

NICOLAS CALAS
Poèmes inédits
Foyers d'incendie
Towards a Third Surrealist Manifesto
Confound the Wise
extraits présentés par Effie Rentzou

“The link between Barnum and Calas
is the freak”

William Carlos Williams

Ces deux vers de William Carlos Williams qui mettent en vis-à-vis, au moyen de l'idée d' « aberration de la nature » (*freak*), P. T. Barnum, l'entrepreneur américain qui créa « The greatest show on Earth » – spectacle itinérant rempli de monstres et de phénomènes, sorte de cabinet de curiosités vivant – et Nicolas Calas, émigré grec à New York par le biais de Paris, poète et théoricien, ambitieux et fébrile, définissent la position excentrique et marginale que Calas a délimitée pour lui-même à travers son œuvre trilingue et multiforme. Cette position est illustrée ici par les textes que nous avons choisis, écrits en français et en anglais pendant une période décisive et mouvementée: six poèmes en français qu'il n'a jamais publiés, des extraits de son ouvrage théorique *Foyers d'incendie*, paru en 1938 à Paris, son texte polémique « Towards a Third Surrealist Manifesto » (« Vers un troisième manifeste surréaliste ») paru dans le numéro spécial édité par Calas et dédié au surréalisme de *New Directions in Prose and Poetry* de 1940, et quelques passages de son premier livre en anglais publié à New York en 1942, *Confound the Wise* (*Confondre les sages*).

Nicolas Calas est né à Lausanne en 1907, dans une famille grecque de la grande bourgeoisie, sous le nom de Nikos Kalamaris. Il passe son enfance et son adolescence à Athènes où il commence des études de droit. En 1929, il publie ses premiers essais critiques dans des revues littéraires d'Athènes et adopte le nom de plume de « M. Spieros », calqué sur Maximilien Robespierre. Une trentaine d'essais paraissent dans la presse athénienne sur des sujets puisés dans la littérature, le cinéma, la politique et l'art, et avec une orientation politique communiste qui se rapprochera progressivement du trotskisme. L'œuvre de cette période évoque déjà une vaste culture, un esprit vif doté d'une acuité critique, une parfaite connaissance de l'activité intellectuelle en Europe.

À partir de 1930, il commence à publier des poèmes qu'il signe d'un deuxième pseudonyme: « Nikitas Randos »¹. Le rôle de la poésie est définitif pour les affiliations et les orientations qui vont suivre. 1935 marque la parution du premier recueil automatique en Grèce, *Haut-fourneau* d'Andréas Embiricos, qui provoque un scandale sans précédent. Kalamaris participe vigoureusement au débat qui s'ensuit dans la presse grecque et forme avec Andréas Embiricos, Nikos Engonopoulos et Odysseus Elytis le cœur du groupe surréaliste grec. Les manifestations collectives du groupe ne sont pas nombreuses, mais Kalamaris y participe assidûment: outre les textes polémiques, il traduit des textes pour le volume collectif *Surréalisme 1* et il met à la disposition du peintre Engonopoulos son appartement à Athènes pour une exposition de ses œuvres.

La lecture parallèle des poèmes et des articles de cette période montre clairement une transformation intellectuelle: Calas passe d'une position esthétique qui cherche à saisir l'art prolétarien au service de la révolution, à une esthétique pleinement surréaliste. Il s'agit d'un changement qui reflète sa réaction aux évolutions qui ont lieu au sein du parti communiste – positions progressivement plus rigides concernant l'art – mais qui évoque aussi un trait permanent de la pensée de Calas: son orientation peut changer, mais elle est toujours à la quête des premiers rangs de l'avant-garde. Soit en tant que membre de la « Société estudiantine » militant pour la réforme du langage à l'Université, soit en tant que défenseur de l'art prolétarien dans la revue communiste *Les jeunes avant-gardistes* (*Neoi Protoporoi*), soit en tant que surréaliste, Calas se veut toujours un catalyseur de l'avant-garde en Grèce.

Mais non pas seulement en Grèce. À partir de 1934 il partage son temps entre Paris et Athènes. La dictature d'inspiration fasciste de Metaxas en 1936, tout autant que son esprit insatiable et la réception fraîche de ses poèmes, le conduit à quitter définitivement la Grèce aux alentours de 1937. À Paris ses noms divers, Kalamaris, Spieros, Randos, cèdent leur place au nom qu'il allait garder pendant toute sa vie: Nicolas Calas, nom emprunté à Jean Calas, le Protestant supplicié sous Louis XV. Dès son arrivée à Paris, Calas devient actif dans le groupe surréaliste. Il se lie d'amitié avec André Breton, Julien Gracq, René Crevel, Victor Brauner, George Henein, Benjamin Péret, entre autres. D'après sa propre description, Brauner, Henein et lui-même constituent le noyau d'une « deuxième génération » qui cherche à « élargir » le projet surréaliste². D'après son témoignage toujours, Calas participe aux activités surréalistes, aux rencontres et discussions, et écrit des textes dans la revue *Clé*, mais sans signature³. Fidèle à sa réputation d'intransigeant, à la conférence internationale des écrivains

1. Calas affirme dans une interview que ce nom était l'anagramme du nom de celle qu'il aimait à l'époque.

2. Cf. « An Oral History Interview with Nicolas Calas », Archives of American Art, Washington DC, Smithsonian Institute, 26 janvier 1978.

3. *Ibid.*

antifascistes, organisée notamment par André Malraux en 1937, Calas provoque une scène violente en attaquant les représentants stalinien de l'Union Soviétique. En 1938, il publie en français *Foyers d'incendie* que Breton, dans son « prière d'insérer », reconnaît comme un « manifeste d'une nécessité et d'une ampleur sans précédent », qui réussit à donner aux questions que les surréalistes se posent une réponse « inspirée, décisive, exaltante »⁴. À cette présentation enthousiaste de Breton correspond un ouvrage qui entreprend une synthèse de l'esthétique, de la morale et de la politique, avec le surréalisme comme référence constante. Mais des réactions s'opposent à l'accueil chaleureux de Breton. Celle de Raymond Queneau est caractéristique : en 1939, il en publie une critique virulente dans la revue *Volontés*, portant le titre « Minotaurisme et monogamie », qui traite Calas de mélange « freudo-trotsky-sado-daliste » et trouve qu'« il se moque tout bonnement de nous, ou ne fait qu'offrir une macédoine de propos incoordonnés »⁵.

Nicolas Calas quitte l'Europe quand éclate la Seconde Guerre mondiale. Il part pour Lisbonne en 1939 avec deux tableaux de la collection du mécène anglais Peter Watson, l'un de Picasso, l'autre de De Chirico, que l'écrivain portugais Antonio Pedro réussit à vendre par l'intermédiaire de la galerie Pierre Matisse de New York. Cet argent lui permet, après un séjour bref mais décisif, de quitter le Portugal pour New York. C'est à Lisbonne qu'il découvre le Baroque comme expression de l'âge des découvertes qui l'a engendré, et c'est probablement à Lisbonne que se confirme son approche critique de l'art – une approche qui unit dialectiquement société, histoire et formes. Il arrive à New York en 1940, ayant déjà une réputation dans certains cercles intellectuels – *Foyers d'incendie* a été reçu favorablement et *Partisan Review* en publie des extraits en janvier 1940⁶. James Laughlin lui confie la rédaction du dossier sur le surréalisme de *New Directions* en 1940, première anthologie de textes surréalistes traduits, après le numéro spécial de *This Quarter* de 1932 et l'exposition « Surréalisme » chez Julien Lévy de 1936⁷. Après l'arrivée de Breton à New York, Charles Henri Ford confie à Calas le numéro spécial de la revue *View* dédié au surréalisme (octobre-novembre 1941). Calas réalise ainsi le premier entretien de Breton aux États-Unis et, comme Dickran Tashjian le remarque, il a su bien « articuler son choix de textes aux questions critiques qui se posaient au surréalisme dans un temps de guerre »⁸.

4. A. Breton, *Œuvres Complètes*, vol. II, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1222.

5. R. Queneau, *Voyage en Grèce*, Paris: Gallimard, 1973, p. 156-161, « Minotaurisme et monogamie », première publication *Volontés*, n°15, mars 1939.

6. N. Calas, « On Revolutionary Sadism », *Partisan Review*, vol. II; n° 1, janvier-février 1940, p. 41-49.

7. D. Tashjian, *A Boatload of Madmen*, Londres: Thames and Hudson, 1995, p. 188.

8. *Ibid.*, p. 190: « Calas geared his selection of material to the critical issues that gripped surrealism at a time of war ».

Parmi ses amis de cette époque se trouve William Carlos Williams avec lequel il avait le projet de créer une revue d'art et de littérature sous le titre « Midas », projet qui ne s'est jamais réalisé⁹. Williams, épris de la personnalité et des écrits de Calas, traduit en anglais un de ses poèmes français, « Arraché des miroirs », qui prend par la suite la forme d'une plaquette sous le titre *Wrested from Mirrors* avec une gravure de Kurt Seligmann¹⁰. Dans une lettre à Calas, Williams remarque à propos de sa poésie: « les poèmes semblent dire une histoire, une histoire tragique d'échappement vers – il ne m'est pas encore clair vers quoi, vers les étoiles, l'aurore boréale, l'inconnu »¹¹. Dans cette hyperactivité créatrice, le premier livre américain de Calas, *Confound the Wise* (*Confondre les sages*), paraît en 1942. Selon Williams, le livre s'adressait à la pensée du lecteur¹², mais il manifestait aussi une tendance à l'incohérence et à la diversion spéculative¹³. En effet, la réception du livre oscilla entre des louanges pour l'intelligence brillante de l'auteur¹⁴ et des railleries comme celles de la critique parue dans *Partisan Review* qui attaque « ce livre désordonné, érudit, brillant et (à cause de sa brillance constante et mécanisée) extrêmement ennuyeux »¹⁵.

Calas s'intéresse de plus en plus aux arts plastiques, et il participe à l'organisation d'expositions comme celle de 1942 « Artists in exile » (« Artistes en exil ») et celle de 1947 « Bloodflames » (« Flammes de Sang ») à la Hugo Gallery. Les artistes qui y étaient exposés étaient Arshile Gorky, Matta, Wifredo Lam, Gerome Kamrowski, Isamu Noguchi, David Hare, Helen Phillips, Jeanne Reynal, et Kiesler. Dans l'introduction du catalogue, Calas discute du rôle que l'artiste (et le critique) doivent jouer dans la société moderne d'après-guerre: l'artiste, dit-il, « occupe une position excentrique dans la société », d'où « le besoin de créer un produit ex-statique »¹⁶. La position décentrée de l'artiste, position qui déstabilise les repères, engendre l'objet d'art qui nie la fixation statique et par cet ébranlement produit une vue révolutionnaire sur la société.

9. *Ibid.*, p. 206.

10. *Wrested from Mirrors*, New York: Nierendorf Gallery, 1941.

11. Lettre du 12 décembre 1940, citée dans D. Tashjian, *op. cit.*, p. 209.

12. V. Kolokotroni et S. Agyropoulos, Νικόλαος Κάλας, δεκαέξι γαλλικά ποιήματα και αλληλογραφία με τον Ουίλλιαμ Κάρολ Ουίλλιαμς, (*Nicolas Calas, seize poèmes français et correspondance avec William Carlos Williams*), Athènes: Ypsilon, 2002, p. 108, lettre du 22-12-1944.

13. *Ibid.*, p. 110, lettre du 13-01-1945.

14. Edouard Roditi, « Nicolas Calas: *Confound the Wise* », *The Journal of Aesthetics of Art and Criticism*, vol. 2, n° 8, automne 1943, p. 93-94, qui compare l'ingéniosité de Calas avec celle de Kenneth Burke.

15. H.J.Kaplan, « Confound the wiseguy », *Partisan Review*, n° 5, septembre-octobre 1942, p. 428-431.

16. *Calas Presenting Bloodflames 1947 – Hare, Gorky, Kamrowski, Lam, Matta, Noguchi, Phillips, Reynal*, New York: Hugo Gallery, 1947.

Après la guerre, Calas collabore au « *Rand project* » à l'université de Columbia, il obtient une bourse de trois ans de la *Bollingen Foundation*, et il est co-éditeur avec l'anthropologue Margaret Mead du volume *Primitive Heritage: An Anthropological Anthology* (*Héritage primitif: une anthologie anthropologique*). Il continue à écrire des essais critiques et l'art est maintenant son sujet quasi exclusif. Son catalogue raisonné de la collection d'art de Peggy Guggenheim, ainsi que ses critiques d'art dans le journal *The Village Voice* (1964-1965), ou des revues telles qu'*Art in America*, *Art International* ou *Artforum*, le consacrent dans le milieu. Sa bibliographie américaine est complétée par les livres *Art in the Age of Risk* (*L'Art à l'âge du risque*, 1968), *Icons and Images of the Sixties* (*Icônes et images des années soixante* avec Elena Calas, 1971), *Surrealism: Pro and Con* (*Surréalisme: pour et contre*, 1973), *Transfigurations: Art Critical Essays in the Modern Period* (*Transfigurations: Essais critiques sur l'art de la période moderne*, 1985). À ces ouvrages il faudrait ajouter les catalogues sur des artistes comme Matta (1975), Marcel Broodthaers (1983) et Takis (1984), et des introductions aux catalogues d'expositions telles que « Kurt Seligmann » (1960), « Enrico Donati » (1962), « According to the Letter » (« Suivant la lettre », 1963), « Hard Center » (« Centre dur », 1963), « For Eyes and Ears » (« Pour les yeux et les oreilles », 1964), « Allan d'Arcangelo » (1965), « Games without rules » (« Jeux sans règles », 1966), « Mirrors of the Mind » (« Miroirs de l'âme », 1975).

Parallèlement à son activité critique, Calas continue d'écrire des poèmes, surtout en grec mais aussi en anglais. Les nouveaux poèmes ainsi que les poèmes de jeunesse écrits en grec paraissent à Athènes en 1977 dans un recueil intitulé *Rue Nikitas Randos*. Un second recueil de poèmes anciens et récents en grec est publié en 1983. Cette période marque ainsi une reconnaissance tardive de l'œuvre poétique de Calas en Grèce, si farouchement critiquée lors de sa parution première. Nicolas Calas est mort en 1988, à Manhattan, la « Babylonie » aimée de sa poésie.

*

La pensée de Calas évolue aux marges, non pas dans le sens de la marginalité, mais plutôt dans le sens de la frontière: aux frontières de la poésie et de l'essai, de la littérature et de l'art, à travers les frontières de trois langues, de trois pays et de deux continents. L'itinéraire géographique de Calas et l'activité intellectuelle qui y est liée suggèrent le rôle fondamental des individus isolés dans la dissémination des courants et des mouvements de l'avant-garde. Cette action constante aux marges des groupes, mais aussi aux marges des idées – la position excentrique qu'il revendique pour l'artiste du XX^e siècle – offre probablement le terrain le plus fertile pour une posture critique et pour les échanges et contacts. Dans la sélection de ses textes en français et en anglais que nous publions ici, son écriture critique et polémique est précédée par quelques poèmes inédits écrits en français, pendant les années trente, à l'exception du dernier poème, « La vie con

ose» qui porte la date de 1959. Ce dernier se rapproche d'une série de poèmes écrits en grec à partir de la fin des années cinquante dans lesquels les jeux de mots s'emparent totalement de l'expression poétique. L'ébranlement lexical, les mots-valises, les mots inventés, les mots fragmentés et violés caractérisent la poésie tardive de Calas. La position excentrique désirée semble progressivement démanteler et décentrer la langue même. Dans les autres poèmes, les images oniriques se succèdent – « La pendule des songes » semble sortir des tableaux inquiétants de Leonor Fini – parsemées d'éléments stables dans l'univers de Calas: miroirs et reflets, horizons de voyage, fragments soudés, et la passion d'une « jeunesse [...] arborescente » qui sera « Défi, espace et violence ».

