

ÉRIKA PINTO DE AZEVEDO

**UNE ÉTUDE ET UNE TRADUCTION DE *L'HOMME AU COMPLET*
GRIS CLAIR,
NOUVELLE DE MARCEL LECOMTE,
ÉCRIVAIN SURREALISTE BELGE FRANCOPHONE**

**PORTO ALEGRE
ABRIL 2007**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA
ÊNFASE: LEM - LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS
Linha de Pesquisa: Teorias Literárias e Interdisciplinaridade

UNE ÉTUDE ET UNE TRADUCTION DE *L'HOMME AU COMPLET*
GRIS CLAIR,
NOUVELLE DE MARCEL LECOMTE,
ÉCRIVAIN SURREALISTE BELGE FRANCOPHONE

Érika Pinto de Azevedo

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS
como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestre em Letras,
área de Estudos de Literatura,
ênfase de LEM - Literaturas Francesa e Francófonas

Orientador: Prof. Dr. Robert Ponge

Porto Alegre, UFRGS
2007

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

CHAPITRE 1

NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT DU SURREALISME AUTOUR D'ANDRÉ BRETON JUSQU'EN 1931

| | |
|--|----|
| ANDRÉ BRETON DE 1896 À 1913 | 10 |
| LA « DÉCOUVERTE DE LA RÉSISTANCE ABSOLUE » (1913-1918) | 11 |
| DE LA FONDATION DE <i>LITTÉRATURE</i> AU LANCEMENT DU SURREALISME (1919-1924) | 13 |
| DU <i>MANIFESTE</i> (1924) AU <i>SECOND MANIFESTE DU SURREALISME</i> (1929- 1930) ET UN PEU APRÈS | 21 |

CHAPITRE 2

QUELQUES ÉLÉMENTS D'HISTOIRE DU DADAÏSME ET DU SURREALISME EN BELGIQUE JUSQU'EN 1931

| | |
|--|----|
| CLÉMENT PANSAËRS ET LE DADAÏSME | 28 |
| QUELQUES REVUES NOVATRICES OU MODERNISTES | 30 |
| RENCONTRES INITIALES DES FUTURS SURREALISTES (1919-1924) | 31 |
| <i>CORRESPONDANCE</i> , <i>ŒSOPHAGE</i> ET <i>MARIE</i> (1924-1926) | 32 |
| FORMATION ET PREMIÈRES ACTIVITÉS DU GROUPE SURREALISTE DE BRUXELLES | 37 |
| 1930 | 44 |

CHAPITRE 3

| | |
|--|----|
| BREF APERÇU DE L'ITINÉRAIRE DE MARCEL LECOMTE (1900-1966) | 47 |
|--|----|

CHAPITRE 4

UNE ANALYSE NARRATOLOGIQUE DE *L'HOMME AU COMPLET GRIS CLAIR*

| | |
|--|----|
| 1 L'ORGANISATION DE LA NOUVELLE ET L'INTRIGUE DU RÉCIT | |
| <i>L'HOMME AU COMPLET GRIS CLAIR</i> : APPROCHE INITIALE | 53 |
| L'ORGANISATION DU RÉCIT EN CHAPITRES (OU MOUVEMENTS), SÉQUENCES ET ÉPISODES | 54 |

2 LA NARRATION ET LE NARRATEUR

| | |
|--------------|----|
| LE NARRATEUR | 61 |
| LA NARRATION | 64 |

3 LE TEMPS ET L'ESPACE

| | |
|---|----|
| LE TEMPS | 67 |
| L'ESPACE GÉNÉRAL DU RÉCIT | 70 |
| LES BÂTIMENTS D'HABITATION FRÉQUENTÉS OU VISITÉS PAR ILIEN | 71 |
| LES LIEUX PUBLICS VISITÉS PAR ILIEN | 74 |
| LES LIEUX RÉVÉLÉS PAR L'ENQUÊTE | 76 |
| LES QUARTIERS ET LES VOIES DE DÉPLACEMENT (RUES, CHEMINS, ROUTES...) QU'ILIEN CONNAÎT | 78 |

4 LES PERSONNAGES

| | |
|--|----|
| LES PERSONNAGES PRINCIPAUX | 80 |
| LES TÉMOINS QUI DÉPOSENT DANS L'AFFAIRE DE LA CHAMBRE AU THÉÂTRE | 83 |
| QUATRE AUTRES PERSONNAGES SECONDAIRES | 86 |
| LES DÉPLACEMENTS DES PERSONNAGES | 89 |

CHAPITRE 5**QUELQUES QUESTIONS D'INTERPRÉTATION**

| | |
|---|----|
| <i>L'HOMME AU COMPLET GRIS CLAIR</i> PAR HENRI HONSE | 94 |
| <i>L'HOMME AU COMPLET GRIS CLAIR</i> PAR MARC QUAGEBEUR | 98 |

EN GUISE DE CONCLUSION 102**ANNEXES**

| | |
|--|-----|
| ANNEXE 1: SUR QUELQUES ÉCRITS DE MARCEL LECOMTE | 111 |
| ANNEXE 2: SUR LE <i>MANIFESTE DU SURREALISME</i> D'ANDRÉ BRETON (1924) | 117 |

| | |
|---|-----|
| <i>O HOMEM DE TERNO CINZA CLARO</i> (TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS DA NOVELA DE MARCEL LECOMTE) | 129 |
|---|-----|

BIBLIOGRAPHIE

REMERCIEMENTS

Je remercie :

M. Robert Ponge, mon directeur de recherches et ami, pour son orientation cohérente, pour les conversations amicales et pour tout ce que je suis en train d'apprendre et ce que j'apprendrai;

La CAPES pour la bourse qui m'a été concédée;

Camila Fialho et Maristela Machado pour leurs collaborations décisives dans la traduction de *L'Homme au complet gris clair*;

La commission examinatrice pour sa collaboration ;

Les grands-parents d'Erikson Junior et ceux qui habitent avec lui ;

Rose et tous mes amis, les anciens et les nouveaux;

Junior;

Mes professeurs de français à Belém;

Lucia Cardoso, presidente de l'APFP;

Les enseignants et le personnel du PPG-Letras pour leur appui constant.

RÉSUMÉ

Ce mémoire étudie *L'Homme au complet gris clair* (1931), nouvelle de Marcel Lecomte, écrivain surréaliste belge francophone. Il comprend une étude et une traduction de ce récit.

En ce qui concerne la première étude, je l'ai divisée en cinq parties selon l'ordre suivant. Le premier chapitre porte sur le surréalisme qui se développe en France autour d'André Breton et va de la naissance de celui-ci à 1931, l'année de la parution de la nouvelle de *L'Homme au complet gris clair*. Le deuxième chapitre porte sur l'étude historiographique du surréalisme en Belgique, depuis les premières manifestations du dadaïsme (à peu près en 1916) à 1931. Le troisième chapitre est une présentation brève de Marcel Lecomte et le quatrième chapitre réunit l'analyse narratologique du récit. Le cinquième chapitre porte sur les questions interprétatives et présente deux lectures différentes mais complémentaires de l'ouvrage étudié. En guise de conclusion du mémoire, je fais quelques commentaires concernant le rapport entre l'interprétation du sens de la nouvelle et son dialogue avec la pensée surréaliste. Il y a aussi deux annexes : l'une est une étude de deux essais critiques, sur le dadaïsme et sur le surréalisme belge, écrits par Lecomte ; l'autre est une étude du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton.

Quant au deuxième travail, la traduction en portugais de *L'Homme au complet gris clair*, il se trouve à la fin du mémoire, avant la bibliographie thématique.

MOTS-CLÉS : Lecomte (Marcel), récit, surréalisme.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado analisa *L'Homme au complet gris clair* (1931), novela de Marcel Lecomte, escritor surrealista belga francófono. Ela se organiza em duas grandes partes que são um estudo e uma tradução da narrativa.

A análise da narrativa está dividida em cinco partes que estão dispostas na ordem a seguir. O primeiro capítulo estuda o movimento surrealista francês articulado em torno de André Breton e compreende o período que vai do seu nascimento até 1931, ano de publicação da *L'Homme au complet gris clair*. O segundo capítulo é um estudo, também de cunho historiográfico, do surrealismo belga, desde as primeiras manifestações do dadaísmo (aproximadamente em 1916) a 1931. O terceiro capítulo é uma breve apresentação de Marcel Lecomte e o quarto capítulo reúne elementos de análise narratológica da narrativa. O quinto capítulo analisa questões interpretativas e apresenta o resumo de duas leituras diferentes, mas complementares, da obra estudada. À guisa de conclusão da dissertação, faço alguns comentários nos quais relaciono a interpretação do sentido da novela e seu diálogo com o pensamento surrealista. O trabalho compreende também dois anexos: o primeiro deles é uma resenha de dois ensaios críticos sobre o dadaísmo e o surrealismo belga, escritos por Lecomte; o segundo anexo é um estudo do *Manifesto do surrealismo*, de André Breton.

A segunda parte do trabalho, a tradução para o português de *L'Homme au complet gris clair*, encerra a dissertação; uma bibliografia temática se segue à essa tradução.

PALAVRAS-CHAVES: Lecomte (Marcel), narrativa, surrealismo.

INTRODUCTION

L'objet de ce mémoire est *L'Homme au complet gris clair* (1931), nouvelle écrite dans l'entre-guerre par Marcel Lecomte, écrivain surréaliste belge francophone.

Il est né en 1900 et mort en 1966 à Bruxelles. Son activité la plus constante est celle de collaborateur surtout dans des revues bruxelloises, notamment *Synthèses*, mais aussi dans quelques revues parisiennes. Ses articles portent sur des sujets divers : l'architecture, les arts plastiques, en particulier la peinture (par l'influence d'Émile Lecomte, son père qui était peintre), la littérature, H. Von Hofmannsthal (traduit par lui) et la philosophie taoïste (par l'influence de Clément Pansaërs, écrivain et ami qui l'a introduit dans ces domaines et dont l'œuvre semble partager l'esprit dadaïste).

Je n'ai pas suffisamment des matériels sur l'itinéraire intellectuel de Marcel Lecomte, sur son environnement socioculturel et littéraire, sur l'histoire du surréalisme en Belgique. La période de l'itinéraire intellectuel de Lecomte mise en relief dans ce travail est celle qui va de 1924 à 1926, époque où, accompagné de Paul Nougé (1905-1967) et de Camille Goemans (1900-1960), Lecomte participe à *Correspondance*, première manifestation du surréalisme en Belgique. En peu de lignes, il s'agit d'une série de tracts signés par ces trois membres et qui font le pastiches d'écrivains parus dans *7 Arts* (1922-1929), revue bruxelloise moderniste et esthétisante, dans la *NRF* et dans *La Révolution surréaliste*, la première revue explicitement surréaliste du groupe français.

D'après le témoignage de Lecomte, cette période a nourri son œuvre et, en 1961, Lecomte en fera un bilan : « Parler de l'époque de *Correspondance*, c'est nous ramener à une époque d'intense activité de pensée [...]; à ces moments où se constitue à Paris le mouvement surréaliste. On veut aboutir à une nouvelle déclaration des Droits de l'Homme [...] » (LECOMTE, 1988, p. 25).

L'Homme au complet gris clair (1931) est un ouvrage surréaliste et c'est mon intérêt pour le surréalisme qui m'a amené à l'étudier. La façon dont j'ai organisé ce mémoire a pour objectif de montrer, tout d'abord, la particularité du texte de Lecomte et, ensuite, les rapports vivants entre mon objet d'étude, *L'Homme au complet gris clair*, et la pensée surréaliste.

Ce mémoire est ainsi constitué de deux grandes parties qui sont une analyse et la traduction de la nouvelle, la première partie étant divisée en cinq chapitres. Le premier est une brève étude de l'itinéraire poétique et théorique d'André Breton, de sa naissance jusqu'à 1931, et du surréalisme. Le deuxième chapitre est également une étude de la formation du surréalisme en Belgique, de 1916 à 1931. L'objectif de ces deux chapitres, qui sont complémentaires, est de mieux comprendre le surréalisme, de vérifier ses avatars en Belgique ainsi que la position occupée par Lecomte dans ce contexte. Le troisième chapitre présente sommairement l'auteur.

Le quatrième chapitre est une étude narratologique et, en tant que tel, analyse respectivement l'intrigue et son organisation, le narrateur et la narration, le temps et l'espace, les personnages principaux et secondaires. Or, le récit en question est un texte ingénieusement travaillé en ce qui concerne sa forme (son écriture parfois même précieuse), sa structure (ses éléments narratifs) et son contenu (son sens et sa portée idéologique). C'est par l'étude des composants de ce récit que je tâcherai de l'interpréter et de faire des rapports avec quelques unes des lectures déjà existantes sur lui.

Dans le cinquième et dernier chapitre de ce mémoire, je présenterai, en guise de conclusion, quelques commentaires sur le sens de la nouvelle et ses rapports avec le surréalisme. Deux documents en annexe suivent ce dernier chapitre : le premier est une analyse de deux articles, l'un sur Dada et l'autre sur le surréalisme, publiés par Lecomte ; le deuxième est une étude du *Manifeste du surréalisme* (1924) d'André Breton.

Dans la deuxième partie du mémoire, il y a une traduction du français au portugais de *L'Homme au complet gris clair* et, finalement, une bibliographie thématique.

La lecture (lecture/interprétation) de *L'Homme au complet gris clair* et conséquemment sa traduction n'ont pas été des tâches faciles. Toutefois, l'ironie propre à Lecomte et à son récit invite le lecteur à « déjou[er] les ruses de la fatigue », comme le suggère Lecomte lui-même dans un des quatre aphorismes qui préfacent le récit.

CHAPITRE 1

NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT DU SURREALISME AUTOUR D'ANDRÉ BRETON JUSQU'EN 1931

Cette partie est basée sur des auteurs divers dont les études portent sur la vie d'André Breton (1896-1966), sur ses œuvres et sur la genèse du surréalisme. Mon objectif étant de comprendre la réflexion théorique de Breton, ses exigences pratiques et sa position de révolte fondamentale dont le surréalisme est la formulation la plus grande, je reconstitue une partie de l'itinéraire poétique et théorique de Breton, particulièrement la période qui va de 1913 (l'année où il commence ses études de médecine) à 1931 (l'année de la parution de *L'Homme au complet gris clair* de Marcel Lecomte, 1900-1966).

ANDRÉ BRETON DE 1896 À 1913

André Breton naît le 18 février 1896 à Tinchebray, un petit village de l'Orne, dans l'ouest de la France, au sein d'une famille d'origine modeste. Il est d'abord élevé par son grand-père maternel à Saint-Brieuc, en Bretagne, et, à partir de 1900, à l'âge de quatre ans, il habite à Pantin où il étudie à l'école communale.

De 1906 à 1912, il reçoit une formation moderne, sans latin ni grec, au collège Chaptal, à Paris. C'est à Chaptal qu'il s'initie à la littérature par l'intermédiaire de quelques personnes dont il fait la connaissance : son ami Théodore Fraenkel qui est déjà passionné de poésie et lecteur d'Alfred Jarry et qui, avec Breton, publie ses premiers poèmes dans la revue du collège, et son professeur Albert Keim qui, en 1911, lorsque Breton a quinze ans, lui présente la poésie de Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Breton, qui se passionne pour la poésie, lit Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Valéry (1871-1945), J.-K. Huysmans (1848-1907) et Victor Hugo (1802-1885) qui lui est présenté par le poète Francis-Vielé-Griffin. En dernière année du collège, il commence à s'intéresser aux arts plastiques – notamment à Gustave Moreau (1826-1898) qui devient une de ses prédilections parmi les peintres symbolistes – et aux arts dits primitifs.

En 1913, à l'âge de 17 ans, Breton termine ses études secondaires en passant avec succès l'examen du baccalauréat.

LA « DÉCOUVERTE DE LA RÉSISTANCE ABSOLUE » (1913-1918)

Après le baccalauréat, Breton suit les cours de l'année préparatoire de médecine. D'autre part, ses essais poétiques se multiplient.

En mars 1914, Breton rend visite à Paul Valéry (1871-1945) et commence avec lui une correspondance qui s'étend jusqu'en 1922 et par le moyen de laquelle Valéry devient le juge de ses tentatives poétiques. Toujours en mars, il publie trois de ses premiers poèmes, dont un sonnet dédié à Paul Valéry, dans *La Phalange*, revue poétique dirigée par Jean Royère. Il fréquente aussi les matinées poétiques du Vieux-Colombier, qui est une salle de spectacles créée par Jacques Copeau en octobre 1913 et située rue du Vieux-Colombier. Il entre en correspondance avec Guillaume Apollinaire (1880-1918).

Il lit Alfred Jarry (1873-1907) et, dans *La Nouvelle Revue française* du 1^{er} juillet 1914, il lit trois lettres inédites d'Arthur Rimbaud. Le 3 août, lorsque la guerre est déclarée, il se trouve à Lorient, séjour qui est marqué par la lecture de Rimbaud (1854-1891), poète qui offre à lui une formulation poétique – par le moyen de la poésie – de la révolte. En octobre, à son retour à Paris, il reprend ses études de médecine.

En avril 1915, il est appelé sous les drapeaux. Envoyé dans un régiment d'artillerie à Pontivy comme infirmier militaire, selon Marguerite Bonnet, « il essaie d'échapper par la lecture de Rimbaud et de Jarry à 'l'école des bons travaux abrutissants' qu'est pour lui l'apprentissage militaire » (BONNET, 1989, p. 531). Puis, vers la fin de février et le début de mars 1916, il est versé au service de Santé à Nantes où, en août, il fait la rencontre de Jacques Vaché (1896-1919), un jeune Nantais qui, blessé au front, est envoyé à l'hôpital militaire où Breton est médecin-auxiliaire.

Dorénavant, A. Jarry, A. Rimbaud et J. Vaché sont trois références importantes pour Breton. Désormais, l'admiration de Breton pour Vaché va diriger sa lecture de la poésie, tout en indiquant un changement d'orientation. Vaché, qui « attaque comme un acide son [celui de Breton] goût des poètes 'révolus' » (CRASTRE, 1971, p. 10), exprime, d'après M. Bonnet, une manière singulière de résistance absolue: il s'agit de l'humour, ou *umour*, comme Vaché lui-même l'écrivait, que Bonnet synthétise ainsi : « Jacques Vaché [...], c'est, par le moyen de l'humour, un exemple de 'résistance absolue', à la guerre bien sûr, mais aussi, par delà, aux hiérarchies et aux valeurs consacrées par la civilisation capable d'enfanter cette guerre » (BONNET, 1989, p. 531).

En mai 1916, Breton a une permission pour rendre visite à Apollinaire à Paris. En juillet, il est affecté au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier où il découvre la psychanalyse et l'œuvre de Sigmund Freud et où il débute ses observations sur les mécanismes de fonctionnement de la pensée inconsciente chez les malades mentaux : il fait la notation des délires, des libres associations d'idées, des interprétations de rêves. Dans une lettre à Apollinaire du 15 août 1916, il atteste avoir découvert le procédé de composition de poésie de Rimbaud qui, selon Étienne-Alain HUBERT, « se retrouve démythifié sous le regard de la psychiatrie » (HUBERT, 2001, p. 93)¹. Ainsi à Saint-Dizier, Breton commence à lier son approche de la folie à ses réflexions sur la nature de la poésie.

À la fin de janvier 1917, il est attaché au centre neurologique de la Pitié, à Paris, dans le service du professeur Babinski. Il voit régulièrement Apollinaire, Valéry et par l'entremise d'Apollinaire rencontre Pierre Reverdy (1889-1960) qui fonde en mars la revue *Nord-Sud* ; Breton commence une correspondance avec lui. En juin, c'est la première des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire où d'ailleurs Vaché scandalise en entrant dans salle pendant le spectacle en tirant au revolver pour protester contre la médiocrité de la pièce (ABASTADO, 1975, p. 9). Il faut signaler qu'Apollinaire qualifie ce spectacle de *drame surréaliste*, terme que Breton emploiera plus tard dans un autre sens.

En 1918, Breton est de retour à Paris et encore mobilisé. Par l'intermédiaire d'Apollinaire, il connaît Louis Aragon (1897-1982) et Philippe Soupault (1897-1990) dans *La Maison des amis des livres*, la librairie d'Adrienne Monnier.

A. Breton, L. Aragon, P. Soupault partagent leurs lectures et surtout, d'après Hubert, « une sensibilité à une atmosphère moderne qu'ils éprouvent particulièrement dans la publicité, la 'réclame' [...] », dans la poésie involontaire des affiches (HUBERT, 2001, p. 93). Puis, les trois découvrent *Les Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont et ensuite *Poésies* d'Isidore Ducasse²; ils recopient ce dernier ouvrage du seul exemplaire de la Bibliothèque nationale. Pour eux, d'après Hubert, Lautréamont « retrouve 'l'idée moderne de la vie' et surtout la mise en procès de l'acte d'écrire » (HUBERT, 2001, p. 93) : *Poésies* déclare que « La poésie doit être faite par tous. Non par un » (*Poésies II*) et *Les Chants de Maldoror* offrent le procédé du *beau comme* :

¹ “[...] Mon tort, dit Breton, est, instinctivement, de soumettre l'artiste à une épreuve analogue [...] » (BRETON, cité par HUBERT, 2001, p. 93).

