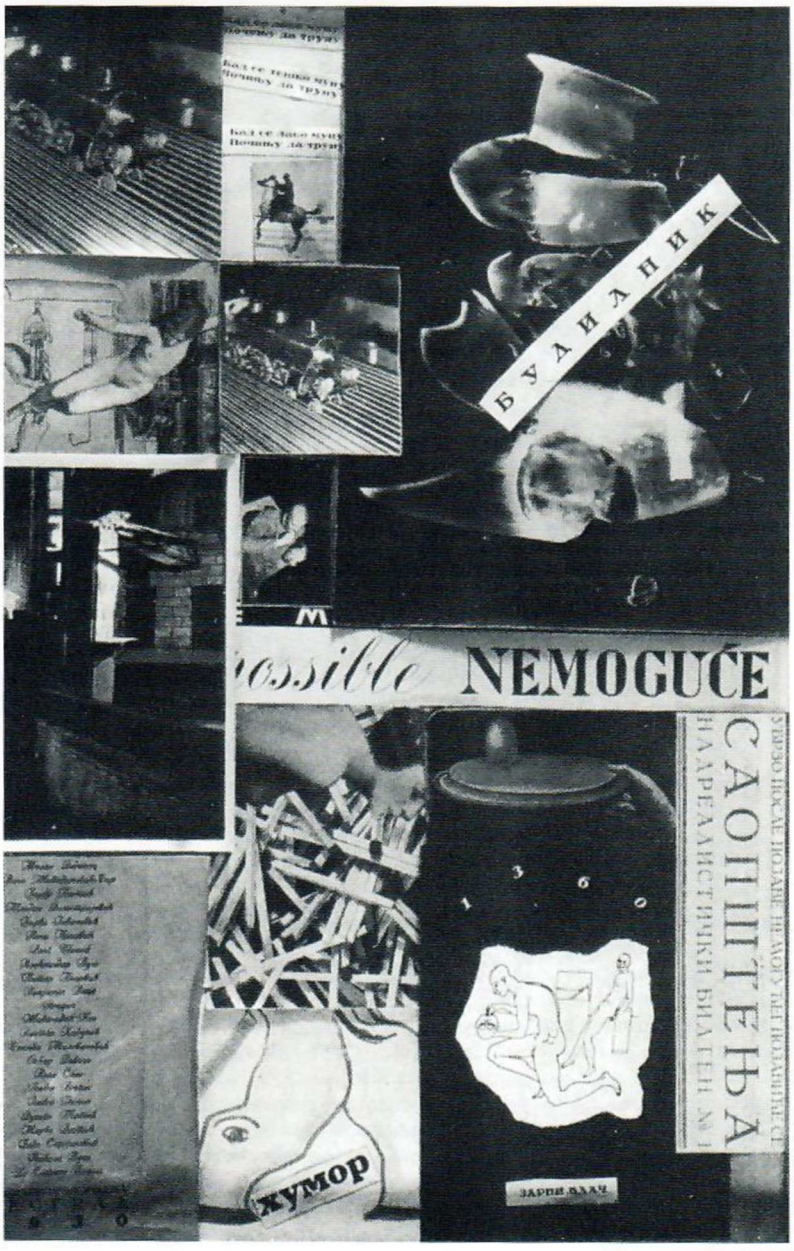
Yves Tanguy, *Lithographie*. 1932, 27 x 33 cm

Sur une carte postale (qui a été reproduite dans *Les Lettres françaises* en décembre 1992) de l'hôtel «Beau Soleil», datée du 27 mars 1932 et postée à Grimaud (Var), remplie d'un bout à l'autre de son écriture minuscule, André Breton raconte à Ristić son voyage en Espagne chez Salvador Dalí. À la fin et en renversant la carte, Breton transmet aussi le contentement d'Yves Tanguy à l'idée d'illustrer un recueil de poèmes d'Aleksandar Vučo. Cependant, en dépit de la contribution de Tanguy (à l'origine destinée à la revue *Nadrealizam danas i ovde*, n° 3, 1932) au livre de Vučo *Delatnost materije* (*L'Activité de la matière*) recensée dans une bibliographie du peintre parue dans la revue *L'Amour de l'Art* (mars 1934), le livre n'a jamais pu paraître, par suite de l'arrestation de plusieurs surréalistes serbes à Belgrade, parmi lesquels Vučo. Ainsi ces deux lithographies sont demeurées dans la collection de Ristić, avec un dessin du peintre (1926).



Dusan Matić et Aleksandar Vučo, *La Bille tintamasse*. Objet surréaliste, 1930, 70 x 30 cm

Aleksandar Vučo, auteur du long poème «Humor Zaspalo» («L'Humour endormi»), vécut à Belgrade dans la même maison que Ristić où il s'adonna, à la suite d'un revers de fortune familial, à la fabrication d'assemblages d'objets d'humour noir. Vučo utilisa des matériaux — boutons, ficelles — qui provenaient de l'atelier de couture de sa femme Lula. Les Vučo et Dušan Matić formaient avec Marko et Ševa Ristić un cercle des plus intime à l'époque de la création de l'almanach surréaliste bilingue au titre programmatique rimbaldien: *Nemoguće-L'Impossible*. André Thirion, qui collabora à sa couverture à Belgrade au printemps 1930 et à quelques dessins collectifs (cadavres exquis) qui y furent publiés, en témoigna dans ses mémoires (*Révolutionnaires sans Révolution*). On y découvre également les photographies qu'il prit des surréalistes yougoslaves. Celles de Ristić en jeune conquistador, parsemant le collage de Dušan Matić, Aleksandar et Lula Vučo: *Une atmosphère de printemps et de jeunesse* (titre original en français, 1930), montrent le degré d'idéalisation du «guide» dans le groupe de Belgrade. Le titre de ce collage — une étiquette ready-made — procédant des prêts-à-porter de Marcel Duchamp, n'est cependant pas dénué d'une pointe d'ironie. Une même fraîcheur d'inspiration est visible dans l'objet surréaliste de Vučo et Matić: *La Bille tintamasse* .



Marko Ristić, *Nemoguće-L'Impossible*. Collage, 1930