Foyers d'incendie dans son ensemble réussit à donner une vue panoramique des idées nourries en Europe à la fin des années trente. L'objectivité dans l'art, la révolution et l'amour sont les sujets qui organisent l'œuvre. La grande envergure de cet ouvrage préfigure les écrits sur l'art qui viendront par la suite: d'amples mouvements théoriques qui ignorent les bornes entre les catégories du savoir convergent vers des interprétations multidimensionnelles. Il s'agit, en effet, d'un livre assez particulier, qui ne peut être situé sur le même plan que les manifestes ni les autres textes surréalistes du type essai. L'accusation de « minotaurisme » de la part de Queneau exprime peut-être bien le caractère aberrant du texte de Calas: une hybridité qui essaie de combiner plusieurs doctrines, et qui peut aboutir au chef d'œuvre comme à la monstruosité. Faisant preuve d'une énorme érudition, qui traverse les siècles dans les domaines de la philosophie, de l'esthétique, de la littérature, de la psychologie, des mathématiques, de la géométrie, de la biologie et de bien d'autres domaines intellectuels, *Foyers d'incendie* aspire à une théorie « totale ». Le fil conducteur en est la révolution, placée sous le signe du marxisme, du freudisme et, comme heureuse synthèse des deux premiers, du surréalisme. Ceci dit, *Foyers d'incendie* n'est pas une apologie du surréalisme ni sa théorisation directe. Calas développe ses idées et ses arguments, souvent de façon inattendue, paradoxale et téméraire, non pas uniquement pour soutenir le surréalisme, mais pour déclarer – hurler même – sa révolte absolue.

« Vers un troisième manifeste surréaliste » faisait partie du numéro spécial de *New Directions* et est écrit deux ans avant le texte d'André Breton « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non ». Malgré l'invocation à André Breton qui « avancera, éclairera et inspirera ! », l'acte performatif d'écrire un manifeste trahit l'ambition de Calas de supplanter ou, du moins, de circonscrire Breton sur le nouveau terrain des États-Unis.

Enfin, *Confound the Wise*, écrit en partie à Lisbonne et en route vers New York, est une continuation de *Foyers d'incendie*, mais dans une perspective différente. *Confound the Wise* évoque l'expérience d'un nouvel espace, celui de New York, et évolue vers un style d'écriture qui multiplie les points de vue, et qu'il emprunte au Baroque portugais. Si l'écriture aphoristique et les exclamations caractérisent *Foyers d'incendie*, dans

Confound the Wise les lecteurs se trouvent pris dans une perspective qui change constamment et qui n'a pas de centre. Ce premier livre américain présente aussi des aspects plus personnels, Calas projetant souvent la trajectoire de sa propre vie dans ses spéculations théoriques. L'expérience de la guerre, le passage de l'Europe à New York, sa position en tant qu'étranger dans ce nouveau monde sont distillés dans ce texte complexe et fuyant.

Ces textes présentent de façon fragmentaire quelques lignes directrices dans l'œuvre de Calas, lignes qui accompagnent, plus qu'elles ne les définissent, ses idées à travers les années. Suivant ces lignes, nous découvrons d'abord une *pensée du mouvement* qui se forme grâce à une mobilité constante, grâce au voyage – au sens physique comme en un sens virtuel. Cette pensée itinérante produit une certaine perspective sur l'art, qui privilégie une *objectivité amorphe*, dans le sens de l'anti-formalisme, mais aussi d'une forme en transformation continue. Le concept de transformation amène enfin une réflexion sur l'histoire qui débouche sur la revendication *d'une pensée de l'homme qui ne soit pas pour autant humaniste*.

Calas développe au long de son œuvre cette pensée du mouvement, modelée par le mouvement physique de sa vie, qui fut un voyage continu entre 1933 et 1940. S'il s'installe à New York de façon permanente à partir de cette date, il continue à se percevoir pourtant comme un voyageur virtuel, un « étranger », comme il se caractérise, qui mène une existence nomade dans le grand centre urbain de la modernité. Rappelons ici que l'étranger est défini par Georg Simmel comme le vagabond potentiel, celui qui est en même temps loin et proche¹⁷. À Athènes, à Paris, même à New York, Calas nourrit cette ambiguïté d'être en même temps très présent et déjà partant. Cette mobilité potentielle connaît des avatars différents. L'insistance sur la magie des rencontres comme génératrices de surprises inspiratrices, sur le voyage qui donne au poète l'occasion de transformer l'exotique en poésie, ou bien sur le mouvement de la vie même qui forme finalement notre perception, en constituent quelques exemples.

Dans *Confound the Wise* sa pensée du mouvement – sa pensée en mouvement – est formulée à travers ses expériences, la grecque, la parisienne, la portugaise et la new-yorkaise. Le dernier chapitre, « Envoi », reproduit ici en partie, constitue un effort pour déchiffrer le nouvel espace dans lequel il se trouve: New York. Sa perception de cette ville absolument moderne est distillée dans ses commentaires sur les fenêtres new-yorkaises. Calas considère la fenêtre baroque contemplée au Portugal comme une œuvre d'art en soi, un tableau qui « cadre » la perception du monde. À celle-ci, il juxtapose la fenêtre parisienne, une fenêtre baudelairienne et théâtrale en tant que seuil d'une communication en deux directions, de celui qui voit vers l'extérieur et de celui qui regarde vers l'intérieur. À ces deux fenêtres s'opposent

17. G. Simmel, « The Stranger », *The Sociology of Georg Simmel*, Londres: The Free Press of Glencoe, 1964, p. 402-408.

radicalement les fenêtres des gratte-ciels de New York qui anéantissent ces fonctions du regard. Dans la ville du mouvement par excellence, le dynamisme du regard échangé, en quête de surprises, que facilite la fenêtre, est perdu à cause de la mécanisation de la vie quotidienne. Dans cet espace urbain utilitaire où la modernité dicte des règles nouvelles qui imposent des relations différentes entre les individus et redéfinissent la visualité mais aussi le sens de la surprise et de la rencontre, Calas se demande où peut se trouver la stimulation de la fenêtre perdue. Il la trouve dans les vitrines des magasins, sur les écrans des cinémas et les pancartes publicitaires illuminées de néon. La ville-œuvre d'art et la ville-théâtre disparaissent et sont remplacées par la ville comme spectacle en quatre dimensions, y compris le temps. La dimension temporelle introduit justement le mouvement dans cette image de la ville qui change constamment sous le regard de l'individu. Il ne s'agit pas d'un regard passif de spectateur muet devant le spectacle cinématographique de la ville moderne. Le regard que veut porter Calas sur la ville est un regard transformateur qui fait partie de la ville en tant qu'espace vivant de création. Dans cette ville pleinement en mouvement, où il vit comme un vagabond potentiel, ville qui devient art vivant grâce aux regards croisés et aux interactions de ses habitants, on peut reconnaître une parenté avec la « New Babylon » que Constant développera dans ses écrits situationnistes¹⁸ : un espace intensifié, constamment recréé par ses habitants, un espace déployé sans cesse comme un labyrinthe sans fin, qui capture le mouvement nomade auquel Calas aspire comme condition permanente d'existence intellectuelle. Les espaces – et plus spécifiquement la ville, New York – se meuvent et deviennent ainsi signifiantes, grâce à l'intervention des individus qui les investissent avec leur énergie ludique et « l'audace de la vie du cirque »¹⁹.

Le désir de matérialiser le mouvement se manifeste aussi dans sa conception de l'objet d'art. Effectivement, la fascination de l'art baroque que Calas découvre à Lisbonne est largement due au caractère dynamique et mouvementé qu'il y déchiffre. Le Baroque – comme concrétisation en art et en architecture des voyages, des découvertes et de la multiplication des perspectives – amalgame dans des objets spécifiques l'histoire, l'espace précis, une théorisation du monde et un style formel. Cette force évocatrice de l'objet, qui peut incarner un moment et un esprit historiques, émeut Calas et ses sensibilités surréalistes. De la même façon, l'objet surréaliste se place au centre de la révolution créée par le surréalisme comme vecteur

18. J.-C. Lambert (éditeur), *Constant: New Babylon, art et utopie. Textes situationnistes*, Paris: Cercle d'art, 1997, p. 49-123. On lit à propos de la nouvelle ville qui sera New Babylon p. 90: « La qualité de l'environnement et son ambiance ne dépend plus des seules données matérielles, mais de la manière dont on les aura perçues, appréciées et utilisées, du 'regard neuf' posé sur elles.[...] L'activité des occupants d'un espace fait partie intégrante de l'ambiance qui, de statique, devient dynamique. »

19. Cf. *ibid.*, p. 51, sur le concept d'« homo ludens » développé par Constant.

d'une nouvelle objectivité pour l'ère moderne. Dans *Foyers d'incendie*, Calas caractérise ce nouvel objet « du point de vue formel » comme « amorphe ». Cet « amorphisme » – on est tenté de parler de l'informe tel que Georges Bataille le décrit – consiste en une forme dynamique et ouverte, une forme qui devient matière. Le refus du formalisme comme matrice critique est accompagné d'une approche contextuelle et surtout relationnelle. Ceci dit, l'insistance sur une forme ouverte et dynamique s'articule bien avec la dialectique hégélienne, mais s'étend aussi à une compréhension de l'objet d'art comme nœud de relation. Le mot d'ordre « Regardons, regardons beaucoup et toujours ! » est de même valeur que l'impératif « transformer le monde ». Le dynamisme de l'objet (comme celui de la ville) dépend de la force transformatrice du regard. Inversement, ce dynamisme se manifeste aussi dans l'effet de l'objet d'art sur l'individu. Calas parle de cet effet comme de « l'acte gratuit » qui s'oppose à l'« acte dirigé », dans le manifeste. L'objet devient ainsi un terrain de transformation dynamique dans lequel objet et individu se mêlent dans une relation d'échange et de formation commune. La quête d'une morphologie dynamique se concrétisera plus tard pour Calas dans le terme de « transfiguration », terme mystique qui contient la dialectique du caché et du révélé. L'attrait pour la magie et l'alchimie dont il témoigne dans « Vers un troisième manifeste surréaliste » est largement dû à la promesse des métamorphoses. La morphologie des métamorphoses, comme la conception de l'objet comme noyau relationnel, aboutissent chez Calas à une approche de l'art comme énigme. L'objet d'art est offert au regard qui l'interroge et par lequel il est interrogé ; il nous pose des questions, il révèle des parties cachées de la société qui l'a fait naître en même temps qu'il les voile.

« L'art effraie, attise l'envie, excite le sexe, fait frémir nos membres, trouble l'œil, rend l'hystérique fou et nous donne le fou en exemple », dit Calas. L'art ainsi conçu emporte dans son tourbillon passionnel le critique d'avant-garde. L'action critique transgresse, de cette façon, une simple interprétation historique ou morphologique et se fie à une association d'images qui illuminent finalement l'objet en question. De nouveau, c'est la tâche de l'œil blasphématoire du critique de mettre les formes en mouvement et de réactiver le désir et la violence contenus dans l'œuvre d'art. La critique devient ainsi une prolongation de la poésie – une position théorique qui est valable aussi pour l'œuvre et la vie de Calas. Le passage descriptif dans *Confound the Wise* qui montre la boucherie de Lisbonne est un spécimen de ce type de critique. Les couleurs des morceaux suspendus de viande de cheval rappellent à Calas les tableaux de Rembrandt et de Soutine et contrastent par leur violence primordiale avec la vulgarité de la peinture sentimentale accrochée au mur de la boutique. L'interprétation politique de ce contraste comme preuve d'un esprit de résistance violente et refoulée contre la dictature de Salazar engendre une critique d'ordre poétique. On peut presque voir dans ce délire d'interprétation l'association de la boucherie et du pouvoir que Francis Bacon dépeindra plus tard dans

Figure with Meat (1954) quand il encadrera le pape Innocent X par les deux morceaux d'une carcasse.

Effectivement, l'art comme niche de violence se résume dans la phrase qui accompagne de façon obsessionnelle Calas dans ses trois langues: « Le Parthénon le prouve: l'Art est une poudrière! ». Cet aphorisme, inspiré par l'explosion du Parthénon en 1687 sous les canons du Vénitien Morosini, saisit l'art comme phénomène explosif qui fait éclater les formes – le Parthénon –, les met en mouvement et crée une situation de danger. La transformation du Parthénon spécifiquement en objet emblématique de « beauté convulsive » dans sa capacité à représenter l'explosant et le fixe, évoque une certaine conception de l'histoire. Au sein des deux millénaires de l'histoire du Parthénon, Calas choisit le moment violent qui l'a transformé en la ruine paradigmatique que nous connaissons. L'isolement de ce moment et sa fixation en boutade transforment le symbole humaniste par excellence en symbole de l'art passionnel. Calas choisit donc un moment troublant dans l'histoire du monument pour y puiser son sens profond – ou plutôt sa fonction poétique. « Les formes du passé, dit-il, ne sont susceptibles de nous intéresser que lorsqu'elles deviennent dérangeantes ». C'est une phrase qui trouve un écho chez Walter Benjamin et sa conception de l'histoire non pas comme une reconnaissance des faits tels qu'ils sont réellement advenus, mais comme une étincelle de souvenir qui surgit au moment du danger²⁰. Contre « la réminiscence de l'histoire » qui tient le passé captif, Calas cherche à projeter le passé « dans le miroir dans lequel nous voyons ce que nous sommes et ce que nous voulons être »; et il continue: « Jouer avec l'histoire, comme un miroir joue avec l'espace, est la justification du rêve ». Le jeu avec l'histoire est un jeu de réflexions, de doubles et de distorsions. Ce jeu réactive le passé et l'investit dans le présent, le libère de la fixation monumentalisée pour en faire une partie du vécu. L'histoire ainsi vue n'est plus une ligne de causalités – ce qui pour l'art produit une « théorie d'art darwinienne »²¹ – mais une série de reflets entre le présent et le passé, ou bien, pour revenir au vocabulaire de Benjamin, une constellation formée par le présent et une époque lointaine.

L'attachement fort de Calas à la philosophie présocratique, et spécifiquement héraclitienne, s'inscrit dans cette recherche des moments troublants et des formes ouvertes du passé. Héraclite est une préférence partagée avec les autres surréalistes qui y trouvent un dialecticien avant Hegel, mais il est aussi le signe d'un passé « alternatif » à la tradition antique classique. Le Dionysos de la revue *Acéphale*, le monstre qui anime *Minotaure*, retravaillent l'antiquité afin de construire un passé autre, qui finalement permet une configuration différente de la constellation du présent. Ce

20. W. Benjamin, « Theses on the Philosophy of History », *Illuminations*, New York: Harcourt, Brace & World, 1968, p. 255.

21. Dont le champion serait Clement Greenberg, cf. N. Calas, *Art in the Age of Risk*, New York: Dutton, 1967, p. 133.

passé divergent contourne l'antiquité de l'humanisme, l'antiquité classique du logos et de l'harmonie, pour imaginer une antiquité de violence, de fragments, de métamorphoses. Cette conception violente du passé et de l'histoire va de pair chez Calas avec le désir d'articuler une pensée de l'homme qui ne soit pas humaniste. Dans *Foyers d'incendie*, ce désir est schématisé par le contraste entre le cercle et le triangle. Le cercle représenterait la conception humaniste du monde, selon laquelle l'homme est le centre d'un univers qui l'entoure. À l'encontre de ce schéma Calas propose un monde triangulaire, dont un côté est occupé par l'homme. Comme partie intégrante du triangle et non pas comme centre détaché de la périphérie du cercle, l'homme est une continuation de l'univers, il n'est ni son origine ni son aboutissement. La perfection du cercle est remplacée par l'angularité du triangle; l'homme idéalisé est remplacé par l'homme dans sa matérialité. L'intérêt que Calas va porter à l'anthropologie au début des années cinquante – déjà présent dans ses références à l'œuvre de Bataille et à ses recherches sur le sacré – a sans doute ses racines dans la revendication d'une pensée non humaniste de l'humain. Le défi lancé à la beauté, l'amour de la distorsion et des reflets obliques, des monstres et des hybrides, la recherche du sens dans le creux de la relation – entre objet d'art et spectateur, entre individus, entre formes – le déplacement du poids des points de départ et d'arrivée de la trajectoire seraient quelques-uns des éléments de cette pensée qui est restée tout au long de sa vie en maturation continue...

Calas était un grand spécialiste des aphorismes et des questions, mais non pas nécessairement des réponses. Comme il le dit de façon succincte dans un article de 1950: « Le message suprême de l'art tel qu'il est convenu par ceux qui ont mis leur génie dans leur vie est de nous aider à comprendre que l'échec, l'échec à résoudre l'énigme de la vie, est plus important que de trouver des solutions réussies »²². Dans le cabinet de curiosités qu'est son œuvre, sont entassées des questions et des réponses, convaincantes ou inabouties, desquelles, finalement, l'aberration surgit comme un trait profondément humain.