² Les deux volumes sont du même auteur (Isidore Ducasse), mais *Maldoror* est publié sous un nom de plume (comte de Lautréamont).

« Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissections d'une machine à coudre et d'un parapluie. » (*Maldoror*, chant sixième)

Dans les prédilections de Breton, Lautréamont rejoint Jarry, Rimbaud et Vaché.

Aragon, Breton et Soupault collaborent à la revue *Nord-Sud*, animée par Pierre Reverdy. Le titre de cette publication, dont 14 fascicules ont paru de 1917 à 1918, évoquait, selon Hubert, « la ligne de métro joignant les deux foyers de l'avant-garde, Montmartre et Montparnasse » (HUBERT, 2001, p. 539). Max Jacob, Vicente Huidobro, Hélène d'Oettingen, Paul Dermée et Tristan Tzara ont aussi collaboré à cette revue.

Marguerite Bonnet nomme cette période initiale « la découverte de 'la résistance absolue », expression qui évoque en même temps la réaction à l'expérience de la guerre, les quatre figures – Jarry, Rimbaud, Ducasse et Vaché – qui incitent Breton à la poésie et à la révolte sans bornes et les liens d'amitié noués avec Aragon et Soupault.

Il n'est pas inutile de dire que, d'après Castre, Vaché est lu critiquement par Breton qui s'aperçoit que celui-ci déteste Rimbaud : « [...] paradoxalement, ce temps de Nantes où la rencontre de Jacques Vaché entraîne la révision de la plupart de mes jugements antérieurs, est aussi celui où je m'initie véritablement à Rimbaud, où j'en viens à l'interroger en profondeur et à y mettre toute passion » (BRETON, *Entretiens*, 1952, cité par CRASTRE, 1971, p. 10).

DE LA FONDATION DE *LITTÉRATURE* AU LANCEMENT DU SURREALISME (1919-1924)

La découverte de l'écriture automatique

En janvier 1919, Vaché meurt d'une surdose d'opium, une perte qui éprouve vivement Breton. Au bout du compte, Vaché offre à Breton l'exemple de la résistance par *l'umour*, il offre aussi une nouvelle direction dans la lecture de Rimbaud et prépare Breton à son rapprochement avec Dada.

Breton lit le « Manifeste Dada 1918 » lancé par Tristan Tzara (1896-1963), un des fondateurs du dadaïsme à Zurich et, le 22 janvier, il échange la première lettre avec Tzara ; le 8 mars, il rencontre Paul Éluard (1895-1952).

En mars 1919, paraît le premier numéro de *Littérature* (1919-1924), revue dirigée par Aragon, Breton, Soupault qui comptera 33 numéros. Y sont publiés, entre autres, *Poésies* d'Isidore Ducasse (dans les numéros 2 et 3) et *Lettres de guerre* de Jacques Vaché (dans les numéros 4,5 et 6). Ce dernier ouvrage est composé d'une suite de lettres écrites par Vaché entre 1916 et 1918, rassemblées et publiées par André Breton sous ce titre. Hubert commente que ces lettres sont écrites « dans un style désaccordé d'où émergent des formulations corrosives [qui] n'épargnent ni Apollinaire, ni Reverdy, ni Max Jacob » (HUBERT, 2001, p. 93).

En mai 1919, Breton fait la découverte de l'écriture automatique – découverte dont il fait le récit dans le *Manifeste du surréalisme*. En mai-juin, Breton et Soupault écrivent, à peu près en huit ou quinze jours, une série de textes automatiques³ dont une partie est publiée dans quelques numéros de *Littérature* et dont l'ensemble paraîtra en volume au début de l'année suivante sous le titre : *Les Champs magnétiques*. En juin, paraît *Mont de piété*, le premier recueil d'André Breton qui réunit des poèmes écrits depuis 1913.

Le 30 mai 1920, *Les Champs magnétiques* est achevé d'imprimer : ce recueil est considéré comme « la première affirmation du surréalisme » (BONNET, 1989, p. 531). Il dérive de la recherche de Breton sur les mécanismes de la pensée – recherche qu'il développe depuis 1916 auprès des malades mentaux du front –, de ses lectures sur la psychanalyse et enfin de ses expérimentations sur plan de l'écriture littéraire. Selon Bonnet, l'écriture automatique « exige que l'esprit se mette en vacance, afin que s'abolissent les contrôles qui pèsent sur la pensée surveillée : logique, morale, goût [...] » (BONNET, 1989, p. 531).

Un dernier mot sur *Littérature*. Dans cette phase initiale, la revue publie des textes d'auteurs les plus divers et, à côté de Lautréamont et Rimbaud, on y lit, entre autres, Max Jacob (1876-1944), Blaise Cendrars (1887-1961), Paul Valéry (1871-1945), Léon-Paul Fargue (1876-1947), André Gide (1869-1951), André Salmon (1881-1969), P. Reverdy (1889-1960). C'est donc une revue assez sage.

La phase dadaïste de *Littérature* (1920-1922)

³ Écriture automatique, automatisme ou écriture surréaliste sont des synonymes.

Qu'est-ce que le dadaïsme ? D'après José Pierre, « l'esprit dada se manifeste tout d'abord à New York dès les retrouvailles de Duchamp et Picabia » en 1915. Plus précisément le 15 juin 1915, Duchamp débarque à New York où il va rencontrer Picabia. *Camera work* devient *291*, revue qui, d'après Pierre, « accueille largement Picabia dès son numéro 4 [et qui] pourrait passer pour la première publication de caractère dadaïste » (PIERRE, 1966, p. 308-309).

Vers la fin de 1915 et le début de 1916, quelques exilés se concertent en Suisse, pays neutre dans la guerre. À Zurich, Hugo Ball (un allemand) ouvre avec Emmy Hennings, sa femme, le cabaret Voltaire, un cabaret artistique où se rencontrent des écrivains très marqués par le cubisme et le futurisme tels que Hans Arp (un Alsacien) et Marcel Janco (un Roumain). Bientôt, Tristan Tzara (un Roumain aussi) et Richard Huelsenbeck (un Allemand) se joignent au groupe de H. Ball.

Le 5 février 1916, ce cabaret est le décor d'une première représentation qui, d'après Pierre, réunit « chansons françaises et danoises, poèmes roumains de Tzara, orchestre de balalaïkas ! » (PIERRE, 1966, p. 310). Le 8 février, une réunion au même cabaret marque symboliquement le commencement de Dada et ce nom, *Dada*, paraît avoir été trouvé de façon aléatoire dans un dictionnaire. En juin, le mot *Dada* apparaît pour la première fois dans la plaquette publiée sous le titre *Cabaret Voltaire* à l'occasion de la première exposition dadaïste à Zurich. Le 14 juillet, la première soirée dada inaugure une série de manifestations plus spécifiques, comme le lancement du *Manifeste de monsieur Antipyrine* de Tzara.

Le 25 janvier 1917, Picabia, qui est à Barcelone, publie le premier numéro de *391*, revue qui est jugée par Pierre comme « un instrument d'agitation intellectuelle remarquable » (PIERRE, 1966, p. 309). Cette même année, l'éloignement volontaire de H. Ball signale, toujours d'après Pierre, que « Dada [à Zurich] traverse une crise de croissance » (PIERRE, 1966, p. 317).

En février 1918, Picabia est à Lausanne pour la publication de ses *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* et, par l'intermédiaire de son imprimeur, il entre en contact avec les dadaïstes zurichois. En décembre 1918, Tzara publie le « Manifeste dada 1918 » dans le numéro 3 de *Dada* et Picabia, qui participe à ce numéro et s'intéresse vivement à ce texte explosif, se joint au dadaïsme.

En février 1919, Tzara collabore à *391*. Au lendemain de la grande soirée dada du 9 avril 1919, des artistes liés au dadaïsme – Arp, Bauman, Eggeling, Janco, Richter – participent à la fondation d'un groupe d'artistes radicaux, l'« Association des artistes révolutionnaires », qui le 11 avril lance un manifeste qui déclare, par exemple, que « l'esprit d'un art abstrait représente l'élargissement énorme du sens de liberté de l'homme » (cité par PIERRE, p. 317). Or, il était impossible à Tzara d'adhérer à une telle position, car Dada qui, comme le dit Henri Béhar, adopte une « attitude foncièrement négative » (BÉHAR, *Encyclopaedia Universalis*, p. 959) était contre tout, contre toute forme d'art. En mai 1919, après la publication de l'*Anthologie dada* (dans le numéro 3-4 de *Dada*, la dernière parution de la revue zurichoise), Tzara prépare son arrivée à Paris.

La première prise de contact entre les dadaïstes zurichois et *Littérature* est la correspondance entre Breton et Tzara, commencée le 22 janvier 1919 et Tzara exerce sur Breton, d'après Bonnet, un « énorme pouvoir de cristallisation affective » (BONNET, 1988, p. 204).

En mars 1919, un court commentaire d'Aragon sur *Vingt-cinq poèmes*, recueil de Tzara, paraît dans le premier numéro de *Littérature*. Le 15 mai 1919, des poèmes d'Aragon, Breton et Soupault paraissent dans l'*Anthologie Dada*. En décembre 1919, Breton commence à établir des rapports avec Francis Picabia.

En janvier 1920, Tzara débarque à Paris pour s'unir à *Littérature* (auquel Paul Éluard participe déjà). Selon Pierre, « Picabia l'héberge et lui fait connaître tous ceux qui sont susceptibles de permettre à Dada de se réincarner » (PIERRE, 1966, p. 317). *Littérature* devient un organe d'affirmation du mouvement Dada et organise des rencontres, telles que le premier « vendredi de *Littérature* » qui se tient le 23 janvier 1920. Le 20 mars vingt-trois manifestes dada sont publiés dans le numéro 13 de la revue.

En mai 1921, Breton connaît Max Ernst, peintre qui lui est une révélation. À partir de 1921, des doutes suivis de désaccords à l'intérieur de Dada commencent à apparaître et ne cessent pas d'augmenter. De quoi s'agit-il ? Sur ce sujet, Abastado rappelle que, pendant les spectacles dada, « [...] la répétition des mêmes scènes distille l'inintérêt et l'ennui ; les salles se vident et les locations coûtent cher. La pauvreté des ruses et des moyens employés n'échappe pas à certains participants. Aussi le 13 mai 1921, le Procès de Maurice Barrès traduit-il déjà *un autre esprit* » (ABASTADO, 1975, p. 15, c'est moi qui souligne).

En effet, un procès symbolique intenté à Maurice Barrès est organisé par *Littérature*. Il s'agit de la simulation d'un tribunal qui juge Maurice Barrès qui y est représenté par un mannequin de bois. Au fond, cette simulation soulève des questions éthiques qui portent sur le conformisme et sur la trahison de certains écrivains. Ainsi, Breton questionne : « [...] comment l'auteur d'*Un Homme libre* a-t-il pu devenir le propagandiste de *L'Echo de Paris* ? S'il y a trahison, quel a pu en être l'enjeu ? » (BRETON, *Entretiens*, 1952, p. 73, cité par ABASTADO, 1975, p. 15). Par contre, l'intervention de Tzara au Procès cherche à vider de sens les questions posées par Breton !

À partir de son numéro 20 (août 1921), *Littérature* cesse temporairement de paraître. En septembre 1921, Breton épouse Simone Kahn et en octobre, il rend visite à Freud, à Vienne. Breton propose, en janvier 1922, un vaste « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne », auquel Tzara s'abstient de participer. Plus que cela, il travaille contre sa réalisation et ce congrès finit par ne pas avoir lieu

Dada se scinde, Breton et ses amis laissant Dada qui s'affaiblit et survit momentanément.

***Littérature*, nouvelle série (1922-1924)**

En mars 1922, après l'échec du « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne », *Littérature* prend un nouvel essor, recevant la dénomination « *Littérature*, nouvelle série » ; elle exhibe une nouvelle couverture et est dirigée par Breton et Soupault. Dans son numéro du premier avril 1922, Breton publie « Lâchez tout ! », article où il fait le procès de Dada qui se termine avec ces lignes : « Il ne sera pas dit que le dadaïsme aura servi à autre chose qu'à nous maintenir dans cet état de disponibilité parfaite où nous sommes et dont maintenant nous allons nous éloigner avec lucidité vers ce qui nous réclame » (BRETON, « Lâchez tout ! », in, idem, *Les Pas perdus*, cité par NADEAU, p. 56).

Plus tard, Breton expliquera comment il comprenait les rapports entre Dada et le surréalisme, en déclarant :

« [...] dans *Littérature*, aussi bien que dans les revues Dada proprement dites, textes surréalistes et textes dada offrir[e]nt une continuelle alternance. [...] Dada et le surréalisme – même si ce dernier n'est encore qu'en puissance – ne peuvent se concevoir que corrélativement, à la façon de deux vagues dont

tour à tour chacune va recouvrir l'autre.» (BRETON, *Entretiens*, 1952, p. 62, cité par NADEAU)

À partir de son numéro 4, celui de septembre 1922, les couvertures de *Littérature*, nouvelle série, sont dessinées par F. Picabia. Le groupe est composé par Paul Éluard, Benjamin Péret, René Crevel, Robert Desnos ; adhèrent aussi Roger Vitrac, Pierre de Massot, Max Morise, Jacques Baron et les peintres Francis Picabia, Pablo Picasso, Marcel Duchamp et Max Ernst.

Dans la période de septembre à décembre 1922, le groupe élargit les expériences d'automatisme : « à l'écriture [automatique] s'ajoutent les dessins automatiques, les récits de rêves, les jeux, les paroles ou écrits obtenus dans le sommeil hypnotique » (BONNET, 1989, p. 531). Selon Bonnet, ce sont des années difficiles car le surréalisme « hésite encore sur lui-même » (BONNET, 1989, 531). Le 6 juillet 1923, la soirée du *Cœur à barbe*, au théâtre Michel, marque la fin de l'activité dada avec l'intervention de Breton, Desnos et Péret qui interrompent la représentation d'une pièce de Tzara et sont expulsés.

Le 7 septembre, Breton va à Camaret rendre visite à Saint-Pol-Roux, poète dont il apprécie hautement l'œuvre. Breton qui subissait la tentation du silence (Rimbaud l'a senti, Valéry lui aussi jusqu'en 1917) surmonte la difficulté par la publication, le 15 novembre 1923, de *Clair de terre*, un volume de poèmes dédié à Saint-Pol-Roux. La superbe dédicace mérite d'être reproduite : « Au grand poète SAINT-POL-ROUX. À ceux qui comme lui s'offrent le magnifique plaisir de se faire oublier ».

Dans *Clair de terre*, Breton regroupe sa production depuis 1919 : des textes produits à l'époque dada (comme « PSTT » qui est la liste du nom et de l'adresse des Breton apparaissant dans l'annuaire des téléphones, HUBERT, 2001, p. 95), des récits de rêves datant de 1922 et des poèmes dont « Tournesol », pièce née de l'automatisme et que Breton commentera dans *L'Amour fou* (1937).

En février 1924, Breton publie *Les Pas perdus*, recueil d'articles qui témoignent de son activité entre 1918 et 1923. Au début de mai 1924, Breton entreprend avec Aragon, Morise et Vitrac un « voyage expérience », c'est-à-dire qu'« ils se rendent en train à Blois, ville choisie au hasard sur la carte, et partent de là à pied pour la Sologne, tentative d'exploration du fonctionnement du psychisme humain par l'errance dans l'espace réel » (BONNET, 1996, p. 139).

Le treizième numéro de *Littérature*, nouvelle série, paraît en juin et c'est le dernier car la décision est prise de préparer une nouvelle revue, *La Révolution surréaliste*, qui doit être l'expression du groupe constitué depuis la rupture avec Dada.

Lancement du surréalisme (octobre-décembre 1924)

Le 11 octobre 1924, se tient l'ouverture du Bureau de recherches surréalistes et, le 15, la parution du *Manifeste du surréalisme*, suivi de *Poisson soluble*, un recueil de poèmes en prose dont le texte du *Manifeste* est originalement la préface. Louis Aragon vient de publier *Une Vague de rêves*, texte qui a également la valeur d'un manifeste et qui, comme celui de Breton, contribue à la définition du mouvement. Le 18 octobre, les surréalistes signent « Un Cadavre », pamphlet de quatre pages d'accusations violentes et d'injures contre Anatole France. Le texte de Breton s'intitule « Refus d'inhumer » et celui d'Aragon, « Avez-vous déjà giflé un mort ? » où A. France est désigné par le qualificatif « âne officiel » (ABASTADO, p. 16-17). Ce pamphlet est signé par Aragon, Breton, Delteil, Drieu la Rochelle, Éluard.

Le 1^{er} décembre 1924 sort le premier numéro de *La Révolution surréaliste* (1924-1929), la première revue spécifiquement surréaliste dirigée par Pierre Naville et Benjamin Péret et qui comptera 12 numéros. La couverture de chaque numéro synthétise les principaux sujets abordés dans celui-ci. La couverture du numéro 1 déclare « Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme », phrase qui synthétise non un thème, mais l'un des objectifs surréalistes qui sera largement affirmé dans le *Manifeste*.

Mais, il faut maintenant répondre brièvement à une question qui s'impose ici :

Qu'est-ce que le surréalisme ?

Les activités du deuxième semestre de 1924 donnent une dénomination à l'ex-groupe *Littérature* et lancent le mouvement surréaliste. Le mot *surréalisme* cesse de se référer uniquement à l'automatisme (ou écriture surréaliste ou écriture automatique) pour désigner un état d'esprit, une pensée, une manière de vivre.

J'essaie à présent d'exposer très brièvement ce qu'est le surréalisme à partir du texte du *Manifeste*. Premièrement, ce texte offre deux définitions, sous forme de dictionnaire, du mot *surréalisme*. La première est la suivante :

« SURREALISME, n.m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » (BRETON, *Manifeste...*, 1924, p. 36)

La deuxième définition est d'ordre philosophique et elle met en relief le fonctionnement libre de la pensée et de l'imagination :

« ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer et à substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie [...]. » (BRETON, *Manifeste...*, p. 36)

Enfin, dans la conclusion du *Manifeste*, le mot *surréalisme* désigne un « *non-conformisme absolu* » (BRETON, *Manifeste...*, p. 60 ; c'est Breton qui souligne)⁴.

En janvier 1925, le Bureau de recherche surréaliste publie la « Déclaration du 27 janvier 1925 », un tract collectif signée par L. Aragon, A. Artaud, J. Baron, J. Bousquet, J.-A. Boiffard, A. Breton, J. Carrive, R. Crevel, R. Desnos, P. Éluard, M. Ernst, T. Fraenkel, F. Gérard, M. Leiris, G. Limbour, M. Lubeck, G. Malkine, A. Masson, M. Morise, P. Naville, M. Noll, B. Péret, R. Queneau, P. Soupault, D. Sumbeam et R. Tual. Je reproduis maintenant un extrait de cette déclaration :

« Eu égard à une fausse interprétation de notre tentative stupidement répandue dans le public,

Nous tenons à déclarer ce qui suit à toute l'ânonnante critique littéraire, dramatique, philosophique, exégétique et même théologique contemporaine :

1° Nous n'avons rien à voir avec la littérature,

Mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde.

2° Le SURREALISME n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie ;

Il est un moyen de libération totale de l'esprit

⁴ Cette analyse du *Manifeste*, comme d'ailleurs d'autres passages de ce chapitre, doit beaucoup aux cours professés par M. Robert Ponge (UFRGS) sur le surréalisme auxquels j'ai assisté et à ses commentaires en tant que directeur de mes recherches.

et de tout ce qui lui ressemble.

3° Nous sommes bien décidés à faire une Révolution.

[...]

5° Nous ne prétendons rien changer aux mœurs des hommes, mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leurs pensées, et sur quelles assises mouvantes, sur quelles caves, ils ont fixé leurs tremblantes maisons.

[...]

- Mais qu'est-ce donc que ce nouvel *isme* qui s'accroche maintenant à nous ?

- Le SURREALISME n'est pas une forme poétique.

Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels. » (*Déclaration du 27 janvier 1925*, document collectif, in PIERRE, p. 34-35)

Ce texte, qui en peu de lignes réaffirme les définitions du mot *surréalisme* du texte du *Manifeste*, essaie de préciser le sens du mot *Révolution*, tel qu'il est compris par/dans le mouvement. Ces quelques lignes laissent paraître que les surréalistes en 1925 croient encore que la seule révolution nécessaire est celle de l'esprit et qui, par elle, le collectif atteindrait les transformations social, matérielle⁵.

DU MANIFESTE (1924) AU SECOND MANIFESTE DU SURREALISME (1929-1930) ET UN PEU APRÈS...

Au début de 1925, Breton rédige « Introduction au discours sur le peu de réalité », un texte court qui paraît dans *Commerce*. Le 9 mai, les surréalistes signent un hommage collectif à Saint-Pol-Roux dans *Les Nouvelles littéraires*. Puis, à l'occasion d'un banquet en hommage à Saint-Pol-Roux, ils protestent contre la liste des invités : des gens « du monde des lettres et du théâtre ». Ils adressent aussi une lettre ouverte à Paul Claudel qui

⁵ À la fin de ce mémoire en annexe, se trouve une analyse moins succincte du *Manifeste du surréalisme* (1924).

avait accusé les surréalistes et les dadaïstes d'être « pédérasque[s] » (ABASTADO, 1975, p. 17).