Effie Rentzou
Université de Princeton, N.J.

22. N. Calas, *Art in the Age of Risk*, op. cit., p. 15.

Poèmes inédits

La pendule des songes

à Leonor Fini

Rappelons à l'infini le rythme de l'audace
Une femme transparente et rouge aux reflets verts la porte dans
sa vie comme un objet d'espoir
C'est elle qui sort de la mer
L'azur de mes désirs le feu de mes chagrins
se reflétera à tout jamais dans la prairie
glacée qui l'enlace comme un miroir
orné d'excroissances fleuries
Dormir dans un lit liquide remplace les plus doux baisers
par une musique qui silencieusement exsude des élixirs
Demain il ne restera plus rien la peau des mains
redeviendra poussiéreuse
Leur angoisse se chiffre déjà par dizaines
ou centaines de minutes d'attentes
ou d'années d'effroi
Les yeux des fleurs les fleurs des cheveux
se mêlent à leurs motifs sadiques
Leur ciel est bleu de couleur et les chairs rose paradis
Les chats profonds et la dentelle lumineuse
Les souvenirs sont perdus dans les flots de couleurs
Faisons de l'aurore le sujet d'un crime
À midi inventons des étoiles à l'horizon d'un voyage
Et une parure neuve pour des heures sans lendemain.

L'oracle devant l'irréparable

Entortillées dans les roues de l'aurore les furolles du désastre
lancent leur appel

Quel gouffre et combien d'or plonge dans la nuit
La face mutilée est chargée de reproches et le regard trop aigu
voit durcir les craintes
Que faire de ces lambeaux d'images mal soudées ?

Mourir sans rides près d'une haleine de feu
Une musique sombre et la peur du dégoût effleurent les crises
et s'abritent dans l'angoisse

Chercher la folie plus loin que le rêve l'eau l'air et toutes les sciences
Répondre à tous!
La lune demain deviendra ta plus proche caresse
La distance reste la prison des aveugles

Mais au sommet de la tranquillité je suis
Comme le noyé dans sa malchance.

La valse négligée

Le rêve se déroule sans miroir
Et coule froid comme le désir d'un autre
Dans des cloisons pleines d'eau et de serpents
Le rire cristallin l'encre et le réverbère
Laissent derrière eux le commencement d'une ombre
Aucune souillure aucun mépris sans traces
Pour les yeux et les jardins
S'étend l'unique surface d'une tache de honte
Je l'embrasse de grand matin
Un brin de fumée attardée sur le sol
Trompe l'attente aveugle-née de la main
Tout n'a pas été volé ni dévoré
Derrière les bosquets un tandem est caché
Et mange un pigeon voyageur et une clef.

L'amant de la chiromancienne

Des images scintillantes couvrent le silence de lieux à rebours
L'atmosphère telle la figure d'une grandiose erreur se glace
L'obscurité prolonge le chemin du dégoût
L'horreur des navires sans proues ni voiles
Des chars qui roulent et s'enroulent sur eux-mêmes
Machines terrifiantes inventées pour briser les étoiles et dévorer
les miroirs
Et le reflet de sa chevelure intense se projette dans l'avenir
insensé!
Le corps du vigilant amant est sans réflexes
Tout drapé d'étoiles et d'étendards calcinés
Le masque de cristal reste percé d'eau
Le silence est rompu...

Lorsque je regarde les oliviers ce n'est pas à l'affreux crucifix que
je pense
Mais au vacarme qui entame un aloïs libre et sans chance
aucune
À la chute des rêves aux caresses monnayées
À la croix qui termine la ligne de tête

Expérimentateur gigantesque fais jaillir la vision des cicatrices
l'Ardeur et le Jeu
Ta gloire est rayon d'amertume dans la peur infernale des
violentes ruptures.

Lorsque les yeux se perdent

Sans commencement et sans ardeur la mer et le rêve s'enchevêtrent
dans la distance
Jamais l'horizon ne cessera de tromper nos espoirs
Ni les violons qui jouent avec l'heure lorsque les pleureuses et
les insectes voilés commandent aux nuages

De dérouler les images de ces longs visages hurlants et lisses
 Moins vils maintenant que leur voix s'est éteinte
 Les médecins les bourreaux les mages ont arraché l'harmonie
 de leurs cordes vibrantes
 Ils ne portent plus rien
 Tout souvenir qu'un rayon de lune ranime
 Que ce soit une goutte verte ou une mélodie de sable et de vent
 Nage dans une eau tachée par des bêtes puantes
 Des anémones se nouent entre elles
 L'eau ne sort plus que d'une poche de velours
 Le corps recousu frissonne
 Tout rappelle le cœur une caverne un conte bleu
 Écoutez les paroles perlées qu'on répète dans les couloirs
 Le pouls comme il bat contre la pluie
 Les hommes qui reculent les couleurs qui s'illuminent
 Remplis le silence de vents indomptables le vent de vœux les
 vœux de douleurs de doigts raidis d'entorses d'affreuses
 coupures
 Les douleurs d'une peau rendue étonnement douce après tant
 de tortures
 Remplis la douleur de fièvres de trahisons de faux témoignages
 Des larmes de pétrole coulent dans les yeux
 Tout est écrasé sous leur transparence
 C'est jusqu'au ciel que s'élèvent les montagnes de sable que nos
 mains soulèvent
 Et lorsque tout arrive la levée en masse le divorce le court-circuit
 le chancre
 Rien n'arrête plus la nouvelle elle passe par les montagnes
 traverse les rues méprise les pentes brise les urnes
 trouble les eaux colorie la lumière dévore les tombes
 embaume les objets fabriqués et retient les bêtes de tout ce
 charme
 Des mouvements inouïs emplissent déjà les tableaux
 La joie des eaux immuables se transporte dans le monde des
 yeux
 Des surprises interminables seront bientôt transportées par
 l'effort vainqueur

Et la jeunesse deviendra fulgurante éternelle et se fera de siècles
empruntés à l'infinité des siècles aux fossiles aux poèmes
à des mailles de fer
Arborescente elle sera Défi Espace et Violence!

tous ces poèmes datent des années 30

La vie con ose

Eros est Rose et zéro, o
le nombre d'or du consacré
l'o bénite de Rosa a Rose azore
O nom d'un chien d'amour
Dio gêne fils de Dieu
et de la vase
nom d'une Panthère
avec son zéro d'épines
sur un roseau penchant

1959

Foyers d'incendie (*extraits*)

Le Surréalisme

...Dans ce nouveau climat politique et intellectuel, comment réagit l'art?

J'ai déjà examiné une tendance qui le pousse à abdiquer, à reconnaître la primauté d'une réalité extra-esthétique. Inutile d'y revenir. Mon opposition à cette attitude est fondamentale.

Il en reste une autre, celle qui a suivi les conséquences du subjectivisme jusqu'à ses extrêmes limites, jusqu'à l'absurde, et qui ainsi, en poussant le sujet jusqu'à sa négation, a engendré une nouvelle objectivité. C'est la route qui, théoriquement et pratiquement, a été suivie par le surréalisme.

Mais ce retour à l'objet fit peut-être sa première apparition dans le cubisme. C'est Cassou qui remarque très justement que l'idée de coller sur des tableaux des morceaux d'une matière brute n'était au fond que

la réalisation symbolique du désir inconscient de revenir à la matière que, par tant d'autres côtés, ces mêmes peintres avaient abandonnée. Pourtant, la réapparition de l'objet concret ne se parachève qu'avec le surréalisme. Le retour triomphal de l'objet prend de nouveau une forme brutale et agressive: c'est l'objet surréaliste. En se niant, en niant qu'il était artiste, l'artiste créa, il créa l'objet, objet amorphe (du point de vue formaliste), ou du moins tel nous apparaissait-il. C'était la seule position possible. Il fallait que cet objet existât d'abord, que l'artiste pût le voir, le toucher, le sentir de toutes les fibres de son être et s'apercevoir qu'il avait un objet devant lui pour sentir que lui, son créateur, était artiste. C'est toute l'œuvre, tout le génie de Max Ernst, qui a ouvert cette voie. Il nous a d'ailleurs donné lui-même, avec beaucoup d'intelligence, toutes les précisions désirables concernant le mécanisme de l'inspiration et le rôle de l'artiste – créateur d'objets, dans sa remarquable étude: «Comment on force l'inspiration» (*Surréalisme A. S. D. L. R.*, n° 6).

Mais une fois l'objet créé il fallait en prendre conscience et saisir la portée de cet événement. Il était devenu nécessaire, pour mieux continuer la même tâche, de s'opposer à l'effort de Max Ernst. Le mérite de ce revirement, revirement conséquent parce que dialectique, revient à Dalí. Avec une précision et une souci de la forme dignes de Vermeer, de Raphaël ou de Véronèse, Salvador Dalí dirige maintenant contre nous les feux d'une vérité aveuglante: le monde objectif. Que Dalí soit lui-même conscient de son rôle, il n'y a pas l'ombre d'un doute. Pour s'en convaincre il n'y a qu'à lire ses critiques d'art et surtout sa remarquable critique sur les préraphaélites et Cézanne, parue dans *Minotaure*.

Seuls ceux qui souffrent d'un crétinisme organique incurable qu'ils essaient de cacher sous le masque d'une attitude soi-disant d'avant-garde, rient de l'effort de Dalí. Ces conformistes d'un nouveau genre (le crétinisme ne peut être autre que conformiste), comparent Dalí à un bouffon de roi. Ils ont raison. Je ne vois pas de différence entre un crétin et un roi. Les rois rient de tout ce qui est sérieux, ils ne se doutent de rien, ne voient pas venir les révolutions et prennent des hurlements pour un rire. Comment comprendraient-ils Dalí, pour-quoi serait-il à leurs yeux d'aveugles autre chose qu'un bouffon?

Il est assez naturel que ce soit chez les peintres et par des peintres que nous apprenions d'abord à voir et à prendre conscience de ce retour à l'objet. Approfondir et élargir nos connaissances de l'objet, est le problème qui préoccupe les jeunes peintres d'avant-garde d'aujourd'hui. Les nécessités formelles dans les arts plastiques se font sentir avec plus d'acuité qu'en littérature, qui, elle, tout en se perdant au

point de vue esthétique, peut continuer à créer des illusions par une espèce de truquage, qui n'est autre qu'une longue dissertation politico-philosophico-psychologique. Voilà le niveau auquel est tombée ce que, par un abus de mots, on ose encore appeler littérature d'avant-garde.

Mais il y a des exceptions. De toutes la plus brillante est assurément *Nadja*. J'ai entendu dire que *Nadja* ressemble trop à *Gradya* de Jensen, commentée par Freud, pour avoir aucune originalité. C'est ne rien comprendre à l'œuvre de Breton. Le grand intérêt de *Gradya* réside dans le déterminisme psychologique des personnages. Il serait impossible de faire de *Nadja* une analyse telle que Freud fit de *Gradya*. L'intérêt de *Nadja* n'est pas psychologique. Dans ce livre nous sommes captivés par les surprises qui se produisent, par ces curieux et inexplicables hasards qui réunissent et séparent les êtres. Freud explique du point de vue psychologique le mystère de *Gradya*. *Gradya* est un beau récit parce qu'il est d'une conséquence psychologique remarquable. C'est le point de vue subjectif. Il y a dans *Gradya* un autre côté, le côté mystère, qui a séduit Breton. Mais le mystère de *Nadja* est infiniment plus grand et dépasse de beaucoup le cadre psychologique, car le mystère de *Nadja* est objectif. Autant essayer de résoudre, par la méthode psychologique, le simple fait que deux êtres se sont rencontrés. Le hasard objectif, le hasard de *Nadja* et de *L'Immaculée Conception* dépasse la réalité individuelle et rétablit la Réalité que nous avons perdue.

.....

À Freud revient la gloire d'avoir discerné le mouvement de l'âme humaine, la marche dialectique de la libido, et d'en avoir découvert l'origine, ces racines qui puisent toute leur sève dans la matière. Le triangle devint la trinité sexuelle. À tout cet édifice gnoséologique manquait encore le souffle de cette vie qui donnerait aux formes la valeur dynamique qui se développerait en pleine concordance avec la matérialité physique et humaine. Ce fut, c'est la tâche et l'œuvre du surréalisme d'accomplir ce bouleversement et de faire de notre triangle une réalité consciente.

L'œil de Dieu n'est plus au centre d'un triangle. Cet œil, ces larmes de feu qui jaillissent des éclats d'un amour contrarié, d'une haine salubre, a été consommé. Cet œil, par un désir endurci et fortifié par des siècles et des siècles et quelques instants de liberté, a été crevé. Cet œil de voyant a été aveuglé par quelques voyeurs. Maintenant c'est la divinité qui est devenue obscène, et la vue, notre vue, la vue humaine, engendre des miracles et transforme tout ce qu'elle voit en tout ce qu'elle désire.

Regardons, regardons beaucoup et toujours!

.....

L'homme n'est pas au centre d'un cercle, il est un des côtés de ce triangle. Sa vue, placée au sommet de cette forme, lui permet de dominer le monde sans jamais le quitter pour cela. C'est à l'immortel génie de Pythagore que revient la gloire d'avoir formulé ce triangle. Que notre triangle ne soit pas pareil au Tétraktys des Pythagoriciens j'en conviens, mais l'homme n'a pas encore conquis le monde, et peut-être ne voyons-nous que la moitié du symbole pythagoricien. La connaissance complète comprend non seulement la connaissance du passé, mais aussi celle de l'avenir. Cependant notre triangle n'indique que le passé. L'hémitétraktys est la seule forme qui convienne aux nécessités de notre époque; elle exprime tout: la pensée en mouvement, l'action qui correspond à cette pensée et à son mouvement, les sentiments de l'homme qui pense et qui agit. Pythagoricien dans son origine formelle, ionien dans son esprit, romantique dans son affectivité, l'hémitétraktys est révolutionnaire dans son action. La morphologie non seulement fait ressortir l'importance des formes en leur accordant une place dans les sciences, mais elle nous montre la valeur dynamique et dialectique du tétraktys.

L'importance de la morphologie résulte d'une vue synthétique de recherches poursuivies dans trois directions différentes: dans le domaine de l'expérience physique par les recherches géniales de Bose, dans le domaine de l'expérience psychique par les recherches non moins géniales de Freud sur le symbolisme du rêve, et dans le domaine de la spéculation scientifique où la morphologie prend une place nouvelle grâce à la conception physico-mathématique due aux recherches de Bachelard. Le nouvel esprit scientifique est triangulaire: c'est le cogito 3 de la « dialectique de la durée ».

La grande tâche philosophique de l'heure présente est de procéder à une nouvelle synthèse du monde suivant les nouvelles données de nos connaissances. Une conception non humaniste mais révolutionnaire, suivant laquelle l'homme ne sera plus au centre d'un cercle, mais sera ce côté du triangle qui lui permettra de dominer le passé, est devenue une nécessité vitale. Toute théorie, toute action, qui ne cadre pas avec le tétraktys ou sa moitié, doit être écartée; elle est, elle ne peut qu'être réactionnaire.

L'homme au centre d'un monde est destiné à ne rien voir de ce qui se passe autour de lui, il devra toujours douter, ou faire du doute une assurance surnaturelle, une voûte qui l'écrasera, le dôme d'une église, la couronne d'un roi, la tiare d'un pape, quelque chose enfin qui remplace l'intensité de la pensée par un éclat extérieur dont la possession s'acquiert au prix d'un abrutissant, d'un avilissant assujettissement.

L'homme n'est pas au centre du monde. Le monde est triangulaire, l'homme est la plus récente et plus complète création du monde, il ferme le triangle, non pour en arrêter le développement, mais pour conduire. Si l'homme domine, s'il voit en arrière, c'est pour apprendre à avancer plus sûrement; si par l'homme la matière prend conscience d'elle-même, c'est pour mieux comprendre le destin; si l'homme se trouve placé au point le plus avancé de l'évolution de la matière, c'est pour prolonger l'évolution dans l'avenir infini; si l'homme voit le passé, c'est pour essayer de voir la route tracée devant lui. L'homme doit marcher à la tête de l'hémitétraktys, jusqu'à ce que cette avance produise cette complète transformation qui fait, d'une quantité donnée une nouvelle qualité, de l'hémitétraktys le tétraktys, de l'homme, gardien des trésors du passé, un maître de l'avenir. Le triangle sous son aspect pyramidal, emblème de mort, par le parachèvement de la connaissance pythagoricienne, sera devenu symbole, forme de vie. Le tétraktys fera de l'homme un Être Suprême, une connaissance parfaite.

.....

La psychanalyse a-t-elle pour but d'adapter l'homme, de transformer les émotions en sentiments, comme le veut Freud, ou bien doit-elle fortifier les émotions pour accroître la potentialité révolutionnaire, comme le surréalisme cherche à le faire?

C'est sans hésitation que nous optons pour la seconde solution. L'art est passionnel, il est fait d'amour et de haine, de plaisir, de douleur, ses surprises sont bouleversantes, son comique frénétique, le tragique cruel, le sang coule sur la scène, nous vivons dans une atmosphère de crime, partout où nous allons nous sommes persécutés, comme l'a vu Kafka dans *Le Procès* ou De Chirico dans *Hebdomeros*. L'art effraie, attise l'envie, excite le sexe, fait frémir nos membres, trouble l'œil, rend l'hystérique fou et nous donne le fou en exemple. L'art n'est jamais sentimental, jamais moral, il est contre l'ordre établi, contre la classe dominante, contre tout conformisme, contre les bonzes de toute espèce et de toute provenance. Le Parthénon le prouve: l'Art est une poudrière!

.....

Religion et surréalisme

Le hasard aujourd'hui se trouve dans une situation qui est comparable à celle de la France. Ils sont au carrefour des chemins. Où va le hasard? – où va la France? Si les travailleurs suivent la voie tracée par

Léon Trotsky, la France ira droit vers la dictature du prolétariat; mais si ceux qui marchent à tâtons, dans l'obscurité, restent encore au pouvoir, elle sera la proie des 200 familles et des autres. La lutte qui est engagée autour de Rimbaud et de la Banque de France est de même nature. Qui sera maître de ces richesses? Claudel et les 200 familles ou les surréalistes et le prolétariat?

Aujourd'hui le travail d'objectivation du hasard est rendu plus aisé grâce au surréalisme. Son action nous révèle la raison profonde pour laquelle ses partisans ont adopté, au cours de leur marche ascendante, une attitude violemment antireligieuse.

Dans l'histoire contemporaine, l'affranchissement des préjugés religieux commence à se systématiser avec les Encyclopédistes. En reprenant par leurs polémiques rationnelles les pénétrantes critiques de Celse, ils ont battu en brèche les dogmes religieux. Mais sur le plan politique c'est par le marxisme que la lutte antireligieuse arriva à sa complète maturité. Et quand la fameuse phrase de Marx « la religion est l'opium du peuple » fut inscrite au-dessus des portes des églises russes, un pas énorme vers l'affranchissement fut accompli car c'était la première fois que la société décrétait la nécessité d'adopter un comportement qui fût exempt de préjugés religieux.

Mais les conquêtes affectives de la religion restaient intactes. C'était au surréalisme qu'il revenait de l'attaquer dans ses derniers retranchements et de compléter ainsi l'œuvre si bien commencée par les Encyclopédistes. Je ne serais pas étonné si l'histoire, demain, attachait à la lutte antireligieuse du surréalisme une importance beaucoup plus grande qu'on ne le fait en général aujourd'hui. Que les premiers surréalistes n'aient pas été entièrement conscients de la signification de leur attitude, j'en suis persuadé. Le passage suivant des *Vases communicants* nous en fournit une preuve certaine:

Nous en étions, mes amis et moi, écrit André Breton, à cette époque, à nous concerter sur les moyens de mener une action spécifiquement antireligieuse, et il faut bien dire que nous en étions réduits, *à la suite de quelques malentendus intéressants*, à vrai dire, *plutôt le jeu des caractères que celui des idées*, à ne pouvoir envisager d'autre action commune que celle-là. *Je pense qu'un historien aura plus tard intérêt à savoir que pour nous, alors, il pouvait en être ainsi* (c'est moi qui souligne).

Je pense au contraire que l'historien dira que ces différences de caractères – ou plutôt cette inadaptabilité de la personnalité – provenait justement de ce que la personnalité des premiers surréalistes ne pouvait pas se plier à d'autres exigences. Refuser de s'engager dans

une autre forme d'action était une mesure que l'inconscient dictait pour mieux défendre l'activité de l'affectivité.

Breton et ses amis ne pouvaient pas s'en douter justement parce que la censure était trop forte; il fallait que la lutte s'engageât, que le surréalisme en tant que mouvement arrivât d'abord à sa maturité, c'est-à-dire à la redécouverte de l'objectivité, pour que nous puissions aboutir à une nouvelle et supérieure conscience de soi, à un plus grand et plus large développement de la personnalité.

Par cette critique l'attitude des surréalistes ne sort qu'agrandie. Comme le dit Breton dans un autre passage des *Vases communicants*, c'est invraisemblable qu'un grand poète, qu'un grand capitaine «puissent passer pour avoir eu l'intelligence complète de ces visions... La nature même de l'«un», qu'il soit promu génie, simple ou fou, s'y oppose toute». Invraisemblable et, je pense, contraire aussi à toute psychologie. Briser les liens qui unissent poésie et religion était donc devenu une tâche urgente. Pendant le siècle dernier, arracher le hasard à la religion en découvrant l'objectivité a été l'œuvre de Feuerbach, Hegel et Marx. L'émotivité ne pouvait à son tour libérer le hasard de la religion sans découvrir d'abord son objectivité propre. Il fallait que la lutte s'engageât et que le mot d'ordre politique de «la religion opium du peuple», qui oppose l'essence matérielle à l'essence divine, soit doublé du mot d'ordre de Breton «Dieu est un porc», qui seul oppose la forme concrète à la forme transcendante.

.....

Déjà, Hegel a redécouvert Héraclite et maintenant Freud reprend l'idée pythagoricienne de la catharsis, le nouvel esprit scientifique est pythagoricien en son essence, la biologie redécouvre Anaxagore, la psychologie Alcmeon, la psychanalyse, avec le principe d'association, reprend l'idée d'un autre philosophe pré-socratique, Zénon. Et pourtant que de siècles il a fallu, que d'efforts, pour que le véritable génie grec, qui n'a rien à voir avec la Grèce de Socrate et de Phidias, de Périclès et de l'Athènes bourgeoise, formaliste, antiromantique et antiionienne, impérialiste et patriarcale, s'impose à notre conscience! La réaction athénienne, qui, à un certain point de vue, fut si importante, fut pourtant, à un autre point de vue, néfaste, car elle étouffa la plus puissante des pensées et l'art qui venaient de l'Ionie.

La foi chrétienne ou la foi mahométane, qui se donnent aujourd'hui la main dans l'Espagne de Franco, parachèvent la tâche athénienne en brûlant tout ce que la pensée a péniblement construit.

C'est le feu qui dessèche, détruit et dévaste; ce sont les flammes qui crépitent sur des bûchers de livres, amassés à Alexandrie ou à Berlin.

Le génie de l'Ionie, le romantisme allemand, la révolution russe, le surréalisme de Paris, ces éléments de notre vie à nous, doivent-ils subir le sort des œuvres des révolutionnaires d'autrefois? Seront-ils refoulés et brûlés?

L'idée et le sentiment de retour à la mère nous rapprochent de la source première de cette attitude de recherche du *esse* des choses qui fut par excellence éphésienne. Nous avons découvert maintenant que le *esse* est psychique et maternel. Mais ce retour, en tant que concentration de forces cognitives, nous permettra-t-il enfin d'accomplir ce saut qui brisera les liens reliant l'enfant à la mère? Si ce nouvel effort échoue, l'Ionie périra de nouveau!

Mais pour lutter, l'homme doit synthétiser toutes ses aspirations. Pour que la réalité devienne surréalité, l'homme doit adopter une attitude subjective qui réponde aux exigences de son énergie révolutionnaire et érotique. Pour que l'amour arrive à créer cette union qui n'est autre que l'immortalité, il faut, par l'union, dépasser l'amour et devenir *surhéroïque*. Il est temps que l'homme milite contre les signes de perte qui produisent le dépérissement. Adoptons envers la vieillesse un mépris agissant, et n'admirons chez les vieux que ce qui continue à être encore jeune chez eux. Commençons par livrer l'immonde Jung à ces flammes qui brûlent les églises d'Espagne; haïssons-le de cette haine qui vise tout dogme et toute église, toute forme internationale de réaction, qu'elle soit revêtue de la soutane ou du haut-de-forme, d'une chemise ou de n'importe quel autre uniforme, ou forme d'uniformité.

Être surhéroïque ne veut pas dire vouer un culte à Nietzsche. Rien de plus opposé au surhéroïsme que le surhomme de ce Manfred post-byronien, petit-bourgeois, anarchiste et œdipien. Nietzsche ne rêve que de remplacer le père par un nouveau démon, tout aussi tyrannique que son prédécesseur. Nietzsche rabaisse la révolution au rang de révolution de palais. À la place d'un père tout ce qu'il a à offrir c'est un nouveau père. Zarathoustra perpétue la monotone histoire d'argent et d'inceste dont le monde est saturé.

Le surhéros n'est pas le plus jeune fils. Si le dernier né se fait le protecteur naturel de la mère, c'est parce qu'il est, de ses fils, celui qui lui reste le plus proche. Il doit la défendre. Le fils cadet incarne l'espoir de la victime et du faible. À notre époque, le fils cadet c'est Freud ou Eliot ou Gide, qui sont tous des héros, mais des héros restés trop attachés au passé. Le fils cadet est au fond ce protecteur de la victime qui aime la faiblesse de la victime. Tandis que le surhéros,

s'il protège la victime, s'il venge le faible, il le fait surtout parce qu'il hait le despote. Le surhéros n'est pas le plus jeune fils mais seulement ce cadet qui ne veut plus avoir de mère, qui veut être homme et qui veut que sa mère redevienne une femme ne dépendant de personne, pas même de lui. Peut-être même le premier surhéros sera-t-il une femme. Le surhéros veut remplacer la naissance par la vie et la mère par l'avenir. Il nourrit dans son cœur la haine de l'emprise du passé, et un désir qui met tout son rêve dans la vie.

Je ne pense pas que le surhéros soit une simple vue de l'esprit. Nous ne nous attendons pas à le voir apparaître comme la religion judaïque attend la révélation du sauveur. Les transformations qui s'opèrent autour de nous sont si profondes que tout être qui naît a la chance de devenir nouveau. Je ne crois pas que la lutte du révolutionnaire se poursuive en vain. Si je n'espérais pas, ce livre n'aurait pas été écrit. J'ai confiance en l'homme. Bien des exemples du passé, et quelques contemporains, nous donnent la certitude que l'homme peut être très grand.

Le surhéros n'est pas un disciple de Socrate ni un nouveau Platon. Si Socrate a surmonté l'angoisse de la mort, il n'y a réussi qu'en se soumettant jusqu'à l'avilissement à la fatalité. Socrate est presque un surhomme. Nietzsche, tout en le détestant, se sent forcé de l'aimer, car le surhomme finit toujours par trahir l'homme qu'il prétend servir. Le frère cadet devient lui aussi si facilement un despote, et ne maîtrise que l'angoisse de sa mort. Les disciples de Socrate vivent dans la crainte perpétuelle que la voix du maître ne s'éteigne. Le sophiste, en fermant les yeux sur l'effort du genre humain n'a vu que le frère et a trahi la tentative ionienne. Socrate a capitulé devant ce que le genre humain veut vaincre. C'est Jung qui est un disciple de Socrate.

Le surhéros est prométhéen, comme Eschyle, comme Héraclite, il fait du feu le sexe de sa pensée.

Le surhéros est pythagoricien, il va à la découverte de la tétraktys, cherche cette forme de la connaissance parfaite qui ne peut être que mémoire complète et jugement définitif.

Cette connaissance qui ne peut être qu'immortalité, que vie, vie libérée de l'angoisse et du rêve, vie où tout désir devient vie.

Éternité – maîtresse du monde!

Nicolas Calas, *Foyers d'incendie*
éditions Denoël, 1938. 261 p.

Towards a Third Surrealist Manifesto (Vers un troisième manifeste surréaliste)

Notre tâche est de transformer le monde!

Tous les poètes ont conscience de cela et les autres, comment osent-ils se considérer comme poètes?

En constante révolte contre toutes les formes d'abus, le poète proteste et chante au nom de la plus précieuse des valeurs humaines: l'amour.

La poésie ne traite que de l'essentiel et renverse tout ce qui entrave la libre expression des émotions.

André Breton est le Harvey de la Poésie.

Sous la pression continue des battements du cœur, la poésie distille l'inspiration dans toute quête d'espoir.

Comme l'eau ou comme une étoile brillante ou comme les deux quand elles se confondent dans l'expression parfaite de la lumière et qu'elles déversent des reflets et inventent des miroirs, la poésie soulage le rêve du sommeil et étincelle en plein jour.

Il ne faut pas économiser nos forces dans cet effort héroïque du cœur pour découvrir tout ce qui peut mener à des révolutions nouvelles et susciter de nouvelles découvertes. « C'est l'apogée de la vie que de comprendre la vie. » Des lèvres rouges et charnues de la jeune fille qui passe au chant d'amour de la grenouille, seule la poésie vaut d'exister.

Les poètes sont les torrents d'inspiration qui apportent l'eau aux bouches des yeux et les inondent des larmes qui brillent dans les yeux des cœurs.

Que de splendeur et de poésie dans l'image parfaite de David nous montrant Marat poignardé dans son bain! C'est le feu du cœur, cette

main criminelle qui agonise dans l'eau teintée de sang! Une étoile tombée à l'eau et qui ne peut donc pas RÉFLÉCHIR!

Dans le chef-d'œuvre de David, tout le mécanisme du processus poétique est amené avec la précision d'un horloger, mais d'un horloger qui ne chercherait qu'à ARRÊTER le temps. Nous buvons pour changer l'eau en feu; c'est pourquoi nous avons besoin de sang. Ce n'est que lorsque ce miracle se produit que nous pouvons parler de poésie, d'yeux brillants et de mots flamboyants!

Ce n'est que lorsqu'on assassine les poètes que les gestes des femmes meurtrières deviennent des crimes!

Honte éternelle à Charlotte Corday!

Aujourd'hui que Paris est tombé aux mains d'Hitler, la révolution française nous paraît plus lointaine que jamais!

L'exemple suivant nous aidera encore mieux à comprendre ce qu'est vraiment la poésie: SOUS LE JOUG TURC LE PARTHÉNON ÉTAIT DEVENU UN ARSENAL.

Aucun acte, tout particulièrement de la part d'un tyran, ne pourrait être plus *poétique*. Rien ne pourrait révéler plus clairement le désir de faire de l'art une force explosive. Quel puissance catalytique fut nécessaire pour unir le Parthénon et la poudre à canon!

J'affirme, sans la moindre hésitation, que la poésie *commence* avec la transformation du Parthénon en arsenal et *fin*it avec le sang de Marat versé par Charlotte Corday.

La valeur mythologique de ces deux *événements* poétiques gigantesques nous épargne le souci de nous conduire en historiens et de rechercher des séquences chronologiques. Tout ce qui est *nécessaire* tend vers le futur. Ainsi, il suffit d'être convaincu que le Parthénon a toujours existé – « donc rien de ce qui s'est passé ne vaut la peine d'être raconté » –, que depuis des temps immémoriaux, il est rempli de substances explosives et d'autre part, que Marat n'a pas encore été tué. La poésie repose entre ces événements, précisément comme le Christianisme repose entre le premier miracle et la Cène. L'eau fut changée en vin uniquement pour inspirer la trahison!

La poésie a toujours été un *langage* réservé aux initiés et a cherché à se protéger contre l'intrusion des esprits antipathiques. Ceci ne signifie pas que tous ne puissent *devenir* poètes; « la poésie par tous » est une découverte fondamentale de Lautréamont. Mais pour

commencer, le « tous » de Lautréamont doit cesser d'être antipathique.

Quand le langage devient prosaïque, la poésie cesse d'exister.