À partir du 15 juillet 1925, lors de la parution du numéro 4 de *La Révolution surréaliste*, Breton prend seul la direction de cette revue.

Vers la même époque, il y a un rapprochement entre les surréalistes et d'autres intellectuels révolutionnaires dont ceux de *Clarté*, revue qui est constituée par de jeunes intellectuels communistes : G. Altman, J. Bernier, V. Crastre, M. Fourier. Pourquoi ce rapprochement ?

Le rapprochement du PCF et l'adhésion à celui-ci (1925-1927)

L'alliance entre *Littérature* et *Clarté* est due à la guerre du Maroc aussi nommée guerre du Riff. De quoi s'agit-il ?

En 1912, le traité de Fez partage le Maroc en deux protectorats attribués à la France et à l'Espagne. Le Riff était un territoire montagneux au nord du Maroc et de domination espagnole. De 1921 à 1923, une tribu du Riff se soulève contre l'Espagne et vainc son armée au Maroc. En Espagne, le général Primo de Rivera s'empare du pouvoir par un coup d'état et, au printemps 1924, le gouvernement français de Raymond Poincaré (1860-1934), craignant une rébellion dans ses territoires marocains, prend la décision d'aider l'Espagne à la reconquête des territoires perdus.

Au printemps 1925, le Cartel des Gauches, qui succède à Poincaré aux élections de mai 1924, conduit la répression au Maroc. Une contre-offensive française au Maroc commence le 1^{er} mai 1925 et le Parti communiste français décide de mener une campagne contre cette guerre en organisant un « Comité d'action contre la guerre du Maroc » auquel se joignent les rédacteurs de *Clarté*. Le 2 juillet 1925, *Clarté* publie dans *L'Humanité* « Les travailleurs intellectuels aux côtés du prolétariat contre la guerre du Maroc », déclaration collective qui demande aux intellectuels : « QUE PENSEZ-VOUS DE LA GUERRE DU MAROC ? ». *La Révolution surréaliste* réagit en signant le document. À titre d'information, cette déclaration est publiée à nouveau le 15 juillet avec le titre « Appel aux travailleurs intellectuels », dans le numéro 76 de *Clarté*.

Ensuite, *La Révolution surréaliste* fait une réunion secrète avec *Clarté* afin d'aboutir à un accord idéologique et, peu après, elle établit des contacts avec *Philosophies*, revue de pensée révolutionnaire. À *La Révolution surréaliste*, *Clarté* et *Philosophies* se

rallient Camille Goemans et Paul Nougé de la revue bruxelloise *Correspondance*. Tous approuvent et contresignent *La Révolution d'abord et toujours!*, tract rédigé collectivement, essentiellement par *Clarté* et par le groupe surréaliste, et qui, dirigé contre la guerre du Maroc, est, surtout, un appel à la Révolution :

« Partout où règne la civilisation occidentale toutes attaches humaines ont cessé à l'exception de celles qui avaient pour raison d'être l'intérêt, 'le dur paiement au comptant'. Depuis plus d'un siècle la dignité humaine est ravalée au rang de valeur d'échange. Il est déjà injuste, il est monstrueux que qui ne possède pas soit asservi par qui possède, mais lorsque cette oppression dépasse le cadre d'un simple salaire à payer, et prend par exemple la forme de l'esclavage que la haute finance internationale fait peser sur les peuples, c'est une iniquité qu'aucun massacre ne parviendra à expier. Nous n'acceptons pas les lois de l'Économie ou de l'Échange, nous n'acceptons pas l'esclavage du Travail, et dans un domaine encore plus large nous nous déclarons en insurrection contre l'Histoire. L'Histoire est régie par des lois que la lâcheté des individus conditionne et nous ne sommes certes pas des humanitaires, à quelque degré que ce soit.

C'est notre rejet de toute loi consentie, notre espoir en des forces neuves, souterraines et capables de bousculer l'Histoire, de rompre l'enchaînement dérisoire des faits, qui nous fait tourner les yeux vers l'Asie. Car, en définitive, nous avons besoin de la Liberté, mais d'une Liberté calquée sur nos nécessités spirituelles les plus profondes, sur les exigences les plus strictes et les plus humaines de nos chairs (en vérité ce sont toujours les autres qui auront peur). L'époque moderne a fait son temps. La stéréotypie des gestes, des actes, des mensonges de l'Europe a accompli le cycle du dégoût. C'est au tour des Mongols de camper sur nos places. La violence à quoi nous nous engageons ici, il ne faut craindre à aucun moment qu'elle nous prenne au dépourvu, qu'elle nous dépasse. Pourtant, à notre gré, cela n'est pas suffisant encore, quoi qu'il puisse arriver. Il importe de ne voir dans notre démarche que la confiance absolue que nous faisons à tel sentiment qui nous est commun, et proprement au sentiment de la révolte, sur quoi se fondent les seules choses valables.

Plaçant au-devant de toutes différences notre amour de la Révolution et notre décision d'efficace, dans le domaine encore tout restreint qui est pour l'instant le nôtre, nous : CLARTÉ, CORRESPONDANCE, PHILOSOPHIES, LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE, etc., déclarons ce qui suit :

1° Le magnifique exemple d'un désarmement immédiat, intégral et sans contrepartie qui a été donné au monde en 1917 par LENINE à *Brest-Litovsk*, désarmement dont la valeur révolutionnaire est infinie, nous ne croyons pas *vo*tre France capable de le suivre jamais.

2° En tant que, pour la plupart, mobilisables et destinés officiellement à revêtir l'abjecte capote bleu-horizon, nous repoussons énergiquement et de toutes manières pour l'avenir l'idée d'un assujettissement de cet ordre, étant donné que pour nous la France n'existe pas.

3° Il va sans dire que, dans ces conditions, nous approuvons pleinement et contresignons le manifeste lancé par le comité d'action contre la guerre du Maroc, et cela d'autant plus que ses auteurs sont sous le coup de poursuites judiciaires.

4° Prêtres, médecins, professeurs, littérateurs, poètes, philosophes, journalistes, juges, avocats, policiers, académiciens de toute sortes, vous tous, signataires de ce papier imbécile : « Les intellectuels aux côtés de la Patrie », nous vous dénoncerons et vous confondrons en toute occasion. Chiens dressés à bien profiter de la Patrie, la seule pensée de cet os à ronger vous anime.

5° Nous sommes la révolte de l'esprit ; nous considérons la Révolution sanglante comme la vengeance inéluctable de l'esprit humilié par vos œuvres. Nous ne sommes pas des utopistes : cette Révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale. S'il existe quelque part des hommes qui aient vu se dresser contre eux une coalition telle qu'il n'y ait personne qui ne les réprouve (traîtres à tout ce qui n'est pas la Liberté, insoumis de toutes sortes, prisonniers de droit commun), qu'ils n'oublient pas que l'idée de Révolution est la sauvegarde la meilleure et la plus efficace de l'individu.» (*La Révolution d'abord et toujours !*, 1925)

Ce tract intitulé *La Révolution d'abord et toujours !* est publié à Paris en août 1925 et envoyé à tous les députés et sénateurs, aux journaux et aux abonnés de *La Révolution surréaliste* et de *Clarté*. Il est ensuite publié simultanément le 15 octobre 1925 dans le numéro 5 de *La Révolution surréaliste* et dans le numéro 77 de *Clarté* (PIERRE, 1980, p. 398)⁶. En août aussi, Breton lit *Lénine* de Trotsky.

Le 30 septembre 1926, paraît *Légitime défense* où Breton, d'après Bonnet, « en affirmant l'adhésion de principe au programme communiste, refuse vigoureusement tout contrôle extérieur » (BONNET, 1996, p. 140). En octobre, Breton connaît Nadja rue Lafayette. En novembre, d'après Bonnet, « l'éventualité de l'adhésion au PC crée des tensions dans le groupe » et entraîne le départ volontaire d'A. Artaud et l'exclusion de P. Soupault (BONNET, 1996, p. 141).

En janvier 1927, Breton adhère au Parti communiste et, en mai, est publié *Au grand Jour*, une brochure signée par Aragon, Éluard, Péret, Pierre Unik et lui qui réunit des lettres destinées à plusieurs personnalités : aux surréalistes communistes, aux surréalistes non communistes et aux communistes, tous, étant ou non français. Le sujet de cette

⁶ Ces informations sur la guerre du Maroc et sur *La Révolution d'abord et toujours !* (1925) ont été empruntées à PIERRE (1980) qui reproduit et commente des tracts et des déclarations surréalistes dont l'« Appel aux travailleurs intellectuels » et « La Révolution d'abord et toujours ! ».

plaquette est l'adhésion d'Aragon, Breton, Éluard, Péret, Unik au communisme et, aussi, la polémique avec Artaud.

Le Surréalisme et la peinture et Nadja (1928)

En février 1928, paraît en volume *Le Surréalisme et la peinture* dont la publication en plusieurs parties avait commencé en 1925 dans *La Révolution surréaliste*. D'après Bonnet, Breton y regarde la peinture, de même que la poésie, comme « moyen de libération et non seulement objet de délectation [...] » (BONNET, 1989, p. 532). En mars, le « Cinquantenaire de l'hystérie » est commémoré dans le numéro 11 de *La Révolution surréaliste*. En mai 1928, paraît *Nadja*, récit qui est basé sur le personnage réel éponyme et qui « pose déjà les problèmes essentiels soulevés par le surréalisme (le rapport de la poésie et de la vie, le hasard, l'amour) ».

Le Second Manifeste du surréalisme, Le Surréalisme au service de la Révolution et après (1929-1930-1933, 1935)

En mars 1929, sort le numéro spécial de la revue belge *Variétés* (Bruxelles, 15 mai 1928 à 15 avril 1930) consacré au « Surréalisme en 1929 » ; il contient « À Suivre ... », compte rendu de la réunion du 11 mars que Bonnet résume ainsi : « réunion tumultueuse de la rue du Château : condamnation du groupe de René Daumal, le Grand Jeu, tentative de clarification en vue d'une activité commune opérée par Aragon, Breton et Queneau » (BONNET, 1996, p. 141). En décembre, paraît le 12^e et dernier numéro de *La Révolution surréaliste* qui contient une enquête sur l'amour et Breton y publie le *Second Manifeste du surréalisme*.

D'après Bonnet, le but de ce deuxième manifeste est de « redéfinir les fondements du surréalisme, pour l'extérieur comme pour lui-même » (BONNET, 1989, p. 532) ; c'est-à-dire que ce texte prend position dans les divergences sur l'adhésion des surréalistes au PCF et que, comme l'explique Bonnet, il s'engage avec violence dans la défense des valeurs élues comme essentielles par le surréalisme depuis ses débuts : la révolte, la rigueur morale, la volonté d'action dans tous les domaines, en réaffirmant « l'autonomie totale de la recherche surréaliste, la récupération par l'esprit de tous ses pouvoirs, la liberté toujours » (BONNET, 1989, p. 532).

Le 15 janvier 1930, *Un Cadavre*, tract de douze signataires, est lancé contre Breton en réplique aux attaques de celui-ci dans le *Second Manifeste* ; on y rencontre parmi les signatures celles de Desnos, Leiris, Queneau et Bataille. De nouvelles expérimentations poétiques sont publiées en recueil : en mars, *Ralentir travaux* est écrit à Avignon en collaboration avec René Char et Paul Éluard et le 20 avril il est publié. Ce même mois a lieu la rupture avec Desnos. Le 21 juin, le *Second Manifeste* est publié en volume et Bonnet précise que cette édition définitive est « enrichi[e] de divers éléments en réponse à *Un Cadavre* » (BONNET, 1996, p. 142).

Le juillet 1930, *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930-1933)⁷, la deuxième revue spécifiquement surréaliste, substituée *La Révolution surréaliste*, elle est dirigée par Breton. En novembre, *L'Immaculée conception* écrite en collaboration avec Éluard est publiée. Le 3 décembre, le studio où a lieu la projection de *L'Âge d'or*, film de Buñuel et Dali, est saccagé par de jeunes patriotes ; les surréalistes répondent à cette attaque.

En 30 mars 1931, Breton publie anonymement *L'Union libre*, poème d'une extrême beauté qui exalte l'amour et la femme. Entre mai et juillet, plusieurs tracts contre l'exploitation coloniale sont publiés par le groupe et, en décembre, paraissent les numéros 3 et 4 du *Surréalisme au service de la Révolution*. En 1932, Aragon, qui était l'ami de Breton depuis 1917, abandonne le groupe pour donner au Parti communiste son adhésion totale ; c'est une des périodes les plus sombres de la vie de Breton. En 1935, sa liaison conflictuelle avec le PCF prendra fin définitivement.

⁷ Cette revue est aussi connue des spécialistes comme *Le SASDLR*.

CHAPITRE 2

QUELQUES ÉLÉMENTS D'HISTOIRE DU DADAÏSME ET DU SURREALISME EN BELGIQUE JUSQU'EN 1931

CLÉMENT PANSAËRS ET LE DADAÏSME

José Pierre caractérise Dada comme un mouvement international qui « prend [...] figure d'une crise générale de l'art moderne », c'est-à-dire que ceux qui font Dada ont participé à l'impressionnisme, au cubisme, au futurisme, à l'expressionnisme. Dada ne naît à Zurich au Cabaret Voltaire en 1916 que de façon symbolique car, toujours d'après Pierre, « l'esprit dada se manifeste tout d'abord à New York dès les retrouvailles de Duchamp et de Picabia » en 1913 (PIERRE, 1966, p. 305 et 308).

Il est donc compréhensible que chez les Européens, le sentiment d'échec provenu de la Première Guerre mondiale coïncide avec l'essor de la pensée d'artistes qui se rapprochent et constituent des groupements qui recherchent un esprit dada. L'expérience de la Révolution russe en octobre 1917, l'assassinat de Rosa Luxembourg en Allemagne en janvier 1919, l'ouverture des champs des sciences formelles (la physique) et des sciences humaines (le psychique) et les réflexions sur l'art incitent aussi certains artistes à des expériences de type dadaïste. C'est également le cas en Belgique, pays qui a été occupé par les troupes allemandes qui voulaient atteindre la France.

Clément Pansaërs est un artiste belge dont les dernières productions théoriques et artistiques sont associées au dadaïsme. Il naît le 1^{er} mai 1885 à Neerwinden dans le Brabant flamand et exerce ses talents à la fois dans la poésie, la peinture, la gravure, la sculpture. Son itinéraire intellectuel est marqué par la lecture d'Alfred Jarry, d'Oscar Wilde, de Stéphane Mallarmé. Pansaërs commence à écrire dans un climat littéraire flamand et, en 1912, il publie sous le pseudonyme de Julius Krekel, quelques nouvelles en néerlandais. En 1916, il fait des gravures sous le pseudonyme de Guy Boscart. Cette année-là, la lecture de Tchouang-Tsé, un philosophe taoïste, produit en lui, comme le témoigne Marcel Lecomte, « sa renaissance » (LECOMTE, 1988, p. 23). Pansaërs s'intéresse aussi à Freud et aux arts nordiques.

En 1916, il commence à écrire *Pan Pan au cul du nu nègre*, œuvre qui, d'après Toussaint, réunit « parodie, aphorismes, goût de l'insolite, jeux sur le langage, calligrammes » (TOUSSAINT, p. 11). En décembre, il publie à la Hulpe *Résurrection*, une revue d'avant-garde où, selon Lecomte, se formulait « le nouvel état d'esprit qui s'était

constitué en Europe à travers les tensions et les désastres de [la] guerre » (LECOMTE, 1988, p. 23). Dans *Résurrection*, à côté de textes de P.J. Jouve, I. Goll, M. de Ghelderode, Pansaërs analyse et traduit la jeune littérature allemande (C. Einstein, F. Wedekind, F. Werfel etc.), publie son *Novénaire de l'attente* et publie aussi, d'après Lecomte, « ses premières méditations sur les possibilités de dislocation merveilleuses de l'être et sur son alchimisation » (LECOMTE, 1980, p. 23).

En mai 1918, il rencontre Marcel Lecomte dans sa maison à l'Allée, près de la Hulpe. En 1919, attiré par la culture germanique, il voyage en Allemagne et séjourne à Berlin chez Carl Einstein, Pansaërs se passionne pour l'expressionnisme que d'ailleurs il introduit à Anvers. C'est au cours de ce voyage qu'il apprend l'existence du dadaïsme, la lecture du « Manifeste Dada 1918 » le frappant beaucoup ; la même année, il écrit à Tzara pour lui signifier son accord avec l'esprit dadaïste. Il fait la connaissance de Duchamp, Picabia, G. Ribemont-Dessaignes.

En 1920, *Pan Pan au cul du nu nègre* paraît en même temps que *Bar Nicanor*. Pansaërs écrit dans *Ça ira* (1920-1922), revue anversoise d'avant-garde, puis dada avec des illustrations expressionnistes et animée par P. Neuhuys, M. Van Essche, P. Konincks, F. Hellens etc. Il faut préciser que jusqu'à peu près 1920, Anvers est le centre culturel belge qui réunit expressionnisme et dadaïsme, toutefois, à partir de 1921, Dada passe à se concentrer à Bruxelles, comme le fait remarquer Toussaint :

« À partir de 1921, le mouvement Dada se concentre davantage à Bruxelles [ville bilingue : néerlandais et français] et, séquelle de la Grande Guerre – désormais synonyme d'antigermanisme – adopte une allure nettement plus francophone. L'intérêt se tourne vers la littérature française, si l'on en veut pour preuve la revue *Signaux de France et de Belgique*, lancée par Franz Hellens en 1920. » (TOUSSAINT, p. 12)

En septembre 1921, *Apologie de la Paresse* de Clément Pansaërs est publiée dans une revue qui s'intitule *Plus* et, en novembre, Pansaërs déclare dans *Ça ira* : « [...] j'ai appris l'existence de Dada en 1919, quand j'étais chez Carl Einstein à Berlin. J'adhérai avec plaisir au mouvement, que je ne devais connaître intimement que cette année 1921. J'y adhérai parce que mon évolution s'était accomplie d'une façon similaire » (PANSAËRS cité par TOUSSAINT, p. 11). En 1922, Pansaërs meurt à Bruxelles, à l'âge de 37 ans. C'est avec lui qu'en Belgique le dadaïsme est apparu en 1916 avec les débuts de la rédaction de *Pan Pan au cul du nu nègre*.

Selon certains auteurs, comme l'on verra ensuite, les dédoublements du dadaïsme à Bruxelles se prolongent jusqu'en 1926 avec *Œsophage* et *Marie*, le premier un prospectus et le deuxième une revue. Pour Pierre Villar, le dadaïsme belge a été « un improbable dadaïsme marqué par les figures de Hausmann et Pansaërs » (VILLAR, 2005, p. 4) ; d'autres critiques ajoutent l'écrivain anversois Paul Van Oostaijen et le peintre anversois Paul Joostens. Des trois, Pansaërs est la figure la plus mentionnée.

QUELQUES REVUES NOVATRICES OU MODERNISTES

En 1922, *Le Disque vert*, revue dirigée par F. Hellens, remplace *Signaux de France et de Belgique*. C'est une revue de tendance apolitique et d'ouverture européenne qui publie, entre autres, les Belges Franz Hellens et H. Michaux et les Français A. Malraux, P. Valéry, J. Paulhan, J. Cocteau, B. Cendrars (TOUSSAINT, p. 70). D'après Michel Biron, *Le Disque vert* a des « prétentions novatrices », mais sans préoccupations pour le mot *moderne* ou l'idée de modernité (BIRON, 1994, p. 196).

Par contre, toujours d'après Biron, trois revues « prétendent, chacune, être la principale représentante en Belgique de la modernité esthétique durant les années 1920 » ; ce sont *Anthologie* (revue du groupe moderne d'art de Liège), *7 Arts* et *Sélection*. Michel Biron fait observer que les trois revues situent la modernité esthétique dans une « lutte d'émulation entre les différents arts (littérature, peinture, cinéma, musique, architecture, théâtre), la philosophie et la société » (BIRON, 1994, p. 197) tout en partageant l'enthousiasme pour le progrès artistique, scientifique ou social.

Anthologie, revue moderniste liégeoise parue de 1921 à 1940, n'a pas eu le même éclat que les deux autres et cela est probablement dû à la localisation périphérique de Liège. Dirigée par George Linze, elle vise, d'après Biron, à « la nécessaire adéquation de l'art avec son temps » et pour cela, elle propose deux objectifs qui sont « la vulgarisation de l'art et l'initiation à l'esthétique moderne » (BIRON, p. 197-198). Pour Linze, dans cette nouvelle esthétique « tout est poétisé ou poétisable », même la machine comme l'avait dit auparavant le *Manifeste futuriste* de Marinetti (cité par BIRON, p. 197-198).