Le langage n'est pas créé par les mots mais par les symboles. L'importance des symboles est historique dans ce sens que seul le vivant a de la valeur. Si le Parthénon ne signifie rien, si Marat ne signifie rien, alors et alors seulement, je pourrais admettre l'échec du Surréalisme. Ceci bien sûr serait vrai si l'Hitlérisme, – qui combat non seulement tout ce que le Surréalisme rejette mais aussi tout ce que le Surréalisme défend – atteignait vraiment son but et imposait au monde son échelle de valeurs. Le Surréalisme échouera également si la révolution – dans le sens marxiste du terme – ne voit jamais le jour. Il n'a pas été donné à de faux prophètes de faire de fausses révélations et je ne suis pas encore convaincu qu'Hitler soit autre chose qu'un faux prophète. C'est d'ailleurs bien plus que ce que Napoléon fut jamais mais le mystère de l'antithèse fascinante Napoléon/Hitler n'a pas encore été résolu de façon satisfaisante, d'abord parce qu'il est sans doute trop tôt mais surtout parce que le *sens* de cette question n'a pas encore été entièrement compris. J'attends d'un surréaliste qu'il soit plus habile qu'un autre à démêler ce nœud historique. Je ne connais aucun autre courant dans la vie culturelle de notre époque qui puisse comprendre, *en même temps*, la beauté du Parthénon qui explose et la consternation devant le feu changé en eau (Marat). Hitler a trop peur d'aimer pour être surréaliste; voilà pourquoi les surréalistes le détestent. Napoléon (voir la page remarquable d'intelligence que Breton écrivit à son sujet et que je reproduis dans la troisième partie des textes surréalistes) opposa son amour pour une femme à la conquête d'un monde. César fit de même, sauf si nous croyons qu'il avait connu trop d'amours pour aimer Cléopâtre comme Napoléon aima Joséphine. De toutes façons, ce qui semble évident, c'est qu'Hitler mit toute son énergie à haïr le monde... et à le conquérir.

Est-ce donc surprenant, à supposer qu'ils aient le choix, que les surréalistes choisissent pour guide Marat (plutôt que Napoléon ou Hitler) – un homme inspiré par un grand amour du monde? C'est pour cela aussi que l'Ami du Peuple fut un immense poète.

Cette conception anti-platonique de l'homme d'État, que nous surréalistes faisons nôtre, résulte d'une ré-évaluation de la poésie.

Ezra Pound, avec qui pourtant je suis rarement d'accord, a raison de dire dans son *Guide de Kulchur* que la France est, depuis Napoléon, une plaque tournante de la culture. Tous, de Tourgueniev à Picasso, y trouvèrent l'inspiration. Là où Pound se trompe, c'est quand il

semble le regretter ou quand il semble heureux que la France, sous les coups du Fascisme, ne puisse plus tenir ce rôle.

Avant cette nouvelle ère de la culture française, c'était l'Allemagne – l'Allemagne romantique – le cœur culturel de l'Europe. Mais depuis la réunion des états germaniques, la culture, sur la rive Est du Rhin, a connu un déclin rapide. En matière de poésie (cadre auquel notre étude se limite), c'est *Gérard de Nerval* qui constitue le lien qui nous mène du Romantisme allemand au Surréalisme. Nerval réussit là où les autres avaient échoué, c'est-à-dire qu'il sut régler le mécanisme subtil qui fait osciller le pendule sans cesse entre la France et l'Allemagne. Depuis le traité de Westphalie (comme tout ceci devient clair en lisant *l'Histoire de l'Europe depuis les invasions jusqu'au seizième siècle* de Pirenne), l'Europe souffre des injustices infligées à l'Allemagne. L'erreur de Frédéric le Grand fut d'avoir invité Voltaire en son palais alors qu'il aurait dû, *au moins*, inviter Rousseau. Je dis « au moins » car s'il avait invité le Marquis de Sade, c'eût été encore mieux, bien que peut-être, à l'instar d'Héraclite, l'auteur de *Justine* eût décliné l'invitation, mais Frédéric II n'était pas un grand homme – juste un grand roi. S'il est vrai que Madame de Staël avait senti cette *nécessité* de l'Allemagne, seul Nerval eut le génie de nous la rendre palpable, tout comme Baudelaire nous avait rendu Poe palpable. Dans son genre, je suppose que Taine aussi avait compris l'Allemagne – on n'est pas le meilleur élève de Hegel pour rien – mais ce qu'il avait compris était si affreux ! Tout ce qui s'est fait de grand en France depuis Waterloo suit la tradition de Nerval ; tout ce qui est hideux pue Taine, absolument tout, du Parnasse à la ligne Maginot.

C'est avec *Aurélia* de Nerval que nous approchons pour la première fois, dans ce nouveau cycle culturel, de l'idée d'une *aliénation de la sensation* qui deviendra un facteur clef du mouvement surréaliste.

C'est à Lautréamont et à Rimbaud que nous devons la redécouverte de l'image en tant qu'élément fondateur de la poésie. À une époque occupée de découvertes matérielles, ils redécouvrirent la vraie valeur de la poésie.

Le matérialisme, quand il est compris correctement, est révolutionnaire. Comme ces femmes de Courbet qui sont suffisamment fortes pour renverser la colonne Vendôme, les mots enflammés de Lautréamont sont suffisamment puissants pour terrifier tous ceux qui croient en une morale bourgeoise. Aujourd'hui, à l'heure où Thiers trouve en Weygand et Pétain de dignes successeurs à son ignoble gloire, les mots de Rimbaud résonnent à nos oreilles avec un sens nouveau et, s'il était possible, plus profond encore.

La nécessité poétique de l'image – si brillamment confirmée par la théorie des rêves de Freud – fut également ressentie avec une étonnante acuité par des poètes comme Saint-Pol Roux et Mallarmé. C'est à eux, ainsi qu'à Germain Nouveau, le Maeterlinck de *Serres chaudes*, que nous devons cette extraordinaire flexibilité que l'image possède désormais dans le langage poétique contemporain. Sans cela, la possibilité d'exprimer tous les désirs que l'inconscient révèle serait matériellement inexistante.

Si l'image n'était qu'un procédé technique, elle n'intéresserait certainement pas les surréalistes. D'une image à l'autre – par un processus d'association –, des images à la révélation, de la surprise de ce qui fut révélé au désir de conquêtes nouvelles, nous marchons sur le sentier des victoires. Dès lors que le barrage de la censure explose, le flot des images charrie dans sa course torrentielle toute l'armée des figures alarmantes et grandioses qui rend la VIE à tout ce qui, par ailleurs – l'hypocrisie, la méchanceté, la lâcheté, la croyance en de vils intérêts – la nie.

Nous en arrivons maintenant à Baudelaire qui nous enseigne que les damnés peuvent aimer et être aimés, non pas par la rédemption mais par leur damnation. Après Baudelaire, il n'est plus nécessaire d'inventer des miracles qui guériront les lépreux, puisqu'ils sont désormais aimés avec tout le désir physique de l'amour pour leurs distorsions.

De Poe à Baudelaire, puis de Baudelaire à Kafka. Dans sa *Métamorphose*, nous découvrons un nouveau développement du thème magique de l'amour. Mais dans cette transfiguration jusqu'au pire, Lautréamont reste le seul pré-surréaliste à réaliser pleinement toutes ses implications morales.

Le Surréalisme prétend que Kafka et les romantiques allemands pourraient se réclamer de Nerval.

La révolte contre la beauté est d'une portée considérable.

La beauté ne mène qu'à la prostitution et au Parthénon (le mot Parthénon vient du mot grec *vierge*). Qui se soucie de savoir si Cathy (dans *Les Hauts de Hurlevent*) était belle? Elle était *désirable*; quoi de plus *nécessaire* que cela?

Il y a une dimension *magique* propre à tous les objets de désir qui n'a pas encore été saisie. C'est probablement parce qu'il avait senti cette dimension (sinon comment expliquer son extraordinaire entendement pour tout ce qui tient de l'horreur dans la magie?) que Huysmans – le Huysmans de *Là-bas* – est si profondément surréaliste.

Les distorsions sont extrêmement drôles et la lèvre retroussée dans une grimace effroyable qui naît d'une douleur aiguë – pas nécessairement physique, une douleur qui fait noircir la bile – est aussi extrêmement drôle. Le rire peut faire trembler les murs de Jéricho.

Les lèvres ne sourient pas! Ô Marcel Duchamp, comme vous aviez raison de dissimuler la bouche de Mona Lisa sous une moustache! Que c'était puéril! Mais qui mieux qu'un enfant sait ce que rire veut dire?

Charles Cros est un précurseur d'Alfred Jarry, dont l'influence sur le Surréalisme demeure sans pareille.

Comme Bernard Shaw, Jarry est fils de Nietzsche. Et pourtant, quelle différence entre eux! Bernard Shaw est un homme d'affaires intelligent qui fait preuve d'esprit, tandis que Jarry est un poète. Il ne se moque pas seulement des singes mais également des dieux, parce qu'il est un surhomme. Il a accompli en littérature ce que De Chirico avait fait en peinture: ébranler le monde avec des monstres hilares!

Après De Chirico vient Apollinaire.

L'inconscient, comme l'a montré le Surréalisme, sait aussi rire – et Marcel Duchamp l'a prouvé.

La bile noire peut être servie chaude ou froide à toute heure du jour. Quand elle est chaude, c'est Jarry; quand elle est froide, c'est Raymond Roussel.

Personne n'a compris plus profondément l'importance historique de Jarry et son attitude que Vaché.

Si le Surréalisme fut conçu dans la correspondance entre Vaché et Breton, c'est avec le premier *Manifeste* de Breton qu'il est né. Il a traversé ces vingt dernières années de l'entre-deux-guerres, comme tout ce qui valait d'être vécu, en combattant un ordre économique, des valeurs politiques et culturelles qui trouvent leur plus parfaite expression dans le répugnant Traité de Versailles, dans La Société des Nations et l'Académie Française et dans tout ce qui conduisait à l'Académie Française ou à la Société des Nations. Le Surréalisme a combattu toutes les formes de l'hypocrisie auxquelles conduisait «le refus de sa Majesté». Il s'est battu pour la liberté, pour ce qu'avaient défendu Rimbaud et la Commune de Paris, Marx, Lénine et la Révolution d'Octobre. Le Surréalisme, comme il est écrit sur la couverture d'une de ses revues, était «au service de la Révolution». Ceci fut répété, encore et encore, *avant* le congrès littéraire de Karkhov, *contre* le Stalinisme lors du premier congrès pour la défense de la culture, *contre* le Front Populaire, *contre* le nouveau chauvinisme d'anciens surréalistes et de leurs amis du Front Populaire, *avant* la paix de Munich!

Une fois de plus, l'humanisme arrive à son terme. Je ne peux, là encore, qu'être d'accord avec Pound quand il déclare que « notre époque a éclipsé les mystères en accordant une importance exagérée à l'individu. » Il est vrai que le poète des *Cantos* destine sa thèse à T. S. Eliot (*Guide de Kulchur*). Je suis au regret de le dire, mais les surréalistes me semblent bien plus capables de réfléchir correctement à ces questions que M. Eliot! C'est sans doute là que réside l'inconvénient de penser à voix haute, comme le fait Pound: d'autres reprennent vos idées!

L'humanisme, entre les deux guerres, a prouvé qu'il était inapte à rien produire d'autre qu'une nouvelle grammaire de la langue française déjà trop rigide (l'Académie Française); attribuer des prix Nobel à Grazia Deledda et à d'autres vieilles dames respectables; publier, aux frais de la Société Internationale pour la Coopération Internationale, des lettres écrites par et pour des hommes célèbres pour leurs découvertes mais certainement pas pour leur talent d'écrivain; ériger partout des lignes Maginot mentales et morales. Pas étonnant que tout, dans le sens humaniste, se soit écroulé!

La justification historique – dans la forme concrète du *fait historique* – de l'attitude surréaliste, nous est donnée par la suppression dans l'Allemagne nazie du principe humaniste romain *Nulla poena sine lege*. Il faut maintenant remplacer la *responsabilité* par de nouveaux critères de jugement. Sans une responsabilité individuelle totale, s'effondre tout l'univers moral d'une société fondée sur l'individualisme (dans le sens humaniste). C'est le crime du Fascisme et un signe de sa nature tyrannique que d'avoir échoué à remplacer le principe de responsabilité par un autre jugement moral. Les surréalistes croient qu'une conception matérialiste du monde (Marx, Freud) conduit à reconsidérer le concept global de responsabilité et d'explication. Le raisonnement est très simple: si les poètes ne sont pas responsables (comme un enfant est responsable d'apprendre ses leçons dans notre système éducatif navrant), pourquoi faudrait-il expliquer leurs poèmes? Si le poète dans ce sens – qui, ne l'oublions pas, comprend toute son énergie, toute son attention – est irresponsable, alors pourquoi les autres êtres humains seraient-ils responsables et devraient-ils s'expliquer? « La poésie faite par tous » (Lautréamont). Les surréalistes sont les premiers à attirer l'attention sur les actes gratuits dont la vie de personnages tels que Nadja, l'héroïne de Breton dans son livre éponyme ou les héros de Julien Gracq (*Au château d'Argol*) nous offrent de si troublants exemples.

À la *responsabilité*, les surréalistes opposent la *révélation*. De l'*inspiration* à la *révélation* et de là à *plus d'inspiration*! Telles sont les *unités* du *mouvement rythmique* de la vie du poète. Le résultat est *merveilleux* – par opposition à *mystérieux*.

Comme l'écrivit récemment un surréaliste égyptien (de l'École de Paris) dans un brillant article sur « La condition de la poésie », les éléments importants dans la conception surréaliste de la poésie sont: *le hasard objectif* (voir Engels, Breton et Calas), *la bile noire* et *l'aliénation de la sensation*. Ce sont là les trois seules voies que le poète matérialiste d'aujourd'hui peut suivre. Le lecteur comprendra plus clairement comment l'inspiration conduit à la révélation en lisant un passage, choisi dans les écrits de Max Ernst, « Comment on force l'inspiration. » On peut le considérer comme un exemple désormais classique de révélation à travers l'aliénation de la sensation.

La *poésie*, dans le sens étroit, nous *emporte* vers l'aliénation de la sensation alors que l'essai nous *emmène* vers cette aliénation. En nous emportant et en nous emmenant, en inspirant et en expirant, la circulation poétique se trouve revivifiée et peut ainsi brûler et rayonner.

Tout ce mouvement ne pourrait avoir lieu sans *initiation*.

Sur ce processus toujours très obscur, la seule chose que nous pouvons dire, c'est que seuls les surréalistes eurent la prémonition de son sens. C'est pour leur valeur initiatique que je crois les jeux surréalistes aussi importants. Ils ont conduit à la création d'une réalité *inconsciente* dans la personnalité du groupe grâce à laquelle les membres du groupe surréaliste sont liés par des liens invisibles plus forts encore que les règles et les lois¹.

Les liens créés par les amours et les haines partagées, par les jeux et les amitiés, n'ont bien sûr pas empêché le groupe surréaliste (comme tous les mouvements vivants) de traverser de graves crises. Celles-ci eurent des causes différentes et, du *Second manifeste* au manifeste de Breton/Rivera, permirent à chaque fois aux surréalistes d'expliquer leur position sur les questions relatives à l'attitude du poète par opposition à des questions tenant aux partis politiques, à la collaboration avec la presse bourgeoise, aux expositions avec des

1. C'est pourquoi les poèmes à la chaîne ne peuvent être considérés comme surréalistes. Pour qu'ils le soient, l'auteur devrait les écrire en présence d'autres personnes – *pas nécessairement des poètes* – et *sans* savoir ce que la ligne précédente contient. Ceci ne veut pas dire que je ne trouve pas les poèmes à la chaîne intéressants. Sur ce sujet, le lecteur devra nécessairement se faire une opinion en lisant les poèmes à la chaîne publiés dans une autre partie de ce livre.

non-surréalistes dans des galeries d'art ou à la participation à des pièces de théâtre de nature bourgeoise, etc. Mais, comme Breton l'avait correctement diagnostiqué, à l'origine de toutes ces ruptures – toujours défendues par les dissidents avec des arguments idéologiques variés – il y a des raisons inavouées de nature personnelle:

Ce que nous demandons est, pensons-nous, de nature à engager un accord ou un refus total et ne saurait être récompensé par des mots ou des espoirs. Sommes-nous prêts à tout risquer, ou non, pour la seule joie de percevoir à distance, au pied même de l'épreuve dans laquelle nous nous proposons de jeter nos pauvres produits et ce qui nous reste de bonne réputation et de doute, pêle-mêle avec la jolie verrerie "sensible", l'idée radicale de l'impuissance et les niaiseries de nos prétendus devoirs, *la lumière qui cessera de tomber*? Nous affirmons que l'opération surréaliste n'a aucune chance d'aboutir à rien de bon sauf si elle est réalisée dans des conditions d'asepsie morale dont peu d'hommes entendront pourtant parler. Et cependant, il est impossible, sans cela, d'éradiquer ce cancer de l'esprit qui réside dans l'acte de penser de façon trop noire que certaines choses "sont" et encore que d'autres, qui pourraient tout aussi bien être, "ne sont pas" (*Second manifeste*).