7 Arts commence en 1922 et se termine en 1929. Dans le domaine littéraire, elle est animée par le poète Pierre Bourgeois mais y participent aussi Louis Flauquet, G. Monier et K. Maes. D'après Toussaint, cette revue est « liée aux tendances du néoplasticisme hollandais, du Bauhaus allemand, du constructivisme russe, du futurisme italien et du

purisme français » (TOUSSAINT, 1997, p. 70). J'ajoute, avec Biron, qu'elle a une « conception de l'art à la fois pure et active [...] étrangère à la négativité ou au nihilisme de certaines esthétiques contemporaines » (BIRON, p. 199). Ces esthétiques nihilistes auxquelles Biron fait référence sont, comme il l'écrit peu après, « le futurisme (trop anti-intellectualiste), [...] le cubisme (auquel il manque le lyrisme de la vie) et [...] le surréalisme (qui table sur la faillite de la raison) » (BIRON, p. 200).

Sélection paraît en 1920 en s'occupant exclusivement de la peinture et à partir de 1923 jusqu'en 1927, elle se dédie aussi à la littérature. Dirigée par André De Ridder et P.G. Van Hecke, sa conception particulière du *moderne* est caractérisée par une ouverture qui vise « grouper [...] tous les éléments qui se sont montrés véritablement soucieux d'aider au développement d'un art et d'une littérature aux besoins de notre temps » (*Sélection. Chronique de la vie artistique et littéraire*, III, 1^{er} novembre 1923, cité par BIRON, p. 200). Par cela elle veut s'adresser à un public lecteur plus large, s'éloigner des académiciens et se rapprocher de l'avant-garde que, d'après Biron, « représentera bientôt le surréalisme » bruxellois, bien que celui-ci se refusera à défendre ses positions (BIRON, p. 201).

RENCONTRES INITIALES DES FUTURS SURRÉALISTES (1919-1924)

Vers 1920, Bruxelles est une « ville de transit franco-belge » qui possède une vie culturelle intense (TOUSSAINT, p. 16).

En 1919, au cours de ses premiers voyages à Paris, E. L. T. Mesens (1903-1971) achète un exemplaire de *Vingt-cinq poèmes* (1919) de Tristan Tzara et connaît Erick Satie, « musicien qui a le mieux exprimé dada » (TOUSSAINT, p. 17). En 1920, Mesens invite Satie à Bruxelles et s'oriente vers la composition musicale ; il est possible que, lors d'une exposition de photos de Man Ray à Paris, Satie présente Marcel Duchamp à Francis Picabia et Tristan Tzara à Mesens. Cette même année, celui-ci connaît P. Joostens, peintre anversois compagnon de Pansaërs et proche de Dada. À partir de 1920, incité par les échos Dada qui lui parviennent par ses amis parisiens, Mesens commence à écrire des poèmes dont les premiers paraissent dans *391*, revue de Picabia. En 1921, Mesens se lie d'amitié avec René Magritte (en 1922, il présente au peintre une reproduction du *Chant d'amour* de De Chirico qui sera décisive pour celui-ci).

En ce qui concerne la prise de contact avec Dada, Vovelle rappelle que « même si Dada en Belgique a trouvé un représentant dans la personne de Clément Pansaërs, [Magritte et Mesens] n'ont pas connu personnellement [celui-ci] » (VOVELLE, p. 13). Pourtant, en 1922, Magritte connaît Marcel Lecomte, qui avait connu Pansaërs en 1918. En 1924, Magritte illustre le recueil de poèmes de Van Oostaijen, un des amis de Pansaërs, établissant avec lui et avec le dadaïsme belge une jonction picturale (TOUSSAINT, p. 17). Par Lecomte, Magritte connaît Paul Nougé et Camille Goemans.

En octobre 1924, Mesens diffuse un prospectus annonçant la naissance de *Période*, revue que celui-ci et Magritte tentaient de fonder. Dans ce prospectus figurent Goemans, Lecomte, Magritte et Mesens ; Nougé en est absent. C'est celui-ci qui lance alors un faux prospectus, c'est-à-dire un prospectus modifié mais qui est présenté comme s'il était signé par les signataires du document originel. Ce faux prospectus aboutit à désagréger *Période*.

Le groupe qui se trouvait en formation lors de la parution du prospectus *Période* se divise : Goemans, Lecomte et Nougé lancent *Correspondance* qui va jusqu'en septembre 1926, mais, entretemps, Magritte et Mesens fondent *Œsophage*. Le 19 novembre 1924, Mesens et Magritte collaborent au dernier numéro de *391*, époque où Picabia, son directeur, est passagèrement hostile à l'égard du surréalisme. En ce même mois, les noms de Magritte, Mesens, Nougé, Goemans et Van Bruæne, directeur d'une galerie d'art, se trouvent réunis dans un catalogue d'une exposition ; le nom de Lecomte n'est pas là.

CORRESPONDANCE, ŒSOPHAGE ET MARIE (1924-1926)

Correspondance ...

Correspondance est une série des tracts qui paraissent à peu près tous les dix jours du 22 novembre 1924 au 10 septembre 1926. Chacun des vingt-trois tracts est imprimé sur une feuille de couleur, identifié par un code (cette couleur et un numéro, qui n'est pas nécessairement le numéro de l'ordre de parution) et signé alternativement par un des trois fondateurs de l'entreprise : Paul Nougé (1885-1967), Camille Goemans (1900-1960) et Marcel Lecomte (1900-1966), qui assument eux-mêmes les frais de l'édition. C'est Nougé l'idéalisateur de l'activité et c'est lui qui signe les tracts réputés comme les plus fondamentaux.

Le premier tract paraît au même moment de l'ouverture du Bureau de recherches surréalistes le 11 octobre à Paris, de la parution du *Manifeste du surréalisme* de Breton le 15 octobre et du lancement du premier numéro de *La Révolution surréaliste* le 1^{er} décembre. *Réponse à une enquête sur le modernisme* est le titre de ce premier tract (Bleu 1) daté du 22 novembre 1924. Il attaque le modernisme bruxellois, en visant d'abord *7 Arts*, la revue bruxelloise avant-gardiste des frères Bourgeois et de Louis Flauquet, dont, d'après Michel Huysseune, la position d'avant-garde ne paraissait pas assez révolutionnaire aux membres de *Correspondance*.

Ainsi, dans ce premier tract de Nougé, la « rhétorique optimiste et vitaliste [de *7 Arts*], comme de sa manie de se faire valoir » est pastichée (HUYSSSEUNE, 1991, p. 334). L'extrait ci-dessous critique le désir de *7 Arts* de combiner les courants les plus distinctes :

« NOTRE PROGRAMME : DIDACTISME ET LYRISME-URBANISME ET RÉFORMISME-POÉSIE ET ACTIVITÉ PUBLICITAIRE-TRADICIONALISME ET FOI RÉVOLUTIONNAIRE-ÉCLECTISME ET SÉLECTION-PYRRHONISME ET CONSTRUCTION – HUMOUR ET PRÉVISION-PÉNÉTRATION ET RÉTENTION. » (NOUGÈ, cité par M. MARIEN, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, 1979, p. 55, in HUYSSSEUNE, 1991, p. 334)

Dans sa réponse à *Correspondance* Léon Chenoy, un des membres de *7 Arts*, dit, d'après Biron, que « cette façon désordonnée de réagir dessert l'art et la poésie » (« Le Problème du jour : Surréalisme, *7 Arts*, III, 3, 20-11-1924, cité par HUYSSSEUNE, p. 335).

Après ce premier numéro, comme le véritable centre d'intérêt et de discussion de la période est le milieu littéraire parisien, l'activité principale de *Correspondance* consiste à faire le pastiche de textes d'écrivains parisiens liés principalement à deux revues qui ne sont pas sans rapports entre elles : la *Nouvelle Revue française* dirigée par Jean Paulhan et *Littérature/ La Révolution surréaliste*. La plupart des écrivains parodiés sont ceux qui figurent dans la *NRF* : André Gide, André Lhote, Jean Cassou, Jean Paulhan, Marcel Proust, Paul Valéry et d'autres encore ; parmi les surréalistes on ne trouve qu'André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard et Philippe Soupault. Et comme le dit Toussaint, ces écrivains dont les textes étaient parodiés sont « le plus souvent ceux-là mêmes qu'ils privilégient » (TOUSSAINT, p. 18).

La *NRF* a un rôle important dans la diffusion de *Correspondance*. Jean Paulhan qui est ami de Lecomte, mentionne les trois premiers numéros de *Correspondance* (ceux du 22

novembre et 10 et 29 décembre 1924 qui parodient respectivement le modernisme, Paul Éluard et Philippe Soupault) dans la *NRF* du février 1925. C'est sans doute grâce à ce numéro de la *NRF* qu'André Souris, un musicien belge, prend connaissance de *Correspondance* et s'y intègre ; c'est aussi en 1925 que Paul Hooreman, un deuxième musicien, rejoint ce même groupe.

Mais, comment ces tracts se caractérisent-ils? Selon Vovelle, les tracts de *Correspondances* prennent « la forme d'exercices de style, plagiats d'un genre nouveau » qui « s'écartent du plan littéraire » et qui cherchent à « se situer sur un autre plan que celui de l'art » (VOVELLE, p. 16 et 17). Sur ce sujet Souris précise que les tracts:

« [...] résultaient d'une opération consistant, à partir d'un texte, à s'installer dans l'univers mental et verbal de son auteur et, par de subtils gauchissements, à en altérer les perspectives. *C'était l'amorce de cette technique de métamorphose d'objets donnés*, qui allait devenir la préoccupation centrale des membres du groupe. » (SOURIS, « Paul Nougé et ses complices », in ALQUIÉ (Dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, 1968, p. 28-29, c'est moi qui souligne)

Cette préoccupation qui est éminemment partagée avec les surréalistes de Paris, P. Nougé, l'idéalisateur de cette activité belge, la formulera comme un « problème moral » (NOUGÉ, *André Souris*, [1928], cité par VOVELLE, p. 17) et M. Lecomte comme des « revendications éthiques » (LECOMTE, *Bulletin des Musées Royaux de Belgique*, 1964, cité par VOVELLE, p. 17).

Ici, nous ouvrons une parenthèse pour nous pencher sur *Æsophage*.

Æsophage

En mars 1925, R. Magritte et E.L.T. Mesens publient la revue *Æsophage* (numéro unique de 24 pages) qui a comme devise *Hop là, hop là*, expression de la dérision. D'après Patrick Fréchet, *Æsophage*, « ironique et violemment hostile au mouvement surréaliste [,] regroupe en une 'dernière flambée dadaïste', Tristan Tzara, Hans Arp, Max Ernst, Kurt Schwitters, Georges Ribemont-Dessaignes, Pierre de Massot, Paul Joostens, Francis Picabia et bien sûr René Magritte et E.L.T. Mesens ». Mesens en vient même à s'exclamer, toujours d'après Fréchet, " Tristan Tzara vient de publier un nouveau manifeste sous le pseudonyme d'André Breton : le *Manifeste du surréalisme* " (FRÉCHET, 1993).

Magritte et Mesens ne rejoignent Nougé, Goemans et les autres qu'après la fin de *Correspondance* qui, en ce moment-là, continue son activité, comme l'on voit ci-dessous.

Correspondance (suite)

Le 10 avril 1925, « John Brown. Quelques confidences avant nos manifestations et nos manifestes », tract signé par Lecomte, exprime la défiance de *Correspondance* vers *Philosophies*. Dix jours après, Nougé signe « Réflexions à voix basse », tract de code Rouge 16 portant sur le surréalisme et auquel l'auteur lui-même emprunte quelques extraits pour composer, un mois plus tard, « Pour garder les distances ». Paru le 20 mai 1925 (Orange 19) et contresigné par C. Goemans et M. Lecomte, « Pour garder les distances » est adressé à André Breton, à Pierre Morhange, le directeur de *Philosophies*, et à Jean Paulhan, le directeur de la NRF. Voici quelques extraits de ce tract :

« Regarder jouer aux échecs, à la balle, aux sept arts nous amuse quelque peu, mais l'avènement d'un art nouveau ne nous préoccupe guère.

L'art est démobilisé, par ailleurs – il s'agit de vivre.
Plutôt la vie, dit la voix d'en face.

[...]

La défiance que nous inspire l'écriture ne laisse pas de se mêler d'une façon curieuse aux sentiments des vertus qu'il lui faut bien reconnaître. Il n'est pas douteux qu'elle ne possède une aptitude singulière à nous maintenir dans cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre. L'état de guerre sans issue qu'il importe d'entretenir en nous, l'on constate tous les jours de quelle manière elle le peut garantir.

[...]

Nous nous aidons à inventer sur le réel deux ou trois idées efficaces. Mais nous n'imaginons pas que certains nous entendent. Et l'on n'a pas fini de se méprendre.

Puisqu'il en est temps encore, permettez-nous de prendre congé. Sans doute reviendront-nous – ailleurs. »

CAMILLE GOEMANS MARCEL LECOMTE PAUL NOUGÉ

(*Pour garder les distances*, 20 mai 1925, cité par TOUSSAINT, p. 21-22)

Le 21 juillet 1925, « De la fausse Ressemblance », un tract inédit signé par Goemans, annonce que Lecomte laisse *Correspondance*, sans en expliciter les raisons.

Le contexte oblige, *Correspondance* exprime aussi les manifestations belges sur la question difficile concernant l'engagement des écrivains au Parti communiste. Je rappelle

ici qu'en 1925 des artistes et des intellectuels français ou francophones sont contraints à une prise de position politique face à la guerre du Maroc. S'intégrant à la résistance anticolonialiste aux côtés du PCF, *Clarté*, *Philosophies*, *La Révolution surréaliste*, Nougé et Goemans (de *Correspondance*) et quelques autres signent en commun *La Révolution d'abord et toujours !*, manifeste reproduit le 15 octobre 1925 dans *Clarté* et dans *La Révolution surréaliste*⁸.

M. Bonnet, dans une étude critique de ce tract, commente que « Nougé et Goemans ont eu des réticences » avant la signature (BONNET, « La Révolution d'abord et toujours ! », in PIERRE, 1980, p. 398) et Vovelle écrit que les deux « nuanceront leur participation de quelques réserves ». En effet, le 28 septembre 1925, ils signent « À l'occasion d'un manifeste », une déclaration qui, d'après Vovelle, critique « 'la creuse idéologie des tenants de la 2^{ème} internationale' [...] et reje[t] toute interprétation politique de leur action » (VOVELLE, p. 17).

Le 2 février 1926, *Correspondance* annonce une manifestation qui consiste dans une parodie en forme de spectacle théâtral et musical organisée par A. Souris, P. Hooreman, P. Nougé et C. Goemans. Enfin, le 10 septembre 1926 paraît « Correspondance prend congé de Correspondance », le dernier des tract signé par Goemans et Nougé. Comme le fait observer Christian Bussy, *Correspondance* se termine pour échapper à la répétition (« pour éviter que ce nouveau chant ne devienne refrain », BUSSY, p. 31).

Marie

Marie (1926), sous-titrée « Journal bimensuel pour la belle jeunesse », est une revue publiée à Bruxelles par E. L. T. Mesens, le directeur, et Pierre Moulaert, le secrétaire de rédaction ; Magritte y est aussi lié. Elle a trois livraisons : le 1^{er} juin 1926 (le numéro 1), le 8 juillet 1926 (le numéro double 2-3) et, sans doute, en septembre 1926, le dernier numéro qui n'est pas daté et dont le titre est *Adieu à Marie*. La revue s'adresse au milieu artistique belge en général, y compris à la revue *7 Arts* et dialogue attentivement avec les événements qui se passent à Paris.

D'après Vovelle, le numéro 1, paru en juin, contient « une note remarquablement sérieuse à propos d'une traduction de William Blake par Soupault à la *NRF* » écrite par M. Lecomte (VOVELLE, p. 18). Mesens manifeste aussi son accord avec les surréalistes

⁸ Je renvoie au chapitre 1 sur le surréalisme et André Breton.

lorsqu'ils sifflent un spectacle de ballet de Diaghilev dont Max Ernst et Joan Miró avaient fait les décors. Le numéro double 2-3, en juillet, reproduit l'*Optophone*, dessin de Picabia, et *De l'indicateur des chemins du cœur*, poème de T. Tzara. C'est pendant cet été que Louis Scutenaire envoie quelques poèmes automatiques à Nougé ; celui-ci vient le voir et le poète est présenté aux autres membres du groupe quelques jours après (VOVELLE, p. 19).

Selon Vovelle, *Adieu à Marie* (le dernier numéro de la revue) paraît probablement en septembre et d'après Fréchet, il sort en octobre en faisant « suite à la publication de 'Quelques turpitudes', tract du 6 octobre 1926 dirigé contre un spectacle de Raymond Rouleau et du 'Groupe libre' » et qui est signé conjointement par André Souris, Gaston Burssens, Herman Closson, Eric de Haulleville, Hooreman, Magritte, Mesens, Nougé, Paul Van Oostaijen et Pierre Moulaert (FRÉCHET, 1994).

Adieu à Marie reproduit des articles de René Magritte, Paul Nougé, André Souris et Camille Goemans ; d'après Toussaint ce numéro « scelle le pacte officiel de tous les écrivains bruxellois qui se réclament du surréalisme » (TOUSSAINT, p. 23). Pierre Villar synthétise ainsi cette période de deux années, 1924-1926 : « [...] *Correspondance* prend congé de *Correspondance*, Marie dit *Adieu à Marie*, et un regroupement s'opère [...] » (VILLAR, 2005, p. 4). Vovelle, lui, fait le bilan suivant :

« À travers *Œsophage* nous avons vu Paris et Dada venir en Belgique, *Correspondance* nous a montré les Belges dans une démarche plus concertée et plus circonspecte se tourner vers l'extérieur et particulièrement vers le surréalisme, *Marie* nous offre l'ébauche d'une synthèse originale des deux expériences. C'est avec *Marie*, que s'effectue la cristallisation d'un groupe assez étoffé qui préfigure le groupe surréaliste belge et qui après avoir vécu Dada a déjà marqué clairement ses sympathies pour le Surréalisme. » (VOVELLE, p. 18)

R. Magritte, dans un catalogue d'exposition, raconte que « [...] à la fin de ces publications [*Correspondance*, *Œsophage*, *Marie*] correspond la formation d'un nouveau groupe qui entreprend, en Belgique, une activité parallèle aux surréalistes français » (MAGRITTE, s.d. cité par TOUSSAINT, p. 18).

FORMATION ET PREMIÈRES ACTIVITÉS DU GROUPE SURREALISTE DE BRUXELLES

C'est donc aux environs de la publication d'*Adieu à Marie* qu'est fondé, en Belgique, un groupe dont les activités sont *parallèles* (R. Magritte) à celles du groupe surréaliste parisien : le groupe surréaliste de Bruxelles. Vovelle fait observer que la parution le 6 octobre de « Quelques turpitudes » est la première manifestation de ce groupement (voir ci-dessus ce qu'est « Quelques turpitudes » et les divergences entre Vovelle et Fréchet sur la datation d'*Adieu à Marie*).

D'autres manifestations suivent ce tract. En novembre 1926, André Souris, Gaston Burssens, Herman Closson, Eric de Haulleville, Hooreman, Magritte, Mesens, Nougé, Paul Van Oostaijen et Pierre Moulaert font un chahut pendant *Tam-tam*, spectacle théâtral de G. Norge et, ensuite, pendant *Les Mariés de la tour Eiffel*, spectacle théâtral de Jean Cocteau ; d'après Toussaint, Cocteau, Norge et Ghelderode sont accusés d'être de « faux modernes » (TOUSSAINT, p. 23).

Toujours en novembre, la *Vierge poupline*, une galerie à Bruxelles, présente une exposition de frottages de Max Ernst. D'après Toussaint, le groupe belge « va s'affirmer au travers d'un échange unique avec des artistes d'autres disciplines qui s'appellent René Magritte en peinture et André Souris en musique » (TOUSSAINT, p. 23).

En avril 1927, Magritte fait sa première grande exposition dans la galerie « Le Centaure ». Le catalogue est présenté par Paul Nougé qui dit : « Soudain, l'on constate que ses formes [celles de la peinture de Magritte] inconnues occupent toute la place. Elle [cette peinture] échappe ainsi au jugement, à la louange, comme René Magritte » (NOUGÉ, cité par TOUSSAINT, p. 24). Cette même année, Nougé formule « La position centrale » des surréalistes belges, position qui, d'après lui-même est « une éthique appuyée sur une psychologie colorée de mysticisme » (NOUGÉ, *Proposition*, 1927, cité par VOVELLE, p. 19). Notons que, paraît-t-il, M. Lecomte participe au groupe comme un collaborateur épisodique.

Goemans, Nougé et *Au grand Jour* (1927)

En mai 1927, Aragon, Breton, Éluard, Péret et Unik publient *Au grand Jour*, une plaquette de 32 pages qui, après une présentation, réunit 5 lettres adressées l'une à P.

Nougé et C. Goemans, l'autre à M. Fourier, la troisième aux surréalistes non communistes, la quatrième à P. Naville et la dernière aux communistes (*Au grand Jour*, in PIERRE, 1980, p. 67-77).

D'après l'analyse du document faite par J. Pierre, « [...] il s'agit pour les Cinq de se justifier, de justifier leur adhésion d'adhérer au P.C.F., auprès de leurs divers correspondants, en employant chaque fois des arguments susceptibles de convenir aux uns ou aux autres ». En outre, « le problème de l'adhésion du surréalisme au marxisme est ainsi posé dans toute sa complexité, dans toute sa rudesse » (PIERRRE, p. 412).