Aujourd'hui, après que les dernières figures du Stalinisme, emmenées par Éluard et quelques opportunistes, ont été évincées (comme Dalí pour ses tendances cosmopolites), il est plus facile de définir clairement la nature de la raison pour laquelle tant de surréalistes furent incapables, pendant un long moment, de donner leur accord total au mouvement surréaliste. Cette raison est *sexuelle*. Je crois que tous les groupes, qu'ils soient politiques ou littéraires, sont liés par un accord *inconscient* quant à leur attitude sexuelle. Notre connaissance actuelle de la psychologie rend cette hypothèse non seulement très probable mais nous conduit aussi à croire qu'un tel argument est d'une importance vitale pour tous les groupes. C'est pour cette raison encore que, dans mon choix de textes, j'ai retenu une page d'Aragon qui, bien que passionnante, apparaît, juste maintenant, plusieurs années après avoir été écrite, incompatible avec l'attitude surréaliste envers l'amour, qui est (voir *L'Amour fou* de Breton) identique à la tendance monogame qu'Engels avait déjà montrée comme étant la plus révolutionnaire des attitudes sexuelles.

Je ne doute pas qu'une étude plus approfondie des textes d'autres dissidents surréalistes révélerait d'autres faiblesses de nature sexuelle, ce que le groupe (en tant qu'entité) serait contraint de refuser pour des raisons d'auto-conservation, soit en « rationalisant », comme il l'a

fait dans le passé, les causes de dispute, soit en les analysant. C'est là l'une des questions fondamentales dont le Surréalisme devra débattre dans son *Troisième manifeste* que nous espérons qu'André Breton, le plus clairvoyant d'entre nous, sera bientôt en mesure d'écrire.

C'est probablement une raison sexuelle aussi qui explique que le « message » contenu dans les œuvres de deux des plus grands surréalistes – Yves Tanguy (peintre) et Benjamin Péret (poète) – resta si longtemps incompris d'autant de surréalistes.

Il ne suffit pas de dire, par exemple, que les besoins du groupe par le passé étaient différents de ce qu'ils sont maintenant et que, par conséquent, d'autres intérêts attirèrent l'attention des surréalistes sur les œuvres d'autres de leurs amis. La question est de savoir pourquoi ces intérêts sont différents. Quoi qu'il en soit, c'est un fait – nous sommes bien conscients de cela à présent: une force d'une qualité plus pure que celle que la poésie de Péret possède n'existe ni à l'intérieur ni à l'extérieur du Surréalisme. Je rappelle au lecteur que je ne traite ici que de poésie et que je n'entre donc pas dans le cas de Tanguy. Ecrite bien des années avant que les Nazis n'arrivent au pouvoir, cette phrase tirée de *L'As de pique* nous paraît aujourd'hui prophétique: « J'affirme qu'un suicide est plus beau qu'un traité de paix. » Cher Péret! La pureté d'un enfant ahuri vous suit de part en part; rien dans votre cœur n'a jamais entaché la transparence cristalline de ces années que la terreur née du cauchemar tire des yeux ahuris, innocents, tendres et cruels!

Comme le Surréalisme grandit, le champ qu'il explorait se faisait plus vaste et, naturellement, l'essai attira davantage notre attention. L'inconscient, individuel ou collectif, est ce qui occupe tout spécialement l'essayiste surréaliste. Sa conception de ce genre d'écrit est *monistique*, dans le sens où il croit que la séparation entre science et poésie fut artificiellement exagérée. C'est pourquoi certains surréalistes sont aussi attirés par les alchimistes, qu'ils considèrent mal connus des érudits du dix-neuvième siècle. À cet égard, je cite particulièrement Pierre Mabille, André Masson et Kurt Seligmann. En partant de l'alchimie, l'étude de l'hermétisme et de la magie, il n'est pas difficile – à l'aide de la science contemporaine – de trouver le chemin d'une nouvelle morphologie, plus dynamique. L'intérêt (quoique momentané) de Dalí pour ces questions et les travaux théoriques de Calas rejoignent ici les efforts de Mabille et Seligmann et révèlent le besoin d'une vue à la fois plus large et plus synthétique (cosmologique dans son essence) des problèmes contemporains, dont nous pensons que nous devons les opposer à un humanisme moribond.

Bien qu'il ne soit plus surréaliste depuis un moment, il faut pourtant mentionner les travaux très stimulants de Georges Bataille sur les rites religieux et le sacré. Malheureusement, lui et ses amis abordent ces questions d'une façon qui les conduit dans une direction tout opposée à la nôtre. Mais comme Brunius qui fut tellement passionné par ces questions, je crois que dans notre lutte contre toutes les formes de réaction, il nous faudra prêter une attention de plus en plus grande à des formes issues de certaines sociétés, telles les sociétés primitives, qui sont en contradiction totale avec la conception humaniste de la vie. Certains de nos amis, comme Paalen et Seligmann, étudient les sociétés primitives d'un point de vue surréaliste. Bien évidemment, nous ne devons jamais oublier que c'est au génie de Picasso que l'artiste et le poète d'aujourd'hui doivent une compréhension plus complète de l'art primitif.

À travers l'histoire, pour les surréalistes du moins, l'opposition entre humanisme et magie semble d'un intérêt capital. Déjà dans son *Second manifeste*, et probablement sous l'influence de Huysmans, Breton avait attiré l'attention sur l'importance de ces questions.

C'est pour nous familiariser avec une telle atmosphère que Julien Gracq, dans la préface de son *Château d'Argol*, justifie le roman d'imagination pure – qui est la seule forme de roman que les surréalistes puissent accepter :

Le répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit et des rêves nous enchantant surtout par sa complète familiarité, et donnant au sentiment de malaise sa virulence indispensable [...] l'écrivain ne [peut] vaincre que sous ces signes consacrés, mais indéfiniment multipliables. Puissent ici être mobilisées les puissantes merveilles des Mystères d'Udolphe, du Château d'Otrante, et de la Maison Usher [...] avec la force d'envoûtement qu'ont gardée leurs chaînes, leurs fantômes et leurs cercueils...

Et j'étends ici ce que Julien Gracq limite à son expérience personnelle; les auteurs d'aujourd'hui ne font que rendre un hommage particulièrement explicite à ces inlassables sortilèges.

Ce sont ces raisons si superbement exprimées par Gracq qui justifient la traduction par Antonin Artaud d'un ouvrage comme *Le Moine* de Lewis. Mais il y a plus de motifs que je n'en peux avancer ici, en effet le Marquis de Sade a été plus important que tous les auteurs de romans gothiques et romantiques ensemble, ce que montrent bien les

travaux éclairants menés sur lui par un surréaliste légitime et authentique – Maurice Heine.

Paris, cela va sans dire, n'est plus un centre d'activité surréaliste. Quand l'O.G.P.U. et la Gestapo travaillent main dans la main, le Surréalisme ne peut avoir qu'une existence souterraine. Parmi les surréalistes parisiens maintenant disséminés çà et là, certains eurent la chance, l'immense chance, de pouvoir trouver refuge ici. Nous espérons que d'autres de nos amis nous rejoindront bientôt. Le Surréalisme se sent autant chez lui à New York que dans n'importe quelle ville européenne. C'est un mouvement international qui croit que la culture ne peut être qu'internationale. N'oublions jamais ceci: si le Surréalisme a tenu son quartier général à Paris, c'est qu'il influençait des artistes et des poètes dans le monde entier et qu'à son tour, il était influencé par des créateurs de toutes sortes qui débarquaient de l'autre bout du monde.

Les amis persécutés, les liens brisés, le déracinement à une si grande échelle posent des questions nouvelles. Je ne doute pas un seul instant que le groupe surréaliste ait la force d'affronter tout ceci et que bientôt, une fois encore sous la houlette d'André Breton, il avancera, éclairera et inspirera!

Le fait terriblement tragique que j'achève ces lignes le jour même où la figure la plus titanique de notre temps – Léon Trotsky – tombe sous les coups de l'un des plus abominables tyrans de tous les temps – Staline – est plus qu'une coïncidence; je le sais et mes amis aussi. C'est précisément l'un de ces événements fondateurs de nos vies, un hasard objectif. Breton nous enjoint de les traiter avec mille précautions car ils sont trop chargés de sens, dans le message qu'ils portent, pour être compris immédiatement. La vie du groupe surréaliste en est remplie. Malheur à ceux qui n'y prennent garde!

Norfolk, Connecticut, le 21 août 1940

Confound the Wise (Confondre les sages) *extraits*

Poésie et manifestes politiques

Tout écrit qui tend vers le futur et qui utilise des images n'est pas nécessairement un poème. Le manifeste politique est souvent rempli d'images mais son intention n'est pas de nature poétique. Tout appel à l'action entend causer un déplacement dans l'espace sans lequel aucune action dans la réalité du présent n'est concevable. Aucune déclaration politique ne peut être entendue à moins que l'action qu'elle dirige n'ait été libérée. Mais le poème se trouve privé de cet espace d'action et, comme la peinture, se déplace dans deux directions. La poésie transforme l'espace en rythme tout comme la peinture transforme le mouvement en une fraction d'espace – l'harmonie. Le mouvement de la poésie est fondé sur ce va-et-vient entre présent et passé, les deux dimensions de la poésie. De même que le problème de l'espace en peinture change constamment et ne saurait être aujourd'hui ce qu'il était au temps de Duccio et Masaccio, de même notre conception du temps poétique. La génération de poètes qui lit la *Dialectique de la durée* de Bachelard n'a pas la même conception du temps que la génération influencée par Bergson; tout comme les auteurs de l'époque de Proust se démarquaient, à cet égard, de ceux de l'époque de Galilée et des poètes grecs nourris au mythe philosophique de Zénon « Achille et la tortue ».

Le problème qu'il nous appartient désormais de résoudre est de déterminer la nature de l'action que la poésie commande – en d'autres termes: comment la poésie affecte-t-elle le comportement du lecteur? Si la poésie commande, alors tous ceux qui l'entendent se doivent d'agir. L'action provoquée par le manifeste est une action consciente, et ceci même lorsque le texte suscite des émotions, car il poursuit toujours des résultats concrets; le but à atteindre est une transformation de l'environnement. L'action libérée par la lecture d'un poème – si l'objectif ultime est atteint – (et ceci ne peut être qu'une action physique) n'est pas dirigée, puisque la poésie manque de dimensions spatiales. Donc, comme l'action physique ne peut se produire que dans l'espace, l'action poétique devra être gratuite. Seul l'acte gratuit correspond à la complète irrationalité

de la poésie. C'est aussi la raison pour laquelle tout acte gratuit provoque, comme un boomerang, une impression poétique aussi forte.

.....

Poésie et découverte

Seules les rencontres romantiques ont de la valeur, et l'expérience est la seule condition nécessaire à la tragédie. Le reportage d'un journaliste est le parfait exemple d'une rencontre qui n'est pas une expérience. Le reporter est un écrivain-robot singeant un homme qui écrit. De même que la photographie documentaire, le reportage ne touche le champ de l'expérience humaine que quand il est « attrapé » par le poète. L'expérience ne peut en aucun cas consister, comme le pensaient les positivistes dans une posture philosophique naïve, en une simple narration des faits. C'est seulement l'interprétation d'un événement qui rend compte de sa valeur. Interpréter signifie prendre parti; c'est une attitude. C'est, par conséquent, le début d'une action, le rôle d'un homme dans la vie. C'est sa tragédie. Les actes parlent et l'homme se fait poète. Suivant l'interprétation que nous donnons aux événements, ceux-ci prennent une valeur mystique ou révolutionnaire. N'importe quelle rencontre peut avoir lieu sur la route de Damas mais tous les hommes ne sont pas Saül et n'agissent pas en poètes, et tout homme qui agit en poète n'est pas un mystique comme saint Paul. À chaque rencontre (toujours dans le sens large du terme), la même question revient: sommes-nous pour une expérience mystique, qui est existentielle, ou sommes-nous pour une expérience objective, qui elle seule est matérielle et révolutionnaire? Le motif le plus frappant dans l'ornementation manuelle est la corde. S'agit-il de la corde du vaisseau des explorateurs ou de la corde des moines franciscains? En fonction de la réponse que nous apporterons à cette question, nous déciderons que son style est gothique ou baroque. « Rimbaud est-il un mystique ou un révolutionnaire? »: telle est la question que j'ai soulevée ailleurs et qui me semble être la question-type en son genre. La critique soulève des problèmes d'interprétation; toute explication dépend de notre attitude et, comme elle, doit être mystique ou révolutionnaire, religieuse ou poétique. Si c'est le monde objectif que nous cherchons à transformer, alors elle sera révolutionnaire. Si par contre nous ne désirons changer

que notre vie, elle sera mystique. Une critique qui n'est ni révolutionnaire ni mystique est sans valeur aucune. En d'autres termes, toute critique digne de ce nom est une expérience poétique et doit être inspirée.

Parmi les choses qui stimulent l'inspiration, le voyage doit figurer en bonne place. S'il n'y a pas *rencontre*, il n'y a pas *surprise*, et sans *surprise*, la *poésie* ne peut être mise au monde. Le poète guette les surprises, puis il les dépasse en les transformant en *tragédie*. Quand c'est le journaliste qui voyage à la place du poète, la rencontre en reste alors à l'état brut. Seul le Poète est à même de transformer l'exotique en poésie. Seuls les récits de voyages dans lesquels la rencontre est devancée conservent cette valeur poétique durable qui les rend toujours vivants pour nous, tandis que le simple reportage paraît éculé aussitôt que l'exotique est devenu familier. Les voyages de Marco Polo ainsi que ceux du Portugais Fernand Gomez Pinto (certes moins connus mais tout aussi curieux) ont pour nous qui lisons aujourd'hui les récits qu'ils nous ont laissés la même valeur poétique, le même charme qu'ils devaient avoir pour leurs contemporains. C'est la mission du poète que de transformer l'exotique en poésie – que les événements extraordinaires se passent à l'autre bout du monde, comme dans *Atala* ou *Vathek*, ou qu'ils aient pour cadre notre vie quotidienne, comme dans *Nadja*. Si des auteurs tels Pierre Loti et Lafcadio Hearn furent incapables d'ériger leur œuvre dans des matériaux durables, c'est parce qu'ils n'étaient pas *inspirés* et qu'ils ne surent jamais assimiler les situations ni les dominer. Tourmentés par la soif du poète, ils se sont désaltérés aux puits magiques mais, à l'image des plus humbles, quand ils voulurent donner de l'eau aux autres hommes afin qu'eux aussi puissent boire, ils la transportèrent au creux de leurs mains et la perdirent en route. Seul le poète offre à la culture des récompenses fraîches.

.....

La critique surréaliste

Le Baroque, le Romantisme et le Surréalisme comptent parmi les étapes décisives de l'esprit révolutionnaire dans l'art. Ce n'est que depuis la conquête surréaliste que nous pouvons apprécier cette vérité à sa juste valeur, tout comme les différences entre certains arts, du gothique flamboyant au classique, ne furent consciemment

appréciées qu'après la critique entreprise par les Romantiques. Un romantique voit le passé d'une façon totalement différente d'un rationaliste. Il n'est guère étonnant que la conception du Baroque qu'ont les surréalistes soit assez différente de celle d'un non-surréaliste.

Depuis le Surréalisme, et pour la première fois dans l'histoire de l'art, la critique des œuvres du passé est affranchie de l'obsession de l'histoire. L'inspiration ne peut être trouvée que dans l'image véritable des objets, et seule l'interprétation du passé selon les besoins du présent est importante. En réalité, la critique a toujours agi de cette façon, mais avant le Surréalisme, les critiques n'ont jamais osé l'admettre; ils ne tirèrent jamais le meilleur parti d'une méthode d'étude aussi révolutionnaire. La critique repose sur une double tâche: l'une, purement historique, consiste à *situer une œuvre dans le passé* à l'aide de documents et de preuves tandis que la seconde, susceptible d'être accomplie par des poètes exclusivement, consiste à *évaluer une œuvre à l'aune des besoins poétiques du présent*. Une critique poétique ne peut se limiter à un simple examen historique ou morphologique, car les formes n'ont de valeur que lorsqu'elles libèrent le processus d'association des images qui, seul, produit l'inspiration. C'est parce que Renan n'était pas inspiré que sa prière sur l'Acropole ne nous émeut pas et que son image du Parthénon n'ajoute rien à ce que nous avaient légué ses prédécesseurs et les auteurs antiques.