La première lettre d'*Au grand Jour* est adressée à Nougé et Goemans, les seuls membres de *Correspondance* qui ont signé, en août 1925, *La Révolution d'abord et toujours !* Les noms de Magritte, Mesens et Lecomte n'y apparaissent pas.

D'abord, la lettre regrette que le contact entre les deux groupes soit sommaire et souligne la dissemblance des deux contextes, celui de Paris et celui de Bruxelles : « Nous aurions désiré que vous fussiez les spectateurs de nos difficultés quotidiennes. Elles ne sont pas tout à fait les vôtres. Cette dissemblance n'est pas étrangère à la diversité de jugement que nous portons, les uns et les autres, sur certains faits » (*Au grand jour*, in PIERRE, p. 68-69).

Le deuxième paragraphe est central. Il commence par rappeler l'activité des Bruxellois : « Pour vous, vous en fieez alors à l'exécution de ce plan de désorganisation méthodique, de démoralisation particulière dont *Correspondance* fut l'expression durable ». Puis rappelle qu'elles sont les activités auxquelles se livrent et *se limitent* les Bruxellois sont qualifiées par les signataires : « [...] *vous vous en teniez abstraitement* à une mystique de la réclame, de l'insinuation, de la disqualification de chacun par ses moyens propres, de la discrétion active, enfin de toutes les falsifications. Un certain défaitisme nécessaire ne nous a *jamais semblé suffisant* ». Enfin, tout en se refusant à « préjuger » de l' « abstention réfléchie » des deux destinataires sur le plan politique, la lettre explique la position des Cinq : « [...] nous avons pris [...] une décision différente de la vôtre : nous avons adhéré au P.C. français, estimant avant tout que ne pas le faire pouvait impliquer de notre part une réserve qui n'y était point, une arrière-pensée profitable à ses seuls ennemis (qui sont les pires d'entre les nôtres) » (*Au grand Jour*, in PIERRE, p. 69, c'est moi qui souligne).

En 1952, Breton explicitera encore les motivations des cinq :

« Tout se passe comme si, dans le surréalisme à ce moment, il y avait eu nécessité vitale de prévenir un glissement de nature à nous faire retomber sur le plan littéraire et artistique et à nous y confiner désormais. Aussi peut-on dire que, durant des années, la déviation qui sera traquée entre toutes est celle qui entraîne à considérer l'art comme un refuge et [...] à nier ou simplement à mettre en doute que la libération sociale de l'homme nous concerne *moins* que l'émancipation de l'esprit. » (BRETON, *Entretiens*, 1952, p. 131-132, cité par PIERRE, p. 413, c'est Breton qui souligne)

Dans une étude sur le surréalisme belge, Paul Aron (2005) expose les particularités de chaque groupe et celles de Nougé et de Breton concernant la politique. Il compare l'hégémonie du Parti Ouvrier Belge (POB) dont la politique littéraire est illustrée par 7 *Arts*, au Parti communiste français (PCF) qui n'a pas de politique littéraire. Comme P. Nougé avait participé à la fondation du PC belge (en 1919), Aron observe :

« Chez Paul Nougé, la période de l'engagement communiste précède la période de l'engagement littéraire. C'est une différence sensible avec le parcours de Breton, qui est déjà un écrivain reconnu au moment de son engagement [...]. Le projet d'une liaison entre les avant-gardes comme position politique du surréalisme lui semble intenable en Belgique du fait de l'hégémonie du P.O.B. et de la position 'prolétarienne' affichée par les communistes. D'où cette idée d'une séparation des domaines et l'exigence d'être révolutionnaire dans le domaine artistique pour être plus efficace. » (ARON, « Originalités du surréalisme belge. Entretien avec Paul Aron », in DOBZYNSKI Charles (Dir.), 2005, p. 42)

Vovelle dit en plus que la plaquette « nous révèle, au delà de cette différence d'évaluation de l'action politique, les liens encore un peu lâches entre les deux groupes » et qu'elle rappelle les contradictions auxquelles, en France comme en Belgique, ont été exposés les surréalistes et les intellectuels en général face à la recherche de moyens d'intervention dans la vie sociale, mais la conception du *littéraire* et de l'art ne peut désormais être comprise sans passer par cette réflexion (VOVELLE, p. 20).

Distances et autres activités (1927-1928)

En avril 1927, Nougé publie *Quelques Écrits et quelques dessins* sous le nom de Clarisse Juranville. Cet ouvrage, composé de onze poèmes et cinq dessins, est la réécriture de quelques pages d'une grammaire de Clarisse Juranville, une institutrice qui s'appliquait

à l'enseignement moyen des jeunes filles. D'après Biron, une notice éditoriale non signée présente le texte comme s'il était un manuscrit trouvé par hasard :

« Clarisse Juranville s'était délivrée de toute vanité littéraire ; elle répugnait aux facilités du plaisir ; elle n'eût pas admis que l'on écrive à la légère et, comme il arrive, sans ombre d'une nécessité. Ses écrits ne prenaient corps, à l'en croire, que si les circonstances les venaient réclamer, et qu'ainsi, il leur fût donné de s'accomplir. À l'instant choisi, elle savait les tirer d'un univers de notes et d'esquisses, d'un monde quasi virtuel où elle les gardait dissimulés et à demi détendus. » (cité par BIRON, p. 243-244)

André Souris présente un extrait du texte proprement dit où « chaque vers épousait la forme d'un exemple de grammaire », comme l'on peut voir ci-dessous :

« Ils ressemblaient à tout le monde
Ils forcèrent la serrure
Ils remplacèrent l'objet perdu
Ils amorcèrent les fusils
Ils mélangèrent les liqueurs
Ils ont semé les questions à pleines mains
Ils se sont retirés avec modestie
En effaçant leurs signatures.

[...]

« Vous dépouillez nos arbres
Vous prodiguez les méfaits
Vous conjurez les sorts
Vous divulguez nos secrets
Vous ramenez au jour les vieilles écritures
Vous fatiguez de votre bruit
Vous distinguez les bons entre les mauvais » (SOURIS, cité par ALQUIEN, 1968, p. 437)

D'après Paul Aron, « certains textes de *Clarisse Juranville* apparaissent comme un métadiscours sur la position du surréalisme belge » (ARON, 2005, p. 43).

Deux activités communes entre surréalistes belges et français ont lieu cette année 1927. D'abord, Goemans, Hooreman et Nougé, conjointement avec les surréalistes de Paris, signent le 1^{er} octobre 1927 « Hands off Love », un manifeste écrit à propos de Charlie Chaplin qui subit un procès d'infidélité mené par sa femme : les surréalistes appuient Charlot en faisant, d'après Maurice Nadeau, « le procès de l'amour bourgeois

confiné aux règles du mariage » (NADEAU, 1945, p. 149). Puis Goemans et Nougé signent « Permettez ! » (le 23 octobre 1927), manifeste qui proteste contre l'érection d'une statue en hommage à Arthur Rimbaud à Charleville, ville natale du poète ; rédigé par Raymond Queneau, ce texte est signé aussi par tous les membres du groupe de Paris (y compris Naville qui venait de donner son dernier article à *La Révolution surréaliste*) et par Goemans et Nougé (NADEAU, p. 152).

En janvier 1928, la deuxième grande exposition de Magritte a lieu en Belgique, dans la galerie « L'Époque ». D'après Toussaint, les deux expositions de Magritte, celle d'avril 1927 et celle-ci au début du 1928, forcent Nougé à préciser sa conception de l'art que Toussaint résume ainsi : « Résolument, affirme-t-il, il faut s'engager pour l'art et la complicité artistique, sans chercher à faire des concessions au public » (TOUSSAINT, p. 24).

Cette même année, C. Goemans et R. Magritte vont à Paris où ils participent aux réunions des surréalistes et des toiles de Magritte sont dans une exposition organisée par Goemans dans sa galerie à Paris. *Avis*, tract signé par Aragon, Breton, Goemans et Nougé contre une exposition de Giorgio de Chirico paraît en Belgique (VOVELLE, p. 20).

À Bruxelles, le groupe surréaliste édite *Distances*, revue dirigée de Paris par C. Goemans et qui publie des textes de M. Lecomte, C. Goemans, E.L.T. Mesens et R. Magritte. *Distances* a trois numéros publiés de janvier à avril 1928 et, en février, un numéro spécial, théorique et polémique, intitulé « Supplément inédit aux *Cahiers de Belgique* ». Pour ce dernier, il se fait que Nougé, sur commande de Pierre Janlet, écrit un article sur André Souris et la musique. La publication de cet article est interdite, ce qui selon Vovelle :

« [...] monte en épingle les démêlés de Nougé et Souris avec Pierre Janlet, directeur des *Cahiers de Belgique*, qui prétendait, après avoir sollicité des textes des deux intéressés, les leur faire 'amender'. C'est une occasion pour Nougé de proclamer le dégoût que lui inspire, plus que l'Art, le commerce auquel il donne lieu. » (VOVELLE, p. 21)

L'importance de *Distances* est évaluée par Lecomte dans « Une expérience du surréalisme », article daté de 1961 :

« À la fin de l'expérience de *Correspondance*, nous rencontrâmes René Magritte, Jean Scutenaire, André Souris. Et ce fut *Distances* qui parut avec nos proses, nos poèmes, des dessins de Magritte. Là, bien sûr, nous usions de la littérature à des fins d'éclairement, d'irradiation, de manière à obtenir une

transparence que les textes critiques encore un coup ne nous accordaient plus que sans coup férir. Nous suivons de près l'expérience surréaliste de Paris et il en alla longtemps ainsi, jusqu'à ce que peu à peu la densité des exercices, des démarches se fit plus personnelle, plus particulière par suite d'un accord progressivement plus sûr de chacun entre sa démarche et sa vision. » (LECOMTE, 1980, p. 27)

Le 28 avril 1928, A. Souris exécute pour la première fois *Quelques airs de Clarisse Juranville*, spectacle basé sur *Quelques Écrits et quelques dessins* sous le nom de Clarisse Juranville, publié par Nougé en avril 1927.

Variétés

Revue qui suit *Distances* et qui est éditée à Bruxelles du 15 mai 1928 au 15 avril 1930, *Variétés* est dirigée par P.-G. Van Hecke, marchand de tableaux et propriétaire de « L'Époque », la galerie bruxelloise où s'est tenue la deuxième exposition de Magritte. La revue traite des sujets variés comme la peinture, la poésie, le cinéma, la photographie et la mode. Son approche du surréalisme vient par la peinture. D'abord Van Hecke s'intéresse à la peinture expressionniste flamande, après il fait « connaître à la Belgique des artistes comme Arp, Miró, et Klee. L'importance croissante de la participation surréaliste à *Variétés* s'explique d'abord par l'intérêt de Van Hecke pour la peinture de Magritte et le surréalisme en général, et peut-être par le fait que Mesens participe à sa mise en page » (VOVELLE, p. 22-23). Ensuite, *Variétés* publie des notices sur les dernières ouvrages parues de quelques surréalistes parisiens (Breton, Aragon, Crevel, Éluard, Péret).

En janvier 1929 à Charleroi, dans la province de Hainaut, *Quelques airs de Clarisse Juranville* est repris. Il est alors précédé d'un exposé de Nougé qui, selon Toussaint, « par le biais d'une réflexion sur la musique, approfondit sa conception de l'art et par là même la philosophie artistique du groupe bruxellois » (TOUSSAINT, p. 25). Cette conférence, connue comme *La Conférence de Charleroi*, part d'une réflexion sur la composition musicale, c'est-à-dire sur la forme ou la matérialité de la musique que Toussaint synthétise ainsi : « C'est la conjonction de ces deux impératifs, recherche expérimentale et souci de communication, qui confère à l'Art toute sa force d'action » (TOUSSAINT, p. 26). La conférence se termine par :

« L'esprit procède par inventions bouleversantes.

[...]

La certitude n'en reste pas moins que l'esprit n'existe qu'à la faveur d'une aventure sans limites, aux mouvements et aux perspectives sans cesse renouvelés, où les dangers que nous discernons et qui, à chaque instant, menacent de le faire tourner court, sont aussi, si nous refusons de nous incliner devant eux, les plus sûrs garants des seules victoires qui nous tentent encore.

Ainsi, MM., qu'il s'agisse de musique ou de quelque autre événement humain, l'esprit est à notre merci et nous en sommes réellement responsables. » (NOUGÉ, « Conférence de Charleroi », 1929, cité par TOUSSAINT, p. 26-27)

Il faut maintenant revenir à *Variétés* qui, au milieu de 1929, est la revue bruxelloise la plus ouverte au groupe surréaliste parisien (VOVELLE, p. 23) : Van Hecke, D. Marion et J. Rece signent des notices sur les derniers ouvrages d'André Breton, Louis Aragon, René Crevel, Paul Éluard et Benjamin Péret ; les parisiens Thirion, Pierre Unik et le belge Albert Valentin, qui habite à Paris, y participent aussi.

Son dernier numéro paraît en avril 1930 mais, en juin 1929, *Variétés* publie un numéro spécial sur le surréalisme. Dans l'annonce de ce numéro spécial, il y a une déclaration à caractère collectif intitulée « Le Surréalisme en 1929 ». José Pierre décrit et analyse brièvement cette annonce dont je reproduis ci-dessous un extrait :

« Les éditions 'VARIÉTÉS' publieront le 1^{er} mai prochain un fascicule hors série et hors abonnement consacré au surréalisme. Ce numéro ne comprendra que des textes et des documents photographiques inédits. Il est superflu d'insister sur l'intérêt d'un tel ouvrage : le mouvement surréaliste se refusant délibérément à toute manifestation de cet ordre, en dehors des livres et des revues où il lui est loisible de s'exprimer absolument, cet exemplaire spécial de 'VARIÉTÉS' constituera un témoignage exceptionnel de son activité en 1929. » (cité par PIERRE, 1980, p. 421)

Ce numéro spécial de *Variétés* consacré au surréalisme qui, d'après Vovelle, sort en juin 1929, a les surréalistes parisiens comme les principaux collaborateurs, mais il a aussi, d'après Édouard Jaguer, « un substantiel apport du groupe de Bruxelles » (JAGUER, 1982, p. 422). Ce probablement cet apport que justifie le commentaire de Vovelle lorsqu'il dit que ce numéro spécial de *Variétés* « permet de saisir la double activité des surréalistes belges, au sein du mouvement tout entier d'une part, dans ses entreprises autonomes d'autre part » (VOVELLE, p. 23).

Plus tard, en décembre 1929, les surréalistes de Bruxelles participent à *La Révolution surréaliste*, le douzième et dernier numéro de la revue (le 12), qui reproduit *Les mots et les images* et *Je ne vois pas la ... cachée dans la forêt* (c'est-à-dire *Je ne vois pas la*

[*femme*] *cachée dans la forêt*) de Magritte et présente les réponses à l'enquête de la revue sur l'amour.

1930

Aucune revue ne remplace immédiatement *Variétés* (mai 1928-avril 1929). La crise économique vers la fin de 1930 rend difficile le maintien des revues bruxelloises et des galeries d'art qui divulguent le surréalisme. Ainsi par exemple, la galerie bruxelloise *Le Centaure*, avec laquelle Magritte était sous contrat, fait faillite et le peintre retourne de Paris, suivi de Goemans qui avait une galerie à Paris (Vovelle, p. 28).

Une exposition de Magritte du 30 novembre 1930 joue un rôle important car, d'après Vovelle, c'est par elle « que se manifeste la permanence d'une activité publique surréaliste dans la capitale belge » (VOVELLE, p. 28). Nougé écrit la préface dans lequel il insiste sur « le caractère dangereusement révolutionnaire des tableaux proposés » (VOVELLE, p. 28) :

« [...] certaines peintures atteignent en virulence, et par des voies qui leurs sont propres, les plus ardentes provocations à la révolte. Il ne leur manque que d'être entendues.

Il conviendrait, et l'on viendra que leurs auteurs fussent traqués et châtiés aussi haineusement que le sont de nos jours, aux points sensibles de notre société, les agitateurs communistes. L'on y viendra. Tout sera net, alors. Et sans doute, à ce signe, pourra-t-on juger que la révolte est bien près de bouleverser jusqu'aux fondements le monde infâme où nous nous débattons. » (NOUGÉ, 10 novembre 1930, cité par TOUSSAINT, p. 42)

Le 3 décembre 1930, « L'affaire de *L'Âge d'or* » a lieu à Paris, lors de l'exhibition de *L'Âge d'or*, film de Luis Buñuel. En janvier 1931, un tract collectif rédigé par des surréalistes parisiens (d'après Pierre, la plupart de ce tract paraît avoir été rédigée par Aragon et Éluard) expose :

« Du 28 novembre au 3 décembre 1930, *L'Âge d'or* qui avait reçu le visa de la censure a été représenté sans incidents au *Studio 28*, le mercredi 3, des « commissaires » de la Ligue des Patriotes et des représentants de la Ligue Anti-Juive, interrompent la représentation en jetant l'ancre violette sur l'écran aux cris de : « *On va voir s'il y a encore des chrétiens en France !* » et de : « *Mort aux Juifs !* » au moment où, dans le film, un personnage dépose un

ostensoir dans le ruisseau [...]. » (« L'affaire de *L'Âge d'or* », in PIERRE, 1980, p. 188)

Le jour même de l'incident, le 3 décembre, Nougé, qui étant en Belgique est très au courant des événements parisiens, se manifeste :

« Le surlendemain, le préfet de police interdisait le film. Mais *Comoedia*, qui défend la bourgeoisie par des moyens un peu désuets, croit bon d'écrire : 'On ne saurait trop protester contre de semblables procédés. On les conçoit à peine quand il s'agit de politique, mais pour des films de fantaisie...'

Qui donc mettrait en doute les excellentes raisons des jeunesses Patriotes ? Aussi bien leurs adversaires ne songent-ils qu'à dresser contre eux la Terreur prolétarienne. » (NOUGÉ, cité par TOUSSAINT, p. 42)

Pour Nougé, ce film, tout comme il avait déclaré à propos de l'exposition de Magritte du 30 novembre 1930, incite à la révolte.

Pour conclure, les manifestations des surréalistes bruxellois au tournant des années 30 semblent ne pas abonder ou au moins, elles ne sont pas concertées avec les activités surréalistes parisiennes. D'après ce que dit Vovelle, « [...] l'actualité parisienne est suivie de très près par les Belges, mais nous ne trouvons aucune mention précise pour suivre leur participation au mouvement parisien à ce moment-là » (VOVELLE, p. 28). Bernard Lecherbonnier ajoute à cela en déclarant :

« La communication avec Paris tend à s'améliorer à la suite de l'effort d'internationalisation entrepris par Breton dans les années 30. Les belges restent cependant sur leurs gardes, adhérant parfois aux actions des Parisiens, telle la campagne en faveur de Violette Nozières, refusant d'y participer en d'autres occasions ; ainsi ne signent-ils pas les tracts *L'Âge d'or*, *L'expression coloniale*, *Au Feu ...* » (LECHERBONNIER, 1992, p. 42)

Toussaint, elle, déclare :

« En synthèse, le groupe de Bruxelles, séduit, durant les années vingt, par une démarche esthétisante, se vit interpellé, durant la décennie suivante, par une exigence d'éthique collective. Amené à s'engager plus radicalement, il exigea que l'Art fût bouleversant mais refusa, cependant, que l'on confondît l'Art avec la Politique » (VOVELLE, p. 47)

Ce ne sera qu'en 1933 que les surréalistes belges collaboreront dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, revue surréaliste parisienne. Ils fondent *Documents*, revue surréaliste publiée à Bruxelles (1933-1935) et dont un numéro spécial de juin 1934, nommé *Documents 34*, porte sur le surréalisme (le titre « L'intervention surréaliste »).

CHAPITRE 3

BREF APERÇU DE L'ITINÉRAIRE DE
MARCEL LECOMTE (1900-1966)

Marcel Lecomte naît le 25 septembre 1900 à Saint-Gilles, Bruxelles. Son père est artiste-peintre et sa mère est institutrice. De 1906 à 1911, il fait ses études primaires. En septembre 1912, il entre à l'Athénée de Saint-Gilles. De 1913 à 1917, il prend l'habitude d'accompagner Émile Lecomte, son père, en promenade dans la campagne bruxelloise à la recherche de coins pittoresques.

Dès 1915, Lecomte est représenté dans l'*Anthologie des poètes du Centre*, publiée par *La Nervie*, revue éditée à la Louvière. Il lit Nerval, Baudelaire, Rimbaud, H. de Régnier, R. Boylesve.

En 1918, il découvre *Résurrection*, revue que Clément Pansaërs publie à La Hulpe. À la fin de mai, il rend sa première visite à Pansaërs et, d'après Ronse, « la conversation porte sur le dadaïsme et la philosophie taoïste. Pour M. Lecomte, c'est une révélation » (RONSE, 1980, p. 152). Il s'inscrit en candidature en philosophie et lettres à l'Université libre de Bruxelles⁹. 1919 est l'année de la fondation du Parti communiste belge, à laquelle participe Paul Nougé.

En 1920, Lecomte quitte l'université, sans terminer ses études et jusqu'en 1921, il collabore à *La Nervie*. C. Pansaërs publie *Le Pan Pan au cul du nu nègre*. Le Parti communiste français est fondé.