Du concret au concret renouvelé, de la matière à une matérialité nouvelle, tel est l'ordre que la pensée de l'artiste doit suivre si elle ne veut pas se perdre en abstractions vaines. Il faut toujours matérialiser le rêve. Une morphologie qui ne revient pas à la matière mais qui s'arrête net à une réalité purement formelle tombera inévitablement dans l'abstraction idéaliste. Baroque, Romantisme sont des termes qui ne signifient rien s'ils ne sont pas utilisés avec l'intention de transcender le monde de la forme pure. La morphologie est une abstraction qui, comme toute abstraction, n'est utile que si elle nous aide à retourner au concret par un raccourci. Par contre, quand le mot Baroque est employé avec la liberté qu'Eugenio d'Ors nous accorde, quand il n'est qu'une notion vague, alors il perd tout contact avec la réalité et peut, par conséquent, s'appliquer à n'importe quoi – puisqu'il n'a aucune utilité pratique, un peu comme le *Lebensraum* d'Hitler.

Le terme Surréalisme perdrait aussi de sa vigueur s'il devait désigner des aspects de la réalité qui peuvent être exprimés de n'importe

quelle autre manière. Dans l'histoire de l'esthétique, le mot Surréalisme appliqué à la critique est une avancée sur le mot Romantisme: c'est en effet depuis l'apparition du Surréalisme que nous sommes en mesure de juger le rôle de l'inutile dans l'art par rapport à la fonction. Les formes du passé ne sont susceptibles de nous intéresser que lorsqu'elles deviennent dérangeantes; c'est pourquoi la critique surréaliste cherchera à interpréter de façon symbolique – dans le sens freudien, bien entendu – les formes du passé. Le symbolique est lié à une psychologie des rêves et du désir. C'est donc dans des formes ouvertes tendues vers les possibilités du futur que le Surréalisme préférera rechercher ses sources d'inspiration. Il arrachera le passé à la réminiscence de l'histoire et le projettera dans le miroir dans lequel nous voyons ce que nous sommes et ce que nous voulons être. Jouer avec l'histoire, comme un miroir joue avec l'espace, est la justification du rêve; contrairement à de nombreux romantiques, nous voulons à nouveau projeter ce rêve dans la vie. N'oublions pas que c'est au niveau de la matière que nous retrouvons la réalité, une et entière. La science, l'esthétique, la politique ne sont que des aspects de cette réalité que nous étudions, tantôt sous ses aspects matériels, tantôt sous ses aspects morphologiques. Ce sont des aspects de la réalité que nous devons devancer chaque fois si nous voulons mieux comprendre la valeur de l'environnement humain; mais l'objet ne peut être compris que dans le *mouvement* de vie, dans lequel nous devons aussi inclure notre effort conscient pour transformer le monde. De plus, l'attitude inverse supposerait un monde fermé et serait contraire à notre hypothèse des formes ouvertes. Seule une attitude qui cherche à modifier la matière peut arriver à remplacer la stabilité mortelle des formes fermées par le mouvement de celles ouvertes.

C'est donc au niveau du mouvement de vie que l'opposition entre formes ouvertes et fermées, entre Classique et Baroque, rejoint la grande problématique humaine et lui confère toute l'amplitude qu'exige ce débat séculaire perpétué par la tradition, le conformisme et la révolution. Aussi, lorsque nous disons qu'il y a dans une église de Tomar un élément révolutionnaire, et lorsque nous disons que la théorie de la circulation sanguine est révolutionnaire, nous attirons l'attention sur un aspect du problème qui nous permet de le situer par rapport au mouvement dialectique de la société humaine et, afin d'éviter toute confusion, je souhaite dire clairement que le terme révolutionnaire ne peut être utilisé dans le sens où nous l'entendons qu'en relation avec la théorie de la lutte des classes. La révolution ne saurait en aucun cas se limiter à une question purement esthétique.

Par conséquent, la révolution baroque comme la réaction anti-manuêline au Portugal restent étroitement liées à la problématique politique de cette époque ainsi qu'aux deux énormes événements dont les conséquences retentirent sur la vie du continent tout entier – la Grande Jacquerie et sa réaction effroyable, l'Inquisition. Tout ce qui résulte en une transformation profonde des conditions environnantes du point de vue de l'objet – qui est celui de l'histoire – et de la critique du passé est, par essence, révolutionnaire. L'objet transforme; comme, par exemple, un palais qui ne ressemble pas aux autres palais simplement parce qu'il est baroque, est révolutionnaire simplement en tant qu'objet tandis que du point de vue subjectif, c'est-à-dire du point de vue de l'architecte et de ses idées ou du point de vue du monarque qui a financé le monument, il reste réactionnaire. Pourtant, quand les éléments subjectifs cessent d'être importants, quand nous ne nous souvenons plus des rois qui ont bâti les palais, alors seulement nous avons l'énergie de ne voir dans le monument que son aspect objectif et d'*oublier* toute autre considération. La révolution est toujours en marche et conquiert le passé aussi, c'est pourquoi il existe inévitablement une différence entre la critique du passé et la critique du présent dans laquelle l'appréciation du facteur subjectif entre en jeu – sachant que ceci n'est possible que par notre action d'appréciation. Une œuvre n'a de valeur que si c'est une œuvre d'amour et, comme tout amour, elle est conçue pour l'instant présent et non pour le futur, pas plus que pour l'éternité ni pour une autre forme d'abstraction. Les choses nous intéressent relativement à leur valeur réelle; ainsi puis-je contempler les pyramides en oubliant la tyrannie des Pharaons, mais je ne puis voir un tableau d'Avida Dollars, par exemple, sans penser à l'homme et à son attitude. Les pyramides ont survécu au souvenir des Pharaons, mais la vie d'une peinture contemporaine est trop courte pour pouvoir, à nos yeux, devenir autre chose de sitôt. Préparer la révolution signifie transformer l'histoire, et transformer l'histoire signifie tout bousculer, y compris le passé. Il ne s'agit donc pas seulement de préserver les églises de tout culte mais aussi de leur apporter une vie nouvelle qui serait opposée d'une part à la religion et d'autre part à toute autre forme d'adoration. Le Dieu de l'Art, devant lequel nous sommes priés de nous prosterner dans les musées, est tout aussi ridicule et anti-révolutionnaire que l'était le Dieu de la Raison de Robespierre. J'ai déjà dit qu'il était nécessaire de réintégrer des formes au sein d'activités nouvelles. Dans une église de Tomar, dans le couvent de Belem: organisons des festivals où les formes douces et légères des fenêtres et des

piliers se mêleront à la souplesse et à la force voluptueuse d'un spectacle à côté duquel le Bal Tabarin ferait pâle figure; enlaçons-nous aux cordes des vaisseaux, les cordes et le vol des acrobates aux prouesses de navigateurs; à l'invention des poètes, ajoutons la richesse et l'audace de la vie du cirque – seuls spectacles dignes de nous faire ressentir le jeu délirant des formes manuelles. Opposons à la perpétuité de l'histoire, à ses lois économiques et psychologiques, la synthèse de la scène, qui seule est capable de donner à l'architecture la vie auquel tout monument aspire. La religion n'est plus un thème magique, et la masse n'est rien qu'une sinistre parodie des sentiments humains; les magnifiques églises baroques – vides – ne sont plus que des lieux de pèlerinage pour professeurs nécrophiles, petites copines de gardiens de musées et autres pensionnaires de maisons de retraite.

Transformer le silence mortuaire des pyramides ou l'obsession des monarques pour les dômes en éléments d'une synthèse qui ne pourra être entreprise avec une chance de succès que par une société qui aura traversé la lutte des classes: telle sera la tâche de l'art, l'une des tâches, en tout cas, de l'homme de l'ère socialiste. Tout comme la contradiction entre plaisir et réalité devra se fondre dans une synthèse nouvelle, une société sans classes, qui se justifie absolument d'un point de vue scientifique – une société post-œdipienne, donc – découlera de l'abolition du pouvoir économique hérité de ses pères et deviendra réalité dans une société délivrée des contradictions économiques. Partout et pour toutes choses, nous sommes à la veille de cette synthèse nouvelle. À ce nouvel esprit scientifique post-cartésien de Gaston Bachelard correspond une réalité esthétique post-classique tout aussi puissante et révolutionnaire que la géométrie post-euclidienne. Toutes les périodes réellement créatives retournent les méthodes classiques contre elles-mêmes et les appliquent à des domaines jusque-là en dehors du périmètre de l'intérêt général. L'astronomie de Galilée, la philosophie de Giordano Bruno, les calculs d'Henri le Navigateur, les fenêtres de Tomar ont ouvert des perspectives qui révèlent un matériau baroque et vivant au même titre que les pensées de Marx, les travaux de Darwin, de Mendel, de Bose ou de Freud en psychologie, de Seurat en peinture, de Rimbaud en poésie ont ouvert la voie à une nouvelle et vaste culture en attente de refonte sociale. Classique et Baroque se retrouvent face à face.

.....

Le Portugal aujourd'hui

Au Portugal, comme dans la plupart des états économiquement transformés en semi-colonies, la vie culturelle se résumait à un régionalisme spirituel. Toutefois, les images – parce que leur valeur est indépendante de la culture qui les produit – sont susceptibles de conserver leur valeur, même en période de régression collective. Celles que j'ai vues au Portugal m'ont convaincu que, dans les recoins secrets de l'âme portugaise, la vie est tout aussi intense qu'elle dut l'être aux temps des Grandes Découvertes et qu'elle n'attend qu'une modification de la donne sociale pour se manifester.

Première annonce: Une nuit, je fus attiré par l'éclairage violent d'une petite boutique dans une rue très sombre du centre de Lisbonne. En y regardant de plus près, je m'aperçus qu'il s'agissait d'une boucherie. Je fus impressionné par son étonnante propreté. Les étales étaient de bois brut et peints en rouge vif, tandis que les murs et les carreaux étaient d'un blanc immaculé. Le rouge de la viande de cheval qui pendait au centre de la pièce était veiné de gras couleur safran et d'ombres cramoisies; je comptai au moins trois nuances de jaune et cinq de rouge. Des étiquettes rouges avec le prix dessus étaient piquées dans la chair. J'associai immédiatement cette scène à l'extraordinaire nature morte de Rembrandt que j'avais si souvent admirée au Louvre et je me fis la réflexion que Soutine aussi avait peint un tableau inspiré de celui de Rembrandt. Je ne pus m'empêcher de penser que ces deux peintres auraient aimé cet étalage mais peut-être, me dis-je, auraient-ils désapprouvé les lumières trop fortes de la vitrine parce qu'elles neutralisaient les tons plus délicats. Mais pourquoi la conception de la beauté qu'a un boucher suivrait-elle nécessairement le goût des spécialistes chromatiques? Je me rendis compte soudain que ni Rembrandt ni Soutine n'avait peint de viande de cheval. Ce n'est qu'à ce moment-là que je remarquai, bien qu'elle attirât le regard, une gravure en noir et blanc d'un genre que j'ai toujours particulièrement détesté – sans doute une reproduction d'un tableau sentimental du dix-neuvième siècle. Cette gravure, encadrée d'un épais bois noir, reposait sur un chevalet près de la porte. Elle représentait de dos une jeune fille nue jusqu'à la taille pressant amoureusement la tête d'un cheval sur son sein. Les naseaux de l'animal étaient enfouis dans l'abondante chevelure qui tombait en cascade sur l'une des épaules de la jeune fille. Quelle étrange idée avait poussé le boucher à placer ce tableau à côté de sa viande? Ma première réaction fut de penser que la juxtaposition de cette tendre scène et de la réa-

lité crue devait choquer les chalands, mais je me ravisai: ce boucher doit savoir vendre sa marchandise et connaît les goûts de ses clients mieux que moi. Les gens répugnent si souvent à manger les animaux qu'ils aiment – ce qui explique probablement l'impopularité de la viande de cheval, bien que cela soit si bon. Pourtant, je me surpris à poursuivre mon idée: le cheval n'est-il pas le meilleur ami de l'homme? Il est bien connu que tout sportif est porté sur les femmes et sur les chevaux. Que peut faire un homme qui partage son amour entre les chevaux et les femmes en voyant une femme s'éprendre d'un cheval? Rien d'autre que de se repaître de son rival. Par cet acte, il satisferait presque entièrement son désir de vengeance. Le boucher, qui de toute évidence aime son métier, interpelle les pulsions sadiques des Portugais. Le Portugal vit sous la tyrannie particulièrement maussade d'un dictateur à l'esprit jésuite; la vie de la nation se voit frustrée dans son penchant sadique et cherche donc des compensations. Enfin je tenais la preuve, grâce aux confidences poétiques d'un boucher, que le côté subversif des Portugais était bien plus fort que tout ce que j'aurais jamais pu imaginer à travers les expressions conscientes ou rationnelles proférées sous le régime de Salazar.

.....

New York – le mauvais œil

Oh malheureux homme quand reverrai-je Athènes et son Acropole?
Malheureux homme, n'es-tu pas satisfait de ce que tes yeux contemplent
chaque jour? Vois-tu rien de plus grand ou de plus noble que
le Soleil, la Lune et les Étoiles, que l'étendue de la Terre et de la Mer?
Épictète

.....

Les vitrines de New York sont l'antithèse de la fenêtre de l'église de Tomar. Dans le Baroque, la fenêtre cesse d'être une fonction et, à force d'inspiration, est transformée en œuvre d'art. L'expérience est fonctionnelle alors que la transformation est créative. Les fenêtres ne sont pas les pores de la vie par où entrent la lumière et le vent de façon infinitésimale; elles ne sont pas des cellules non plus. Toute tentative pour faire de l'homme une fraction de temps et d'espace quantifiable en dollars ne peut conduire qu'à l'asservissement du goût et du but. Tout ce qui coule d'un rayon de miel, la lumière dorée d'un liquide, ou un métal ou encore l'électricité est à la fois

fantastique et sans originalité, doux et émétique, puissant et oppressant. Cet effet fantastique et doux et puissant résulte d'un effort collectif et d'un labeur déchirant; le manque d'originalité, de goût et de personnalité est le prix à payer pour atteindre l'effet collectif.

Nul mieux que Goya ou Manet ne sait rendre tout le mystère qui entoure une fenêtre. Nous n'avons qu'à regarder les visages de ces silhouettes à leur fenêtre pour savoir que cela vaut la peine de sortir sur son balcon et d'observer la foule dans la rue et, quand nous nous promenons dans la rue, qu'il est agréable de regarder en l'air et de scruter les fenêtres. La fenêtre, tout particulièrement quand elle possède un balcon, est semblable à une loge de théâtre; de la même façon que nous allons au théâtre pour voir ce qui se passe sur scène ou dans les loges, nous devrions considérer nos fenêtres et balcons. Nous devons les traiter avec le plus grand soin; rien de l'intérieur qui peut être vu de l'extérieur n'est insignifiant, et ce n'est que quand ce qui se passe dehors est sans importance que les fenêtres deviennent fonctionnelles plutôt que belles. Lorsqu'il est possible de voir ce qui se passe derrière une fenêtre, alors les habitants des maisons deviennent conscients de la façon dont ils devraient se comporter, alors ils perdent en familiarité et en intimité. L'intimité ne peut mener qu'à l'égoïsme et à l'hypocrisie, maux que le protestantisme a grandement accru. Les gens réagissent aujourd'hui à la conception protestante de l'éthique par la psychanalyse ou le nudisme. La psychanalyse supplée à la confession catholique et seuls ceux qui ne croient pas en la confession éprouvent le désir de se faire psychanalyser.