En 1922, Lecomte publie *Démonstrations*, son premier recueil de poèmes, à la maison d'éditions de la revue anversoise *Ça Ira*. Il collabore à *Signaux de France et de Belgique*, revue dirigée par Franz Hellens et il rencontre Magritte. C. Pansaërs meurt à Bruxelles et Pierre Bourgeois fonde *7 Arts*. Dans la première moitié de cette année-là, a lieu la rupture entre *Littérature* et Tzara.

En 1923, Lecomte collabore à plusieurs revues telles que *La Flandre littéraire*, *La Bataille littéraire*. Dans *7 Arts*, il publie le 15 mars une *Note sur C. Pansaërs*, puis le 22

⁹ C'est-à-dire au premier cycle d'études universitaires en Belgique, d'une durée de deux ou trois ans.

mars, *Le Bon Apôtre* par Philippe Soupault. En décembre, il publie *Sommes-nous si purs ?*, dans *Sélection*, une revue anversoise.

En 1924, de janvier à mars, Lecomte continue de fournir des articles à *7 Arts* sur des écrivains connus en France : A. Gide, J. Rivière, J. Cocteau, J. Delteil. En juin, Lecomte publie des articles sur P. Morand et J. Paulhan dans *Sélection* et il figure dans *l'Anthologie de la lanterne sourde* de P. Vanderborgh.

C'est en 1924 qu'il rencontre Camille Goemans et Paul Nougé. Le trio annonce pour le mardi 17 juin un débat sur le théâtre, en prélude à la représentation de *Sous-sol* de H. Closson, mais P. Nougé n'y participe pas. En octobre, René Magritte et E.L.T. Mesens diffusent un prospectus annonçant la naissance de *Période*, revue que les deux tentaient de fonder. Dans ce prospectus figurent les noms de Goemans, Lecomte, Magritte et Mesens. P. Nougé lance un faux prospectus de *Période* (une imitation de celui-ci) qui aboutit à désagréger celui-ci. Le 22 novembre 1924, avec Goemans et Nougé, Lecomte fonde la revue *Correspondance*, un tract qui sort environ tous les dix jours.

Lecomte signe sept tracts de *Correspondance* dont cinq se situent dans le domaine de la critique littéraire et constituent la mise en question des certains écrits de quelques écrivains. Le 10 décembre 1924, Lecomte signe Vert 3 : « Clin d'œil à la littérature d'après-guerre et d'une négligence de Monsieur Philippe Soupault » ; ce texte court et extrêmement elliptique, hermétique, ne peut être déchiffré par qui ne connaît pas l'œuvre de Soupault de cette époque-là. Le 10 janvier 1925, Lecomte signe « Plainte contre l'inconnu et de l'inconvénient peut-être de trop d'application » (rouge 6), tract qui critique les personnages de Drieu La Rochelle (un romancier français) qui ne sont que des « valise[s] vide[s] » (LECOMTE, p. 30).

Le 10 février, « D'une conférence de Monsieur André Lhote » (orange 9) fait face à une conférence prononcée à Bruxelles par A. Lhote que Lecomte définit, avec ironie, comme « l'un des meilleurs peintres français modernes et l'on connaît assez ses critiques curieuses de la *Nouvelle Revue française* ». Lecomte accuse Lhote d'avoir une « pensée [très] habile à manier son objet, à le réduire » (LECOMTE, p. 31, c'est moi qui souligne). Le 10 mars Lecomte signe « Quelques recherches dans la conscience des héros de Conrad » (Rose 12), tract qui attaque Albert Saugère, critique qui dépense « trop de clair voyance » (LECOMTE, p. 32) dans l'analyse des personnages de Joseph Conrad¹⁰.

¹⁰ Joseph Conrad est un écrivain anglais qui a été né et élevé en Pologne.

En mars, Magritte et Mesens lancent le seul numéro d'*Œsophage*.

Le 10 avril, Lecomte signe « John Brown. Quelques confidences avant nos manifestations et nos manifestes », tract où Lecomte critique l'idéologie (et, semble-t-il, l'absence de politique littéraire) de Pierre Morhange, directeur de *Philosophies*, revue qui a une tendance révolutionnaire. Le 10 mai, dans « Joseph Delteil », Lecomte attaque le « trop d'enthousiasme » de l'hommage de Joseph Delteil à Jacques Rivière (LECOMTE, p. 34).

Le 20 mai 1925, Lecomte contresigne avec Goemans et Nougé « Pour garder les distances », tract rédigé par ce dernier qui s'adresse à André Breton, directeur de *La Révolution surréaliste*, à Pierre Morhange, le directeur de *Philosophies*, et à Jean Paulhan, le directeur de la NRF. Ce dernier tract ainsi que celui du 10 avril 1925 portent sur l'affirmation de la pensée des membres de *Correspondance* face à des événements récents, comme je le commente dans le chapitre 2, « Le Surréalisme à Bruxelles ».

En mai, Lecomte publie aussi *Applications*, recueil de poèmes avec deux dessins de Magritte. 1925 est, d'après Ronse, l'année où Lecomte présente C. Goemans à Magritte et où ont lieu « les premiers contacts entre surréalistes français et belge » (RONSE, 1980, p. 154). Le 21 juillet, Lecomte abandonne *Correspondance*.

En 1926, Mesens et Magritte fondent *Marie* et Lecomte collabore à son numéro 1, du 1^{er} juin, où, d'après Ronse « on annonce qu'il est désigné avec H. Closson et O.J.Périer pour accompagner Louis Piérard à l'Assemblée internationale des Pen-Clubs à Berlin » (RONSE, 1980, p. 155). Cette année-là, avec Mesens, Nougé et d'autres encore, Lecomte fonde « La Société du mystère ». Le 10 septembre, *Correspondance* prend fin et peu après, le groupe surréaliste belge est formé.

En 1928, Lecomte contresigne un texte pour le catalogue d'une exposition de Magritte à la galerie « Le Centaure ». En février, surgit le numéro 1 de *Distances*, revue du groupe surréaliste bruxellois où Lecomte publie « La Pureté de l'espoir », la série de quatre aphorismes qui préfacent *L'Homme au complet gris clair*. En mars 1928, Lecomte publie « Le Voyageur immobile », dans le numéro 2 de *Distances* et, ensuite, dans le numéro 3, en avril, il publie « Le Mystère éveillé des gestes ».

En 1929, Lecomte écrit *Les Instants*, un recueil de textes courts ; en avril, il publie un article intitulé « L'Égoïste » dans *Nord*, une revue bruxelloise. En juin, *Variétés* dédie un numéro spécial au « Surréalisme en 1929 ». En 1930, sont lancés à Paris *Le Surréalisme*

au service de la révolution et *Le Second Manifeste du surréalisme*. En 1931, *L'Homme au complet gris clair* paraît à Bruxelles, chez Henriquez.

*

Sa vie durant, Lecomte développe une riche activité de chroniqueur littéraire surtout dans la revue *Synthèses* et dans le *Journal des poètes*. Dans *Synthèses*, en 1956, sa première grande monographie littéraire, qu'il avait d'abord publié avant la guerre dans *Hermès*, reprend une étude sur l'œuvre de H. Von Hofmannsthal, ce qui, d'après Dewolf, « révèle l'intérêt constant que Lecomte portait à cet auteur qu'il tenait pour 'très important' et le montre à l'œuvre comme traducteur » (DEWOLF, 1988, p. 16).

Lecomte écrit également des notes de voyage et des fragments d'un carnet rassemblés, en 1964, dans *Le Carnet et les Instants*, son dernier ouvrage. En 1980, *L'Homme au complet gris clair* (1931), *La Servante au miroir* (1941) et *Le Carnet et les instants* (1964) seront réunis dans un recueil (*Œuvres*, Bruxelles, éditions Jacques Antoine). En outre, Lecomte a écrit des chroniques et des articles sur la peinture, l'architecture, la sculpture, le cinéma, la politique, la spiritualité. Il a aussi écrit des préfaces et des notices d'expositions, ainsi que des inédits dont sa correspondance, son journal et son fichier contenant des notes sur les arts plastiques.

Lecomte meurt dans un café bruxellois le 19 novembre 1966.

Quant à la genèse de *L'Homme au complet gris clair*, cet écrit paraît en 1931, mais « La Pureté de l'espoir », sa préface, constituée de quatre aphorismes, a été rédigée en 1928 et publiée originellement dans le numéro 1 de *Distances*, en février. En 1931, ces aphorismes intègrent *L'Homme au complet gris clair*, qui est le premier récit de l'auteur.

CHAPITRE 4

UNE ANALYSE NARRATOLOGIQUE DE *L'HOMME AU COMPLET GRIS CLAIR*

1 L'ORGANISATION DE LA NOUVELLE ET L'INTRIGUE DU RÉCIT

L'Homme au complet gris clair repose sur une histoire, c'est-à-dire, d'après Farcy, « un contenu événementiel » (FARCY, 1991, p. 52) ou, si l'on préfère, « une suite d'événements enchaînés dans le temps depuis un début jusqu'à une fin » (COULET, cité par BOURNEUF/OUELLET, p. 25).

L'HOMME AU COMPLET GRIS CLAIR : APPROCHE INITIALE

Qu'est-ce que *L'Homme au complet gris clair* ? C'est un récit qui raconte des actions dans lesquelles un homme au complet gris clair est impliqué. La nouvelle est organisée en quatre parties : une page d'aphorismes qui préfacent le récit et trois autres parties qui constituent le récit proprement dit. Chaque partie a son titre et, par convention, nous appellerons *chapitre* chacune de ces parties de la nouvelle. En somme, *L'Homme au complet gris clair* a quatre chapitres.

Initialement, je laisse de côté les aphorismes et je procède à l'analyse du récit.

À la première lecture, l'intrigue de la nouvelle apparaît comme d'abord constituée autour des tentatives d'assassinat qu'un homme habillé d'un complet gris clair entreprend contre un personnage appelé Ilien.

Cette synthèse trop rapide peut être un peu précisée.

Tout d'abord, Ilien échappe de peu à un accident : l'écroulement du plancher du petit théâtre d'une maison. Il s'en sauve de peu grâce à des coïncidences diverses. Se méfiant du caractère accidentel de cet événement, il va à la police. Par la suite, une enquête policière a lieu et révèle qu'en fait l'accident a été un attentat sans nul doute mené par un homme au complet gris clair contre Ilien.

Peu de temps après, lorsqu'Ilien s'amuse dans une fête dont le décor est une grande maison, il est la victime d'une nouvelle tentative d'agression menée par le même homme. Il s'en sort à nouveau.

Un jour, dans une université, Ilien rencontre son « adversaire » (p. 25) mort. Et pourtant, peu après cela, « commença pour lui une suite de malheurs qui le mena peu à peu à la perte définitive » (p. 42)¹¹.

Ainsi, d'après cette nouvelle synthèse, la nouvelle apparaît construite autour de deux attentats (menés par l'homme au complet gris clair contre Ilien) et d'une mort, celle de l'homme au complet gris clair.

L'ORGANISATION DU RÉCIT EN CHAPITRES (OU MOUVEMENTS), SÉQUENCES ET ÉPISODES

L'organisation de la nouvelle en chapitres (ou mouvements)

Pour l'instant, je considère que l'intrigue de *L'Homme au complet gris clair* repose sur deux tentatives d'assassinat et une mort. Le récit proprement dit occupe trois chapitres qui sont précédés de quatre aphorismes qui constituent un chapitre qui s'intitule « La Pureté de l'espérance ».

Le *récit* est donc formé de trois chapitres, trois grands mouvements qui sont constitués autour d'événements cruciaux : l'attentat de la chambre au théâtre, celui de l'écharpe blanche et la mort de l'homme au complet.

Le premier mouvement du récit, « La Chambre au théâtre », est partagé en deux parties numérotées en chiffres romains, I et II, et qui *grosso modo* rendent compte, respectivement, d'une explosion et de l'attentat dans la chambre au théâtre d'une maison ancienne, puis de l'enquête policière qui suit cette explosion.

Le deuxième grand mouvement du récit, « L'Écharpe blanche », raconte la tentative de l'homme au complet gris d'étouffer Ilien au moyen d'une écharpe blanche.

Le troisième et dernier mouvement du récit, qui s'intitule « Une Mort réussie », raconte l'événement de la rencontre initiale entre Ilien et l'homme au complet gris clair (ce

¹¹ LECOMTE Marcel, « L'Homme au complet gris clair », (1931), in idem, *Œuvres*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 18-42. Toutes les indications de pages de la nouvelle renvoient à cette édition ; je les indique directement dans le texte, entre parenthèses.

dernier finit par mourir). Peu après le récit de cet événement, « commença pour [Ilien] une suite de malheurs qui le mena peu à peu à la perdition définitive » (p. 42).

Ces trois vastes mouvements du récit sont composés de divers épisodes, épisodes qui peuvent être réunis en une ou plusieurs séquences (c'est-à-dire un ensemble ou une succession d'événements qui ont une certaine unité).

Le premier mouvement (« La chambre au théâtre ») et ses deux grandes séquences

Au début du récit – au début de la première partie de « La Chambre au théâtre » –, Ilien sort de chez lui très tôt le matin et entre dans un « café voisin et habituel » (p. 21) où aussitôt « un homme habillé d'un complet gris clair attir[e] son attention » (p. 21) car il paraît parler seul en souriant. Ce premier épisode du récit met en présence les deux personnages principaux : Ilien et l'homme au complet gris clair.

Puis, Ilien effectue « une course en tel quartier de la ville » (p. 21), c'est le second épisode.

Ilien se dirige ensuite à la campagne afin de voir une maison ancienne qu'il veut acheter ; il voit alors un homme « qui semblait d'ailleurs suivre la même route » (p. 22) et qui disparaît, réapparaît à plusieurs reprises ; cet homme porte une échelle et a l'air d'être un paysan. Ilien suit son itinéraire et arrive à la maison ancienne ; toutefois, avant de toucher à la sonnerie de la porte, il s'arrête un peu afin d'observer cet homme portant une échelle et qui, ayant réapparu, observe avec beaucoup d'attention quelque chose d'inconnu d'Ilien ; c'est le troisième épisode.

À l'intérieur de la maison, Ilien est surpris de voir une « chambre au théâtre », c'est-à-dire une salle de représentation à la façon d'un petit théâtre. Il est à l'entrée quand le plancher de cette salle tombe soudainement. Sauvé et très étonné, Ilien « entrepren[d] le tour de la maison » (p. 23) ; au dehors, il rencontre une nouvelle fois l'homme au complet qui « tourn[e] le dos à une petite porte, dérobée sous un abondant feuillage d'abricotiers en espalier contre le mur » (p. 23). Ilien lui raconte son accident et l'homme lui conseille d'aller à la police. Ils décident d'y aller tous les deux mais lorsqu'ils sont sur la route, l'homme au complet disparaît mystérieusement et Ilien arrive tout seul au bureau de police. C'est le quatrième épisode et la fin de la première séquence organisée autour de la matinée d'Ilien, de ses déplacements, de la visite de la maison au théâtre.

Une enquête se développe faisant le sujet de la deuxième partie de « La Chambre au théâtre ». Le juge d'instruction écoute plusieurs témoignages : la déposition d'Arnaldo qui réunit deux épisodes, celui qui se passe à la veille de l'accident (le cinquième épisode) et celui qui se passe dans une auberge (le sixième épisode) ; la déposition de la femme de ménage d'Ugo (le septième épisode) ; la déposition d'un ami d'Ugo (le huitième épisode) ; la déposition d'Ugo (le neuvième épisode) et, enfin, la déposition du nain (le dixième épisode). En somme, cinq témoignages et six épisodes constituent la séquence de l'enquête qui est la deuxième séquence du récit.

Ces témoignages permettent au juge d'instruction de « conclure de manière suffisamment nette » (p. 25) que l'accident de la chambre au théâtre a été un attentat – le résultat « d'une action menée de sang froid, de longtemps qui sait [...] » (p. 25) – et qu'Ilien en a été sauvé grâce à son retard, « retard causé par quelques gestes de l'homme à l'échelle » (p. 25). En outre, l'enquête conclut qu'au moment précis où une poudrière (qui se trouvait à proximité de la maison) a explosé provoquant la chute du plancher du petit théâtre, Ilien venait à peine de franchir la porte de cette même salle. Il faut remarquer, d'une part, que cette conclusion de l'enquête est paradoxalement présentée, par anticipation, dans le début de la séquence, avant l'exposition des témoignages, et d'autre part, que malgré la conclusion de l'enquête, Ilien ne connaît pas la raison de l'attaque contre lui.

Le deuxième mouvement (« L'écharpe blanche ») et ses deux séquences

Le deuxième grand mouvement du récit, « L'écharpe blanche », débute par un épisode qui se passe dans « un cinéma des boulevards » (p. 31). Ilien y assiste au journal filmé où sont exhibées les « actualités de la semaine » (p. 31). Ce journal exhibe les images d'une promenade du Dictateur du pays par un boulevard proche de la Résidence lorsque, soudainement, Ilien voit sur l'écran l'homme au complet qui observe une vitrine où « l'on pouvait voir dispersés en un savant étalage des mouchoirs, des châles et quelques écharpes » (p. 31). C'est la fin de ce onzième épisode et de la troisième séquence à laquelle il appartient (séquence qui est extrêmement courte).

« Un soir de la semaine suivante » (p. 31), Ilien est dans une fête qui a lieu dans une grande maison. Il se promène dans cette maison et, en passant par une chambre, il est attiré par un miroir. Il entre dans cette chambre et, en se regardant, il aperçoit une jeune

femme attirante et vêtue en noir. Il joue avec cette femme (le jeu des photos) et tout cela constitue le douzième épisode.

À un moment donné, cette femme sort de la chambre pour prendre du champagne et quand elle revient, elle surprend l'homme au complet qui, en entrant par une porte à laquelle Ilien tournait le dos, voulait étouffer Ilien au moyen d'une écharpe blanche. La femme crie, Ilien se lève et, avec un revolver à la main, poursuit en vain l'homme au complet gris clair qui s'échappe par un des couloirs de cette maison labyrinthique ; cela constitue le treizième épisode du récit.

Fatigué, Ilien décide de téléphoner à Mac Joyce, jeune détective particulier engagé par lui depuis peu dans « cette affaire » (p. 35), mais Mac Joyce ne voit rien « d'apparemment anormal » (p. 35) dans la maison. C'est le quatorzième et dernier épisode de cette quatrième séquence.

Ainsi, l'écharpe blanche, l'accessoire ajouté à la caractérisation du personnage de l'homme au complet gris clair dans cet épisode, nomme ce deuxième grand mouvement composé de deux séquences, celle du cinéma et celle de la fête, et de quatre épisodes dont le dernier est la deuxième tentative d'agression menée par l'homme au complet contre Ilien. Pour l'instant, le récit a quatre séquences et quatorze épisodes.

Le troisième mouvement (« Une mort réussie ») et ses deux séquences

Au début du troisième et dernier grand mouvement du récit, « Une mort réussie », Ilien et André, un ami d'autrefois, se promènent dans une université d'une banlieue. Ils écoutent un grand tapage et se dirigent vers une cour centrale de cette université où ils voient « un groupe de personnes s'agitant autour d'une statue » (p. 36). Après, ils se rendent compte de la présence « d'un homme assis au fond d'un fauteuil au pied de cette même statue » (p. 36) ; mais cet homme est mort (p. 36). Ensuite, Ilien regarde de près et constate que ce mort est « son adversaire » (p. 37), l'homme au complet gris clair. André, l'ami d'Ilien, regarde le mort et reconnaît tout de suite « l'individu de la route de T... » ; c'est le quinzième épisode du récit.

L'épisode de *l'individu de la route de T...* (p. 37) remonte à un passé antérieur au temps de référence du récit et a eu lieu quelques années auparavant, un soir lorsqu'Ilien, accompagné d'André, erre par la campagne et trouve sous un carreau disjoint d'une maison en ruines « un coffret de bois noir portant quelques caractères orientaux peints en rouge »

(p. 38). André et Ilien sortent de cette maison avec le coffret quand un homme se jette avec brutalité sur André. Ilien fuit avec le coffret et André maîtrise l'agresseur. Après, les deux amis reviennent chez eux et découvrent que ce coffret est rempli de monnaies ; c'est le seizième épisode.

Après le récit de cet épisode de l'individu de la route de T..., c'est-à-dire celui de la première rencontre entre Ilien et l'homme au complet gris clair, le récit revient à la vie quotidienne d'Ilien qui est en train de quitter l'université pour rentrer chez lui. Ilien, « pendant tout le reste de la journée, [...] se promena dans le quartier environnant l'Université » (p. 40) ; cette promenade est le dix-septième épisode.

Après la fin de cette promenade, très tard, dans la rue où il habite, Ilien rencontre un marchand qui vient d'être volé : « Ilien le fit entrer [chez lui], l'installa dans la chambre d'amis [...] » (p. 41) ; c'est le dix-huitième épisode.

Le lendemain matin, Mac Joyce, le détective, va le voir et lui apprend que « l'homme de la route de T..., devenu l'homme au complet gris clair » (p. 39), s'appelle Mario Paschale et que « jadis il avait vécu deux ou trois années dans une terre de colonie... » (p. 41). Mac Joyce s'en va. C'est le dix-neuvième épisode.