Qui s'étonnerait de voir la jeune femme à son balcon peinte par Manet se déshabiller calmement une heure plus tard, à une autre fenêtre de sa maison? Si elle s'apercevait que nous la regardons, elle serait peut-être choquée au point de rougir et de se déplacer très lentement vers la fenêtre pour fermer les volets mais elle ne serait certainement pas choquée au point de se faire psychanalyser ou de rejoindre un camp de nudistes. Quand la vie devient trop intime, je soupçonne toujours qu'elle est devenue trop vide, trop ennuyeuse et impersonnelle pour que la personne qui la vit ne se sente pas toujours honteuse à l'idée que si les autres le savaient, ils seraient tristement déçus. Les secrets qui valent d'être gardés sont ceux révélés par le poète dans ses poèmes ou par le poète dans son crime. Après tout, les fenêtres possèdent des volets faits pour être fermés puis rouverts – des moments d'obscurité et de silence. À New York, les gens transportent des petites fenêtres de bruit. « Pourquoi vous promenez-vous avec un poste de radio? », demandai-je un jour à une jeune fille intelligente et

cultivée. « Pour ne pas m'entendre chanter quand je marche seule. » « Et vous? », à un jeune homme fier de sa réussite universitaire. « Oh, quand je suis seul, je marmonne toujours, ce n'est pas bien! » Si une maladie soudaine planait sur les gratte-ciel de New York et masquait les fenêtres, que se passerait-il? Face au silence et à l'obscurité, quel remède trouverait-on au désespoir? Quand la lumière devient une fonction au lieu de rester une surprise, quand la dimension intérieure s'efface parce qu'elle est standardisée et trop banale pour être dissimulée, quand la radio portable sert à noyer la voix intérieure, quand la fenêtre perd sa valeur et cesse d'être un trésor, c'est qu'un changement radical s'opère dans la société.

Le manque d'intimité ne peut conduire qu'à la familiarité – cette fausse intimité.

Depuis que je suis à New York, il m'est plus facile de comprendre la mentalité de ce riche Américain qui avait acheté une fenêtre gothique pour avoir le privilège de regarder Notre-Dame, depuis sa demeure parisienne, à travers un cadre du treizième siècle. Seul quelqu'un habitué à vivre dans une ville de gratte-ciel pouvait développer une sensibilité aux fenêtres aussi perverse. Comment expliquer à cet esthète que ce ne sont pas les fenêtres des maisons de Paris qui gâchent la vue de Notre-Dame – si elles ne sont pas toujours jolies, elles ont toujours du caractère – mais les yeux de tous ces gens qui regardent la cathédrale. Pourtant à New York, le cas des fenêtres est différent. Par simple multiplication, nous sommes confrontés à une inflation de fenêtres; c'est pourquoi celles-ci sont maintenant sans valeur. New York a aboli les escaliers – cette colonne vertébrale des bâtiments; New York a aboli les fenêtres et les yeux.

Cette sensibilité perverse aux fenêtres est ce que j'appellerais un « complexe de Gimbel ». C'est en effet dans les extraits suivants d'une publicité éditée par les Frères Gimbel que se manifeste le sentiment de malaise dont souffre Babbit en regardant un tableau. Je rappelle au lecteur qu'un tableau est une fenêtre (voir « La Rose des Vents »):

Les Gimbel firent voler en éclats toutes les vieilles idées sur où, quand et comment acheter un Van Dyck, de l'argenterie anglaise, une tapisserie d'Aubusson ou une majolique... Nul besoin d'être la comtesse de G... pour se pâmer devant un adorable petit jade Kuao-Yin. Nul besoin d'avoir un arbre généalogique qui remonte au grand-oncle de Guillaume le Conquérant pour priser une soupière en argent d'époque géorgienne... Nul besoin enfin d'avoir un épais chéquier puisque nous étalerons les paiements de votre précieux trésor sur plusieurs mois si vous le désirez, tout

comme nous le ferions si vous achetiez un réfrigérateur. On peut vivre à Flatbush et aimer Reynolds... Nous sommes un magasin simple pour des gens simples. Nous ne faisons pas de chichis, nous n'avons pas de valets de pied aux visages impénétrables. Les gens simples veulent des cocottes-minute, des climatiseurs, de nouveaux chapeaux. Nous avons tout cela en magasin. Des tableaux tout simples peints par Gainsborough... Nous les avons. Vous avez toujours rêvé d'avoir d'un portrait d'ancêtre? Nous l'avons – et qui se soucie de savoir si c'est vraiment celui de la tante de votre grand-père? Et qui le sait vraiment, d'ailleurs?... De Cellini à Hearst et de Hearst à Klotz. Oui – et de Van Dyck à Gimbel et de Gimbel à VOUS. De Lincoln à Gimbel et de Gimbel à VOUS. Des Médicis à Gimbel et de Gimbel à VOUS. Des reines d'Égypte à Gimbel et de Gimbel à VOUS...

La première fois que je vis New York, c'était à Ouarzazate. Avant de visiter cette oasis du Tafilalet – la longue vallée du Sud marocain qui s'étend entre deux chaînes de l'Atlas, Ouarzazate ne représentait rien pour moi. Mais quand je vis ses constructions étonnantes, je me sentis déjà à New York. Ouarzazate, Tinherir (parmi les plus beaux endroits au monde) remplissent le paysage de formes qui évoquent des gratte-ciel conçus pour des Lilliputiens ou, devrais-je dire, pour des êtres humains? Ces bâtiments dans lesquels on peut allumer cinq cents feux (et autour de chaque feu, s'assoit une famille) sont à échelle humaine.

Je pense sincèrement que les statues romaines sont moins humaines que les grecques, tout comme je pense que la littérature latine n'a pas produit de personnages aussi humains que les héros d'Euripide. Je suis persuadé qu'Épictète pensait déjà de la sorte – lui qui avait tant souffert. Être esclave et estropié sont des malheurs auxquels même un philosophe ne peut échapper. Bien qu'Épictète ait dû préférer l'Acropole, il fut sûrement influencé par le Colisée. Peut-être New York est en ce sens plus proche de Rome que d'Athènes. Je ne peux comparer ma première impression en voyant Radio City (la Ville des Ondes) qu'avec l'impression que je ressentis en voyant le Colisée pour la première fois. Ces deux édifices sont si différents de ceux que je préfère – le Parthénon et les Invalides.

Aussi noble que paraisse la citation d'Épictète que je cite au début de cet essai, elle est romaine dans son inhumanité. S'il n'est rien de plus grand que le soleil, la lune ou les étoiles et l'étendue de la terre, c'est bien sûr dans sa dimension colossale que nous reconnâtrons la grandeur de l'homme – dans le Colisée et dans Radio City. Mais est-il bien nécessaire de rechercher le surhumain pour être grand? Pour ma part, je ne peux blâmer celui qui préfère regarder l'Acropole plutôt

que la lune. Avons-nous le droit de dire que les poètes inspirés par l'Acropole doivent être moins bons que ceux inspirés par la lune? Cette question trompeuse révèle la faille dans l'argument d'Épictète. C'est l'amour qui inspire et l'amour seul, et quand dans un poème nous parlons de l'Acropole ou de la lune, nous utilisons ces termes à la place de motifs plus profonds. Comme il est possible d'aimer partout, à Rome aussi et pas seulement à Athènes, Épictète a parfaitement raison de dire que l'Acropole n'est pas essentiel à notre vie; comme nous n'avons besoin que du soleil, de la lune et des étoiles pour vivre, il nous est possible d'aimer partout où la lumière projette notre ombre.

Je n'interprète certainement pas la pensée d'Épictète dans l'esprit de sa philosophie. Pour lui, l'amour et l'art n'étaient pas grand-chose; moi, au contraire, je crois que la question des trésors – ces biens que nous chérissons – est d'une importance primordiale dans la vie. Il fut facile à Épictète de ne pas désirer voir Athènes puisque ses trésors ne signifiaient rien pour lui. Je n'éprouve aucune difficulté à chasser de mon esprit les images de l'Acropole ou des Invalides et je ne suis pas gêné à la pensée que, peut-être, je ne les reverrai plus jamais. Ce qui ne veut pas dire que s'ils étaient détruits par un bombardement, je n'en serais pas terriblement affecté. À l'inverse d'Épictète, je suis obsédé par la question suivante: des ouvrages bâtis par l'homme et pourtant aussi inhumains que le Colisée ou Radio City sont-ils de vrais trésors? Je peux oublier l'Acropole mais je peux aussi incorporer Radio City dans mon univers. Y suis-je attaché pour autant?

Si je n'avais pas vu Ouarzazate, Tinherir et Tibiouine, j'aurais eu moins de mal à assimiler les gratte-ciel. Mais dans les constructions primitives du Tafilalet, les gratte-ciel existaient déjà et possédaient l'avantage d'être dynamiques et non purement mécaniques, comme à New York. En Afrique du Nord, même un mur est vivant: les remparts de Marrakech, par exemple. L'on ne se lasse jamais d'admirer les nombreuses irrégularités de forme et de largeur car ils sont venus s'encaster dans le relief existant. Dewey parlerait à ce propos de la progression par accumulations des variations dans un certain ordre, tandis que le gratte-ciel, par opposition, résulte d'une répétition du rythme toute mécanique. Ouarzazate est dynamique – une répétition générée par des interférences et des obstacles: en cela, c'est une expérience et nous pouvons l'intégrer dans notre propre expérience. Je suppose qu'il serait possible d'appliquer aux maisons du Tafilalet les lois du Chiffre d'Or et de découvrir ainsi pourquoi ces gratte-ciel nord-africains sont plus parfaits que ceux de New York. D'après Mattila

Ghyka, il est possible de reconnaître le pentagone de base dans toute forme humaine. Je suppose que les tribus berbères avaient saisi ces lois d'une façon bien plus fine que les architectes de New York.

Dans une ville où les fenêtres sont sans valeur et sont juste fonctionnelles, il est impossible d'appréhender les bâtiments comme à Paris. L'on parle plus aisément du côté fantastique de New York que de sa beauté. Paris et Florence sont des villes belles puisqu'elles sont des œuvres d'art, inestimables: nous les considérons comme des trésors. New York, par contre, est un paysage et nous l'admirons de la même manière que les Alpes, à distance, depuis un sommet ou encore depuis l'eau – le Lac de Genève ou l'Hudson. Tout comme une avalanche peut modifier l'aspect d'un paysage, les bombes pourraient tout autant changer la face de New York. Pourtant nous ne perdrons pas un trésor puisque toutes les choses merveilleuses qui disparaissent de notre vue ne sont pas des trésors. Je crois que New York pourrait un jour ressembler au Colisée.

Il est dommage de regretter l'Acropole ou les Invalides et Épictète avait raison de perdre patience avec les adorateurs du passé. Admirer la lune est infiniment mieux que regretter l'Acropole. Mais ce que les nouveaux occupants de New York, venus d'Athènes ou de Paris, ont raison de regretter, c'est de ne pas découvrir de nouveaux trésors.

Étant donné que, dans toute action, nous pouvons discerner le germe d'une antithèse, dans cette grande mécanisation de notre époque qui a produit New York, nous découvrons que la machine a produit son contraire. Au lieu de maisons, elle a édifié des montagnes que les gens escaladent pour aller travailler alors qu'ils dorment et font l'amour dans des lieux qui ressemblent à des grottes préhistoriques où tout se trouve étroitement combiné, la chambre, le salon et la cuisine. Cette extraordinaire contradiction des termes – l'appartement d'une pièce – est la négation même de la maison et par conséquent, une source d'inspiration pour les architectes. Comment peut-on construire des monuments avec l'intelligence des temples grecs ou des cathédrales gothiques quand on a perdu tout sens tactile? Comment cela serait-il possible quand toutes les notions de distance – de pièce à pièce, d'étage à étage, de fenêtre à fenêtre – sont déterminées de façon mécanique, sans aucune imagination et par pure répétition? Le travail est à la machine ce que le loisir est à l'art. À l'heure où le monde cherche à changer le beurre en canons, nous pouvons nous demander quand les gens chercheront de nouveau à en faire une source d'inspiration. Quand le temps cessera-t-il d'être de l'argent et deviendra-t-il de l'art? Les pendules existeront-elles dans un avenir meilleur?

La fenêtre de Tomar s'adresse à un visionnaire tandis qu'un panorama est un paysage qui suscite l'inspiration. Le pouvoir de fascination de New York réside dans le fait que la ville est devenue un panorama. Les vitrines, en exhibant de petits panoramas, ont remplacé la vision perdue des fenêtres. Tout ce qui, dans la vie, est oppressant et inintéressant se trouve sublimé par ce rôle que l'homme apprend à se jouer à lui-même et qu'il enseigne à ses mannequins et ses poupées humaines, dans les vitrines, sur scène ou à l'écran. Le panorama se transforme peu à peu en art.

Ce n'est pas par le biais de l'architecture mais sur scène, à l'écran et dans les panoramas du Museum d'Histoire Naturelle que l'on peut comprendre New York, que les Américains deviendront plus conscients de leur force créatrice. Se retrouver dans un paysage et découvrir la place que chacun est voué à occuper est un problème fondamental pour toute société qui découvre un mode de vie nouveau. À l'époque du Giotto, de Van Eyck et de Gonçalves, la position du groupe était une question picturale parce que la peinture occupait une place essentielle. En Amérique, le regroupement est une question théâtrale et non pas picturale: c'est la question même de la scène américaine. Des trésors émergeront du panorama; un jour viendra où, au cœur des Alpes de New York, un monument s'élèvera. La couleur, qui curieusement est tellement absente de la peinture américaine, devient vivante quand elle est ressentie par rapport au panorama. Quoi de plus inspirant qu'une nuit à Broadway ou qu'une vue de la rive opposée de l'East River? Une bouteille gigantesque de Pepsi-Cola sortant de l'eau ou une autre de Four Roses sur le côté d'un gratte-ciel ne semblent pas déplacées. Comme la montagne est belle quand de grands feux éclairent les précipices et éteignent les étoiles! Quand les camions de pompiers filent à travers la ville avec leur cri strident, quand les forêts de béton et d'acier sont en flammes, quand la nature est déchaînée, qui, alors, peut échapper à la voracité de cette montagne, à toutes les phobies que les rues bondées et les hauts murs ajoutent à l'horizon infini de pierre et de lumière?

Pour que le panorama soit ressenti de façon plus intense encore, il faut saisir la relation entre l'individu et le lieu. C'est pour cela que le music-hall est si vivant à New York: à travers la scène et son rythme primaire de paroles, de chansons et de danses, les aspects les plus secrets de la nature humaine nous sont révélés avec une exactitude que des pièces plus « sérieuses » (celles de O'Neill, par exemple) sont incapables de produire. *Lady in the dark* est une œuvre magnifique, aussi importante pour comprendre la vie new-yorkaise que le vaudeville

français (et plus particulièrement *La Dame de chez Maxim's*) a pu l'être pour comprendre Paris. Si l'inconscient est le paysage du music-hall américain, la vitrine est sa fenêtre inversée. La fenêtre, l'écran, cet étonnant moyen de créer des panoramas nouveaux, les mouvements de groupes sur scène ou dans un film de Griffith sont d'authentiques projections des forces vives de l'Amérique. Le Savoy de Harlem – le Moulin-Rouge américain – avec ses rythmes fous, éreinte le charme dépravé et anémique de ces danseurs de cours oubliés qui dansent d'un air nostalgique sur la scène inexpressive des Ballets russes. Le son des tam-tams de Harlem résonnent depuis les montagnes de la ville et se mêlent aux rugissements du cirque. Des plantes et des animaux exotiques, des acrobates, des fleurs de verre et une vie marine intense se sont acclimatés à la riche terre newyorkaise.

Qu'est-ce que la poésie de Walt Whitman sinon un vaste panorama? L'Italie et la Russie d'avant 1914, parce qu'elles étaient des nations arriérées, rêvèrent de la machine et inventèrent le Futurisme – rien d'autre que le désir de machine. L'Amérique n'avait nul besoin de développer ce rêve puisqu'elle était en même temps l'enfant et la victime de la machine. Elle opposa le panorama à cette vision.

Aucune vision n'est vraie, au sens de supra-réalité, sauf si l'œil qui la contemple est doué d'un pouvoir magique. Certains peuples primitifs croient que le chaman voit des images inversées. Les enfants dessinent souvent à l'envers, et les peintres aussi. Cette interprétation extraordinaire de la vision apparaît à tous ceux qui craignent que les forces mystérieuses de la nature et de l'âme ne soient diaboliques. Je soutiens que la vision du poète devrait être diabolique, qu'il doit avoir le mauvais œil – si tant est qu'il faille éclairer les images et faire naître des formes nouvelles. Où est le Manfred qui convoquera les sorcières qui habitent sûrement les montagnes de New York? Il est temps qu'il se manifeste et transforme la scène américaine en une vision grandiose. Les éléments de cette métamorphose sont éparpillés à tous vents!

Nicolas Calas

© traduction Nadine Isic pour
Towards a Third Surrealist Manifesto et Confound the Wise