L'après-midi, il fait très chaud car c'est « le milieu de l'été » (p. 21) : Ilien se réfugie au fond de sa chambre et « les yeux fermés [...] gard[e] la sensation de la lumière » (p. 42). C'est le vingtième épisode et la fin de cette cinquième séquence, commencée « aux abords » de l'université et dont la clôture a lieu chez Ilien.

Finalement, le dernier paragraphe du récit annonce en trois lignes le sort d'Ilien : « Mais pourtant jamais plus il ne devait connaître le repos car bientôt après commença pour lui une suite de malheurs qui le mena peu à peu à la perdition définitive » (p. 42). C'est l'épisode vingt et unième (qui est aussi la sixième séquence), le dernier et l'un des plus elliptiques.

Reprenons :

Cette histoire a donc trois grands mouvements, six séquences et vingt-et-un épisodes.

Le premier mouvement a deux séquences : la première séquence (celle de l'affaire de la maison au théâtre) est organisée autour de quatre épisodes et la deuxième (celle de

l'enquête) autour de six épisodes ; l'unité thématique du premier mouvement est ainsi l'événement de la chambre au théâtre, comme bien l'indique son titre.

Le deuxième mouvement a aussi deux séquences : celle qui est la troisième séquence du récit et qui est centrée sur un seul épisode (le cinéma) et celle qui est la quatrième séquence du récit (la fête) et qui réunit trois épisodes ; l'unité thématique du deuxième mouvement est l'écharpe blanche, comme bien indique son titre car l'écharpe apparaît d'abord sur l'écran du cinéma et, après, dans la fête où se passe l'affaire de l'écharpe blanche.

Le troisième mouvement s'organise principalement autour de la cinquième et avant-dernière séquence du récit ; elle a six épisodes qui s'organisent autour de la dernière et de la première rencontre entre Ilien et l'homme au complet : à l'université et sur la route de T... Enfin le mouvement (et le récit) se termine par un épisode elliptique (qui est aussi une séquence) qui est l'annonce du malheur d'Ilien : la mort de l'homme au complet avait déjà été annoncée, racontée, et, dans ce sens, le titre de ce mouvement (« Une mort réussie ») est ambigu.

Sur quoi repose l'intrigue ?

Malgré la quantité d'épisodes (21 au total), *L'Homme au complet gris clair* a une intrigue extrêmement réduite. Pourquoi ?

Pour commencer à répondre cette question, il est utile de repérer les épisodes centraux de l'intrigue :

- « La Chambre au théâtre » :

Partie I : l'épisode du café Manuel, l'épisode de l'homme à l'échelle (ou du paysan vu par Ilien sur la route et, après, en face de la maison ancienne), et l'épisode de l'accident ou attentat de la chambre au théâtre ;

Partie II : l'enquête (le récit rapporté d'une longue séquence d'événements (témoignages) qui ont des rapports avec l'affaire du petit théâtre) ;

- « L'Écharpe blanche » : l'épisode du cinéma et celui de la fête (le deuxième attentat) ;

- « Une mort réussie » : l'épisode de la mort de l'homme au complet gris clair dans une université et l'épisode de la route de T... (épisode de la première rencontre – violente – entre l'homme au complet gris clair, André et Ilien).

Si l'on suit l'ordre du récit, l'homme au complet gris clair apparaît dans les épisodes et dans les lieux suivants : 1. au café Manuel (vu par Ilien et par le nain), 2. dans la maison ancienne tout de suite après l'attentat de la chambre au théâtre, 3. dans une auberge (vu par Arnaldo), 4. dans la maison ancienne le soir de la veille de l'attentat (vu par Arnaldo), 5. au cirque (vu par le nain), 6. au cinéma (Ilien voit l'homme au complet sur l'écran en train de regarder une vitrine à écharpes), 7. dans la fête en présence d'Ilien et d'une jeune femme (l'épisode de l'écharpe blanche), 8. dans une université (l'homme au complet est mort, il est vu par André et Ilien), 9. sur la route de T... (il est vu par André et Ilien), et il faut encore ajouter : 10. la présence de l'homme au complet, ou la référence à celui-ci, dans les informations apportées à son sujet par le détective Mac Joyce. Il y a donc dix apparitions de (ou présences de ou références à) l'homme au complet dans le récit.

De ces dix apparitions, sept sont des rencontres qui mettent Ilien et l'homme au complet en présence l'un de l'autre (en présence : physiquement ou non) : 1. au café Manuel, 2. dans la maison ancienne tout de suite après l'attentat de la chambre au théâtre, 3. au cinéma, 4. dans la fête, 5. dans l'université, 6. sur la route de T..., et 7. lorsque le détective Mac Joyce apporte à Ilien les informations au sujet de l'homme au complet.

Cinq de ces sept rencontres sont liées à des moments centraux du récit : la première est liée à l'accident (attentat) de la chambre au théâtre ; la deuxième et la troisième à l'attentat de l'écharpe blanche (l'une à la préparation de l'attentat, l'autre à sa réalisation), la quatrième à la mort de l'homme au complet et la cinquième à l'épisode (initial ?) de la route de T...

Au début de cette analyse, le récit de *L'Homme au complet gris clair* a été présenté comme construit autour de deux attentats et d'une mort – les trois événements ayant un seul actant : le protagoniste éponyme. Maintenant, après une analyse plus fine, l'intrigue de cette nouvelle peut être résumée dans les dix apparitions de l'homme au complet gris clair et concentrée dans les sept rencontres successives et non concertées qui se produisent entre les deux protagonistes. Je peux conclure que l'intrigue est basée sur ces dix apparitions dans le récit et que la vie d'Ilien est ponctuée par ces rencontres inopinées avec l'homme au complet gris clair.

2 LA NARRATION ET LE NARRATEUR

LE NARRATEUR

En ce qui concerne l'étude du narrateur deux questions centrales se posent : premièrement, « qui raconte dans *L'Homme au complet gris clair* ? » et, deuxièmement, « qui perçoit dans le roman ? » ou « qui voit ? ».

Le narrateur : identité et caractéristiques du narrateur

Qui raconte dans *L'Homme au complet gris clair* est une question qui concerne l'identité du narrateur. Et ce n'est pas l'auteur, c'est le narrateur, un être de fiction, qui annonce dans les lignes d'ouverture du récit : « Ilien s'était levé dès l'aube. Il voulait visiter une maison, dont il désirait vivement de faire l'acquisition quelque jour prochain et qui [...] » (p. 21). Ce narrateur raconte à la troisième personne grammaticale (*il*) des événements concernant le personnage d'Ilien (ce *il*). Ces événements racontés sont passés, c'est-à-dire que le narrateur raconte ultérieurement aux événements.

Ce narrateur est hétérodiégétique ou extradiégétique, c'est-à-dire qu'il n'est pas un personnage, il ne participe pas dans l'action ou, d'après Bourneuf, il « est hors de l'histoire qu'il raconte » (BOURNEUF, p. 89). Pourtant, il n'est pas omniscient : il ne sait pas tout.

Le narrateur, dans *L'Homme au complet gris clair*, est extrêmement bien renseigné sur le personnage d'Ilien (cela n'est pas vrai en ce qui concerne le personnage de l'homme au complet gris clair). Pourtant, on ne peut pas dire que ce narrateur extradiégétique a une vision privilégiée ou illimitée sur les personnages. D'après Bourneuf,

« [...] dès l'Antiquité, on se trouve en présence de deux conceptions du récit s'affronteront tout au cours du XX^e siècle : dans un cas, le narrateur connaissant tout, l'intérieur et l'extérieur, l'absent et le présent, n'hésite pas à envahir le récit en sermonnant, portant des jugements, résumant une partie de l'histoire, bref, disant ce qu'il faut penser de tout ; dans le second cas, il s'efforce de ne

pas apparaître, de faire oublier qu'il s'agit d'un récit. Dans le premier cas, il raconte, dans le second, il montre » (BOURNEUF).

Traditionnellement, comme l'a montré Bourneuf, le narrateur omniscient correspond au deuxième cas. Mais il ne correspond pas au narrateur chez Lecomte qui d'ailleurs ne se limite pas à montrer.

Comment le narrateur perçoit-il ? Comment voit-il ?

Deuxièmement, il faut répondre à la question : qui perçoit dans le roman ou qui voit ? Cette question concerne la *perspective narrative* (ou *focalisation*) qui, d'après Lintvelt, « concerne la perception du monde romanesque par un sujet percepteur » (LINTVELT, cité par REUTER, p. 66-67). Dans *L'homme au complet gris clair*, il y a deux personnages centraux ou protagonistes. L'homme au complet gris clair est le personnage éponyme car il donne son nom au récit. Pourtant, paradoxalement, toute cette histoire est racontée à partir du regard, de la perception d'Ilien.

Cela veut dire que le narrateur ne suit pas l'homme au complet gris clair, mais seulement Ilien. En conséquence, les informations concernant celui-là viennent soit par l'expérience concrète d'Ilien – le récit de ses « aventures » (p. 29), de ses « mésaventures » (p. 25) et les commentaires du narrateur – soit par des informations reçues d'autres personnages. La focalisation du récit est centrée sur Ilien et non sur l'homme au complet, le personnage qui donne son nom à la nouvelle.

Le discours du narrateur

Quel est le type de discours qui prédomine dans le récit des événements ? Dans la plupart du récit le discours indirect prédomine car le narrateur est à la troisième personne. Un bon exemple de ce narrateur et de son discours a lieu dans la deuxième partie de « La Chambre au théâtre », dans l'épisode de l'enquête où le narrateur reconstitue, en rapportant la parole des témoignages, la séquence d'épisodes qui constitue la première tentative d'attentat (pages 25 à 30).

Par contre, à la fin de la première partie de « La Chambre au théâtre », le narrateur donne la parole à Ilien et à l'homme au complet gris clair qui entreprennent un court dialogue (onze lignes dans tout le récit) : « 'N'avez-vous point entendu, monsieur, après

l'explosion qui vient d'avoir lieu, un très grand vacarme à l'intérieur de la maison que voici', [...] ». Et Ilien réplique : « 'Il ne s'en fallut que de peu [...] pour que j'en fusse bien moi-même victime' [...] » (p. 24). Un autre extrait, très court, où il y a l'usage de ce discours direct est la phrase du faux télégramme envoyé à Ugo : « Titta au plus mal, venez de suite, s/ Marco. » (p. 29).

Les seules occurrences de discours indirect libre ont lieu dans la séquence de la fête, quand la jeune femme s'adresse à Ilien (« Sans préambule elle le pria de considérer avec attention au mur cinq portraits de femmes en photographies et de bien vouloir lui dire par lequel d'entre eux il serait touché de la façon la plus sûre », p. 32), dans deux phrases d'André (« Alors, l'ami d'Ilien lui saisissant le bras lui parla à l'oreille : c'était l'individu de la route de T..., sans nul doute », p. 37 et « [...] la voix d'André lui parvenant un peu sourde mais nullement effarée lui avait dit de prendre le coffret, de fuir », p. 39) et, enfin, les déclarations du détective Mac Joyce sur l'identité de l'homme au complet (« Mac Joyce déclara que l'on avait transporté le corps de l'homme [...] et, comme l'on avait perquisitionné chez lui, l'on avait appris que jadis il avait perquisitionné chez lui, l'on avait appris que jadis il avait vécu dans une terre de colonie ... », p. 41).

Qu'est-ce qu'indique la primauté du discours indirect ? Cette forme de raconter revient à un point concernant l'identité du narrateur, dont je viens d'étudier une partie, précisément, l'omniscience du narrateur. Le narrateur de *L'Homme* n'est pas omniscient, sa vision est limitée et, contrairement au commentaire de Bourneuf, il ne dit pas « ce qu'il faut penser de tout » (BOURNEUF, 1975, p. 83) : le narrateur chez Lecomte ne présente pas des vérités objectives sur aucun des personnages ou de ses sentiments.

Au niveau de la psychologie du personnage, le narrateur est capable même de transmettre les sentiments d'Ilien. C'est ainsi que le narrateur montre l'angoisse qu'Ilien éprouve après la première tentative d'assassinat et quand il rencontre l'homme au complet qui est mort :

« Quand Ilien eut repris sa marche, il dut constater la disparition de l'homme au complet gris clair et il se trouva tenu alors d'une grande angoisse, de cette sorte que l'on connaît quelque fois en rêve sous l'effet de quelque menace essentielle, recevant son poids de ce qu'on ignore, pourquoi l'on y est en butte. » (p. 25)

« Ilien pourtant peu à peu avait l'impression de guérir d'une maladie longue, cruelle, dont il aurait ignoré pendant longtemps l'existence, d'entrer dans une vie nouvelle. » (p. 40)

Il est possible de distinguer encore d'autres types de discours dans cette nouvelle. À part la narration, il y a aussi des interférences du narrateur dans le récit: des explications, des commentaires et des descriptions qui sont, tous les trois, des formes diverses de présentation de l'histoire. Je ne le fait pas dans ce mémoire, remettant ces analyses à d'autres travaux.

LA NARRATION

La narration : l'ordre du discours (du récit)

Souvent dans les récits de fiction (contes, romans, nouvelles), et c'est le cas de *L'Homme au complet gris clair*, l'ordre du discours (soit, d'après Bourneuf, « l'ordre d'apparition des événements ») est différent de l'ordre de l'histoire, c'est-à-dire « la séquence causale des événements », son ordre chronologique (BOURNEUF).

L'ordre d'apparition des événements dans *L'Homme au complet gris clair* correspond à la disposition des épisodes qui a été présentée ci-dessus : elle ne suit pas complètement la chronologie car le narrateur raconte en faisant des retours en arrière et des anticipations.

Quels sont les retours en arrière dans cette nouvelle ? Le premier est l'enquête : une séquence de retours en arrière (les divers témoignages) qui ont des rapports avec « l'affaire de la chambre au théâtre » et évidemment avec la machination qui la précède et dont nous méconnaissons le début ; chaque retour fournit une explication sur la première tentative d'attentat et la réunion de ces explications est la conclusion de l'enquête.

Le deuxième retour en arrière a lieu dans « L'écharpe blanche », lors d'un commentaire du narrateur portant sur un souvenir qui renvoie à l'enfance d'Ilien. Ainsi, au moment où Ilien voit l'homme au complet qui vient dans sa direction « [...] tenant des deux mains levées une écharpe blanche » (p. 34), le narrateur ajoute : « Ilien ne put s'empêcher de penser aussitôt à une gravure contemplée jadis dans un livre ayant appartenu à son père. Elle avait obsédé toute son enfance. Elle représentait, selon la légende, un prince [...] » (p. 34).

Le troisième retour est l'épisode de la route de T..., le premier événement de l'histoire et pourtant présenté dans « Une mort réussie » (qui est le dernier mouvement du récit). Dans ce mouvement également, un nouveau commentaire du narrateur évoque un

temps passé (où Ilien vivait avec ses parents) et certains lieux vus, connus en cette époque-là : « Comme il se faisait que par ses parents il avait été conduit fréquemment de ce côté-là, il lui arriva de retrouver des sites connus, en contemplant d'autres qu'il se persuadait de reconnaître et on les avait transformés pourtant de façon complète » (p. 40).

En bref, deux de ces moments de retour en arrière constituent des épisodes centraux et appartiennent à l'action même du récit et deux autres sont des commentaires du narrateur qui donnent indirectement des informations sur l'enfance ou sur un temps où Ilien vivait avec ses parents.

Et les anticipations ? D'abord, il faut dire que, chez Lecomte, elles sont des explications, de ton anecdotique, sur un épisode. Premièrement, dans « La Chambre au théâtre », après l'écroulement du plancher du petit théâtre de la maison ancienne, le narrateur intervient et anticipe sur l'épisode de l'enquête et sur son résultat :

« (Quelques heures plus tard, Ilien devait apprendre qu'une poudrière récemment installée dans la région, venait de sauter et par l'imprudence de quelque ressortissant de l'armée, à qui cette catastrophe n'avait point manqué par ailleurs de coûter la vie.

Il devait connaître aussi que de jeunes gymnastes avaient échappé tout juste au péril extrême, car il s'était fait que quelques instants avant l'explosion ils avaient passé à une distance médiocre du lieu d'où celle-ci même, soudain allait déchirer le silence de la campagne). » (p. 24)

L'anticipation est tout d'abord signalée par la typographie (les parenthèses) et, ensuite, par l'expression du temps (« Quelques heures plus tard ») ainsi que par la forme du verbe (« Il devait apprendre que [...] »).

Deuxièmement, dans « Une mort réussie », presque à la fin du récit, quand Mac Joyce, le détective particulier, sort de chez Ilien, le narrateur raconte que celui-ci attend la visite d'André. Comme André ne vient pas, le narrateur anticipe qu'« Ilien devait trouver le jour suivant un télégramme d'excuse ; une lettre allait suivre » (p. 42).

La narration : l'ordre de l'histoire

Rappelons que l'ordre de l'histoire d'un récit suit la linéarité temporelle, c'est-à-dire l'ordre chronologique. Mon analyse des apparitions de l'homme au complet et des rencontres entre Ilien et celui-ci présentée plus en haut a donné une première idée de cette chronologie. En reconstituant l'ordre de l'histoire, l'épisode de l'individu de la route

de T..., « un épisode remontant à quelques années, à certaine époque où [...] » (p. 37), est le premier épisode du récit. Après, il commence les diverses suites d'événements qui ont lieu des années après celui-là, « au milieu de l'été » : le premier attentat et l'enquête, l'apparition de l'homme au complet au cinéma et, ensuite, le deuxième attentat avec l'écharpe blanche et l'épisode de la mort de l'homme au complet dans l'université. Enfin, Ilien revient chez lui et, au chemin, il rencontre un monsieur quelconque qui avait été victime d'un vol. Le lendemain, Mac Joyce rend visite à son client et quand celui-là part Ilien se repose, sa vie continue jusqu'à ce qu'il a sa « perdition définitive ».

L'importance pour l'intrigue de *L'Homme au complet gris clair* des retours en arrière et de la discordance entre l'ordre du discours et l'ordre de l'histoire est celle d'explicitier les motivations des personnages. D'abord, quand le récit commence, le lecteur est amené à penser que les événements sont dûs au hasard. Peu à peu, on découvre que les rencontres entre les protagonistes et les apparitions de l'homme au complet sont, pour la plupart, planifiées, machinés par ce dernier et qu'ils ne sont pas des dangers inattendus, inopinés. Cette intrigue est ainsi motivée par l'événement de la route de T...

3 LE TEMPS ET L'ESPACE

LE TEMPS

L'histoire se passe dans « la capitale » d'un « pays du sud » (p. 21) de l'Europe.

À quelle époque ? Dans une période antérieure à 1931 (l'année de parution de la nouvelle), au XX^{ème} siècle.

La durée de l'action du premier attentat au décès de l'homme au complet

Quelle est la durée de l'action, de l'intrigue racontée par le narrateur ?

Dans « La chambre au théâtre », la séquence de l'affaire de la maison ancienne commence au début d'une journée dont la date n'est pas informée (« Ilien s'était levé dès l'aube », 21) et se termine à la fin de la matinée (« Il entra au premier poste de police rencontré en chemin. Il fit le récit des mésaventures de la matinée dans tous leurs détails », p. 25).

Une enquête policière a lieu. Le narrateur ne signale pas son commencement – elle semble commencer en après-midi –, mais il renseigne le lecteur sur sa durée. L'enquête s'organise alors par le récit des témoignages. Le premier témoignage rapporté par le narrateur est celui d'Arnaldo (le garçon laitier d'Ugo). Le deuxième témoignage est de la femme de ménage d'Ugo. Le troisième témoin est l'ami d'Ugo qui apparaît « le lendemain » (p. 28) (du jour de l'accident ou du jour suivant lors du commencement de l'enquête ?). Le quatrième témoignage rapporté est celui d'Ugo (le propriétaire de la maison ancienne) et il a lieu « le troisième jour après l'aventure d'Ilien » (p. 29), lorsqu'Ugo revient de voyage. Le cinquième témoin est le nain (celui qui, dans « La Chambre au théâtre », bavardait avec l'homme au complet gris clair au café Manuel) ; son témoignage a lieu le jour qui suit le retour d'Ugo et met fin à l'enquête. L'enquête dure ainsi quatre jours « après l'aventure d'Ilien » (p. 29, ou les « mésaventures de [cette]

matinée », p. 25) et les événements de « La Chambre au théâtre » (l'affaire plus l'enquête) se déroulent à peu près dans cinq jours.

L'indication temporelle qui introduit l'épisode suivant, celui du cinéma, est ambiguë : « Quelques jours étaient passés » (p. 31) peu faire référence au jour de l'attentat aussi bien qu'au jour où l'enquête finit avec le témoignage du nain. En considérant le jour, l'événement de l'attentat, je suppose qu'il s'agit d'une durée qui ne dépasse pas la période d'une semaine, ce qui signifie que, pour l'instant, les événements ont occupé à peu près 12 jours.

L'épisode du deuxième attentat a lieu « un soir de la semaine suivante » (p. 31). Jusqu'à ce moment-là, les faits racontés se sont déroulés à peu près entre 15 et 19 jours.

Dans « Une mort réussie », l'épisode de la mort de l'homme au complet se produit un jour quelconque (« À quelque temps de là encore », p. 36) : ce « là » fait référence au deuxième attentat, mais il n'est pas possible de préciser la dimension entre les deux épisodes en question (le deuxième attentat et la mort de l'homme au complet). Ilien sort de l'université et « pendant tout le reste de la journée, [...] se promèn[e] dans le quartier environnant l'université » (p. 40), après « il rentr[e] chez lui très tard » (p. 40). Pour l'instant, je compte de vingt à trente jours, à peu près 25 jours.

Avant d'arriver chez lui, Ilien avait rencontré dans la rue un marchand qui avait été volé. Ce marchand reste chez lui ce soir-là (le jour de mort de l'homme au complet) et part le lendemain (« Le lendemain son hôte le quitta avec mille marques de reconnaissance », p. 41).

La visite de Mac Joyce à Ilien a lieu le même jour, c'est-à-dire « vers neuf heures du matin » (p. 41) du jour après la mort de l'homme au complet. Ensuite, « vers le commencement de l'après-midi » (p. 42) de ce jour-là, Ilien se repose dans sa chambre et la nuit, il dort (« Enfin, la nuit le trouva dans un grand sommeil », p. 42). En somme, il est possible de compter à peu près 26 jours.

« Au milieu de l'été »...

Est-ce possible de préciser un peu plus ? De l'affaire de la chambre au théâtre à la mort de l'homme au complet c'est possible donc de compter à peu près 25 jours. Les indications à ce sujet ne manquent pas dans le récit et sont disposées dans le premier et

dans le dernier mouvements : l'affaire de la chambre au théâtre se passe « au milieu de l'été » (« Ayant commandé une boisson rafraîchissante, car l'on se trouvait au milieu de l'été et dans un pays du Sud [...] », p. 21) et celui de la mort de l'homme se passe également en plein été (« C'était l'époque des vacances », p. 36), comme l'exprime les extraits ci-dessous :

« Ilien se rendit à la cave pour en rapporter deux bouteilles d'un vin vieux et par la température d'été qui régnait ardente à cette heure de la journée, les compagnons firent au vin grand honneur.

Tous deux cependant [...] se trouvaient à présent d'heureuse humeur et parurent se lier d'amitié puisqu'ils établirent un projet de villégiature, décidant de partir le mois prochain pour une petite ville des bords de la mer. » (p. 42)

« Vers le commencement de l'après-midi la chaleur devint accablante. Ilien dut se réfugier au fond, à cet angle du mur de sa chambre qui le préserve toujours du soleil.

Il ne déjeuna point mais se prépara deux ou trois cocktails qu'il but avec une sorte de hâte.» (p. 42)

Comme ces événements se passent « au milieu de l'été » (p. 21) et que l'été en Europe commence le 21/22 juin et se termine le 22/23 septembre, on peut alors dire que la durée de cette partie du récit comprise entre l'affaire de la chambre au théâtre et la mort de l'homme au complet est d'à peu près un mois (disons du début d'août, le milieu de l'été, à la fin d'août ou au début de septembre).

Une seule indication du temps contraste avec ces extraits que je viens de citer : c'est celle donnée dans le mouvement intermédiaire du récit, « L'écharpe blanche », où Ilien est en train de regarder les « actualités de la semaine » (p. 31) et voit l'homme au complet qui paradoxalement regarde « une vitrine où l'on pouvait voir dispersés en un savant étalage des mouchoirs, des châles et quelques écharpes » (p. 31), même si l'on est en plein été.

Un « épisode remontant à quelques années »

Toutefois, la durée de l'histoire de *L'Homme au complet gris clair* va bien au-delà d'un mois à cause de l'épisode de la route de T..., comme l'indique le narrateur lorsqu'il introduit le récit de cet épisode :

« A quoi se pouvait bien rapporter l'allusion d'André à la vue du corps de l'homme au complet gris clair.

À un épisode remontant à quelques années, à certaine époque où [...]» (p. 37)

La fin du récit n'est pas datée non plus ; elle est une fin ouverte :

« Mais pourtant jamais plus il ne devait connaître le repos car bientôt après commença pour lui une suite de malheurs qui le mena peu à peu à la perdition définitive. » (p. 42).

Ainsi la période qui va du premier attentat à la mort de l'homme au complet peut être hypothétiquement mesurée à un mois. Mais la durée de l'histoire de *L'Homme au complet gris clair* ne peut pas être mesurée.

L'ESPACE GÉNÉRAL DU RÉCIT

Toute l'histoire se déroule au XX^{ème} siècle, avant 1931, dans « un pays du Sud » (p. 21), sa capitale et ses environs. D'après le nom de quelques endroits (le café Manuel) et de quelques personnages (Ugo, le nom du propriétaire de la maison à vendre, et Mario Paschale, le nom de l'homme au complet, sont en usage en Italie), je peux supposer que ce pays, où la chaleur au « milieu de l'été » est « accablante » (p. 42), peut être l'Italie, ou mieux, est un pays du Sud comme l'Italie, qui ressemble à l'Italie.

Dans ce récit, qui est assez court (il occupe 22 pages), il y a une profusion d'espaces : urbains ou non, protégés ou découverts, de séjour ou de passage. Ainsi, Ilien passe par une route, par un café, par la campagne, par trois maisons, par une poste de police, par un cinéma, par une université, par la campagne, par les rues et les boulevards, par les faubourgs. L'homme au complet est fréquemment dans les mêmes endroits qu'Ilien, mais lui seul passe par une auberge et, de son vivant, il a habité pendant « deux ou trois années dans une terre de colonie... » (p. 41, les points de suspensions appartiennent au texte originel).

Avant de passer à l'analyse des lieux, il faut rappeler que le narrateur les présente à partir de la perception (le point-de-vue, la focalisation) du personnage d'Ilien. D'une manière général, les lieux fréquentés par Ilien où les lieux par où il passe sont : chez lui, le café Manuel, le quartier de la ville, la route jusqu'à la maison qu'Ilien veut visiter, la maison au théâtre, la route et le chemin, le poste de police, un cinéma des boulevards, une

rue voisine de la Résidence du dictateur, la maison de la fête, une Université dans la banlieue, la maison de la route de T..., le quartier environnant l'université, sa rue. Les espaces révélés par l'enquête sont : la maison au théâtre, une auberge « célèbre » dans un village voisin, la ville natale d'Ugo, un cirque de province, la morgue municipal, les domiciles de l'homme au complet gris clair ; on n'a pas d'informations en ce qui concerne ces quatre derniers.

Mon analyse organise ces espaces de la manière suivante : les bâtiments d'habitation fréquentés ou visités par Ilien, les lieux publics visités par Ilien, les lieux révélés par l'enquête, les quartiers et les voies de déplacement (rues, chemins, routes...) qu'Ilien connaît.

LES BÂTIMENTS D'HABITATION FRÉQUENTÉS OU VISITÉS PAR ILIEN

Le domicile d'Ilien

Ilien habite dans la capitale. Au début du récit, Ilien part de chez lui et c'est à partir de cet espace urbain que l'intrigue se déclenche ; parallèlement, la fin du récit a lieu chez Ilien et c'est justement aux dernières lignes d'« Une mort réussie » que le lecteur apprend que la rue dans laquelle Ilien habite « abouti[t] à un boulevard animé » (p. 40). Sa maison est alors décrite comme un coin reposant : « Ilien du se réfugier au fond, à cet angle du mur de sa chambre qui le préserve toujours du soleil » (p. 42), « peu après il s'étendit sur une chaise longue [...] ».

D'après ces informations, semble-t-il qu'Ilien, depuis le début du récit, veut de la tranquillité : Est-ce que, à part son goût du pittoresque, cette tranquillité cherchée par Ilien le motive à vouloir habiter à la campagne et à désirer d'y acheter une maison? Pour l'instant, je ne peux qu'affirmer que si le narrateur présente ces quelques informations sur le domicile d'Ilien c'est pour mieux souligner le contraste avec la fin malheureuse concernant le personnage.

La maison au théâtre

Il s'agit d'une maison qu'Ilien, tout au début de la nouvelle va visiter car il veut vraiment l'acheter (« il désirait vivement de faire l'acquisition quelque jour prochain », p.

21). Elle est située « dans les environs de la capitale où il habit[e] [...] », dans la campagne, et le narrateur la caractérise comme une maison « isolée » (p. 22). D'après le narrateur, son acquisition « [...] allait contenter le désir enfin où [Ilien] se trouvait de s'en aller vivre à la campagne et aussi le goût qu'on lui connaissait pour un certain pittoresque » (p. 21).

Ses caractéristiques les plus remarquables et les plus fonctionnelles dans l'intrigue sont le fait qu'elle se trouve à la campagne et son ancienneté ; en ce qui concerne ce dernier trait, on peut le lire plusieurs fois dans le récit : « une maison très ancienne » (p. 21), « la vétusté » (p. 24), « la façade aussi délabrée » (p. 22), « les marches [de l'escalier] vermoulues » (p. 23), « un défaut [...] au plancher de la chambre aux représentations » (p. 26), la porte condamnée... Pour ces raisons, Ugo, son propriétaire, décide de la vendre ; Ilien, son possible acheteur, se fâche quand il voit l'état de la façade. Contrastant avec son ancienneté, cette maison a une sonnerie très moderne car comme explique le narrateur : le propriétaire « avait voulu encore en tout dernier lieu que la porte de la villa s'ouvrît à la simple pression du doigt du visiteur prévu, sur une sonnerie [...] », p. 28).

Cette maison a dans son intérieur un petit théâtre qui est aussi en mauvais état, mais qui ne laisse pas d'être pittoresque vu qu'il est soigneusement décrit :

« À l'entrée, il [Ilien] eut devant lui un petit théâtre ; un rideau très rouge et garni de galons dorés devant lequel quelques chaises paraissaient attendre des spectateurs, demeurait fermé sur une scène vaste pour les dimensions de la pièce elle-même, et du côté droit et du côté gauche il put distinguer une petite porte curieusement ornée d'un fronton de temple, chacune d'elles n'apparaissant que dans sa moitié supérieure, cachée qu'elle était quant au reste par le prolongement léger de la scène. » (p. 23)

Ce petit théâtre est précisément le décor de la première tentative d'attentat menée par l'homme au complet contre Ilien. Un peu après la description ci-dessus citée de ce théâtre, l'accident de l'écroulement de son plancher est raconté et, en ce qui concerne cela, il faut bien noter que l'ancienneté de l'immeuble sert à justifier l'accident. Or, l'écroulement doit initialement paraître un accident.

Rappelons que c'est à cause des mauvaises conditions matérielles de la maison et de son ancienneté que l'explosion d'une poudrière des proximités peut provoquer l'écroulement du plancher où Ilien était prêt à marcher. Selon le témoignage d'Ugo

pendant l'enquête « un défaut s'était accru de façon sensible au plancher de la chambre aux représentations » (p. 26) et l'homme au complet lui-même dira à Ilien :

« Sans doute, l'accident de la chambre au théâtre a-t-il son départ dans la vétusté, dans une lésion grave et l'ébranlement d'air dont cette explosion tout inopinée, qui s'est dû produire près d'ici, est la cause bien malencontreuse, a produit d'autre part la chute [...]» (p. 24)

Il faut dire encore que cette maison a, sur son « côté nord » (p. 23), « une porte petite, dérobée sous un abondant feuillage d'abricotiers en espalier contre le mur » (p. 23). Cette porte est un détail important dans la mesure où c'est auprès d'elle qu'Ilien rencontre l'homme au complet après l'accident. Mais, c'est aussi la porte mentionnée par Arnaldo lors de l'enquête : ce garçon déclare qu'il croit avoir vu un individu qui semblait venir « des campagnes proches » (p.27), c'est-à-dire l'homme au complet gris clair, sortir par cette porte le soir de la veille de l'accident.

À cause de l'explosion, Ilien finit évidemment par ne pas acheter cette maison qui est le décor parfaitement composé par le narrateur pour le premier attentat.

La maison de la fête

Il s'agit d'une maison qui se trouve dans la ville et, différemment de la maison d'Ugo qui d'ailleurs se trouve à la campagne, elle est caractérisée par son immensité : il s'agit d'« un bâtiment anormalement vaste » (p. 31) constitué d'un « labyrinthe de corridors, de chambres [...] » (p. 34) et, j'ajoute, d'escaliers. Cette maison énorme et même labyrinthique est le décor de la fête fréquentée par Ilien et, comme la fête « ba[t] son plein » (p. 35), la musique jouée par l'orchestre et la joie des invités, rendent l'espace bruyant.

Un événement important prend place, particulièrement, dans une des chambres de cette maison et qui se trouve dans un étage supérieur à celui où se passe la fête. Cette chambre silencieuse est « [...] meublée d'un divan, d'une table, de quelques chaises » (p. 32) et d'un miroir, le premier mobilier auquel Ilien fait attention : « [Ilien] interrompit cette promenade en s'apercevant par une porte ouverte, au fond d'un certain miroir » (p. 32). Cette chambre est décrite :

« Vers la gauche, à l'endroit où cessait la glace, existait une issue dont la porte ici n'était qu'entrouverte, donnant sur un couloir y aboutissant obliquement d'ailleurs et qui n'était éclairé que par la lumière venant de la chambre. » (p. 32)

Un peu plus tard, c'est par ce même miroir qu'Ilien voit une jeune femme vêtue de noir qui l'observe.

Dans cette pièce a lieu la deuxième tentative d'attentat contre Ilien et c'est justement par le couloir peu éclairé (voir la citation ci-dessus) que l'homme au complet gris clair s'approche d'Ilien qui, à ce moment-là, tourne le dos à ce même couloir. Quant à l'homme au complet gris clair, il essaye d'étouffer Ilien au moyen d'une écharpe blanche. Je rappelle que, dans la maison ancienne, l'homme apparaît près d'une porte cachée dans le mur d'abricotiers ; ici, de façon pareille, l'homme se cache derrière la porte d'une chambre de la maison énorme dont la disposition de l'espace favorise la deuxième tentative d'attentat.

La maison de la route de T...

Il s'agit d'une maison « au fond des campagnes » (p. 38), visitée un soir, « à quelques années » (p. 37) et par hasard, par Ilien et André. Cette maison (« un de ces bâtiments ouverts au vent de la pleine rase », p. 38) est une maison « tout à fait en ruines, abandonnée » (p. 38). Ilien, qui porte une lampe, réussit à voir des détails subtils de cette maison, comme l'on peut le lire dans l'extrait suivant : « [...] de l'herbe grasse croissait [...] à certain endroit défoncé, vide de carrelage d'où l'on pouvait voir un très mince arbuste au bois sans écorce s'élever, d'une blancheur extraordinaire » (p. 38).

C'est dans cette « maison désolée » (p. 39) qui, aidé par « la lumière de sa lampe de poche » (p. 38), Ilien trouve « le coffret de bois noir portant quelques caractères orientaux peints en rouge ». Cette maison et ce coffret sont le point de départ de l'intrigue.

LES LIEUX PUBLICS VISITÉS PAR ILIEN

Le café Manuel

Un café qui se trouve dans la capitale où Ilien habite est le deuxième espace par où Ilien passe lorsqu'il va à la maison à la campagne. Il est très connu dans la ville : « la salle

vaste, célèbre d'ailleurs pour ses dimensions par toute la ville » (p. 21) et, pour Ilien, c'est un lieu familier, présenté comme « un café voisin et habituel » : le café Manuel. Ce matin-là où Ilien va voir la maison à la campagne, très tôt le matin, les clients sont peu nombreux, ils se trouvent éloignés les uns des autres et le café est peu illuminé : le narrateur souligne que cet éloignement était « rendu plus singulier encore par l'insuffisance de l'éclairage » (p. 21).

C'est dans cet espace vaste que, malgré le peu d'éclairage, Ilien note un homme portant un complet gris clair qui, à la première vue (« à la distance d'où Ilien le voyait », p. 21), paraît parler seul. Le café Manuel est donc le lieu d'introduction du personnage de l'homme au complet gris clair dans l'histoire et le décor de la première rencontre, apparemment fortuite, entre les deux personnages.

Le poste de police

Après l'éroulement du plancher de la chambre au théâtre, Ilien décide de « prévenir la police » (p. 24). Ilien est alors dans la maison ancienne à la campagne et il se dirige à ce poste de police : « Il entra au premier poste de police rencontré en chemin » (p. 25). Le passage d'Ilien par cet espace, à la fin de la première partie de « La Chambre au théâtre », indique qu'une enquête suivra l'accident.

Le cinéma

Le premier épisode de « L'écharpe blanche » se déroule en ville, dans « un cinéma des boulevards » (p. 31). Sur l'écran du cinéma Ilien voit un boulevard par où passe le Dictateur, un trottoir rempli de passants qui accompagnent en cortège ce Dictateur et, par contre, un seul homme qui regarde une vitrine :

« [...] l'on vit le Dictateur du pays de retour de quelque promenade, parcourant une des rues voisines de la Résidence.

L'on aperçut d'abord les passants s'arrêter, se ranger le long du trottoir prêts à applaudir, à ovationner au fur et à mesure que l'annonce de l'arrivée se répandait.

Puis l'opérateur s'était avancé à la rencontre du Dictateur. Tous les gens maintenant tournaient le dos au trottoir. A la fin Ilien aperçut pourtant un seul personnage qui lui, tournait le dos à la foule et même dans l'instant que l'on vit passer le petit cortège au milieu de l'enthousiasme public, il ne changea rien à

sa position. Ilien eut alors l'étonnement de reconnaître l'homme au complet gris clair absorbé dans la contemplation d'une vitrine où l'on pouvait voir dispersés en un savant étalage des mouchoirs, des châles et quelques écharpes. » (p. 31)

La focalisation de la caméra faite par l'opérateur part du général (un quartier, un boulevard, la foule, le Dictateur) pour arriver au particulier (l'homme au complet et l'écharpe blanche).

L'Université

Il s'agit de l'université où Ilien « se promenait avec un ami revenu depuis quelque temps d'un séjour prolongé à l'étranger » (p. 36). Cette université est située « dans la banlieue de la ville » (p. 36). Elle est grande, comme le montre les trois paragraphes qui décrivent le déplacement des deux personnages (Ilien et André) dans ce bâtiment, et elle est solennel, comme le montre l'extrait suivant : « une université nouvellement construite dont les bâtiments revêtaient aux yeux d'Ilien une grandeur, une solennité toutes particulières » (p. 36).

C'est au centre de cette université qu'Ilien et André trouvent mort l'homme au complet :

« Après avoir un moment longé la galerie, ils aboutirent à un couloir plus sombre dallé de pierres blanches et noires et bientôt s'approchèrent d'une sorte de cour intérieure où ils aperçurent un groupe de personnes s'agitant autour d'une statue, sembla-t-il d'abord et, ensuite, ils s'en rendirent compte un instant après, autour d'un homme assis au fond d'un fauteuil au pied de cette statue. » (p. 36)

L'université est ainsi le décor de la mort de l'homme au complet, mort qui est présentée comme si c'était une scène de théâtre.

LES LIEUX RÉVÉLÉS PAR L'ENQUÊTE

Une auberge

L'auberge est révélée par l'enquête dans le témoignage d'Arnaldo. Elle se trouve dans un village proche et, tout comme le café Manuel, elle est célèbre dans la région

(« célèbre dans le pays », p. 27) et il est un des lieux du récit où l'homme au complet apparaît.

Quel est le rôle joué par cet espace dans cet épisode ? Le jour de la dernière fête du village, c'est-à-dire, à peu près un an (ou moins d'une année) avant l'affaire du théâtre, Arnaldo bavarde, dans cette auberge, sur la fermeture du théâtre d'Ugo avec un monsieur bourgeois. Arnaldo fournit, même sans le vouloir, des informations à ce monsieur mais aussi à l'homme au complet qui, à ce moment-là, est dans cette endroit et écoute la conversation (« Or, à une table voisine de l'entrée, un homme installé avant la venue d'Arnaldo, devant un verre auquel il ne touchait point, regardant seulement de façon fréquente au dehors un couple de paysans dansant aux sons d'un accordéon, s'était retiré soudain à la fin de cette conversation [...] », p. 28). Ainsi cette auberge est un d'espaces du récit où l'homme au complet apparaît (et disparaît) soudainement.

Ainsi, hypothétiquement, après l'écoute intéressée de cette conversation, l'homme au complet a des données sur Ugo et sur l'état de la maison et de son petit théâtre, informations qui l'aident à machiner le premier attentat.

La ville natale d'Ugo

La ville natale d'Ugo, ainsi que ce « pays du Sud » où l'histoire se passe, est inconnue des lecteurs. La référence à elle a lieu dans l'épisode du faux télégramme que l'homme au complet envoie à Ugo. On étudiera après que ce personnage est caractérisé comme « le solitaire de la villa [la maison à la campagne] » (p. 25) ; maintenant l'on sait qu'Ugo habite seul mais qu'il a des familiers – une parente âgée – qui habite dans sa ville natale

Un cirque de province

Il s'agit du lieu de travail du nain vu le matin de l'attentat au café Manuel et qui, quatre jours plus tard, figure entre les témoignages de l'enquête.

La morgue municipale

La référence à la morgue arrive dans « Une mort réussie » lorsque Mac Joyce renseigne Ilien de l'identité de l'homme au complet. Le fait que le corps de l'homme au complet a été transporté à la morgue prouve que ce dernier vivait seul à l'époque des attentats.

Les domiciles de l'homme au complet gris clair

À la fin du récit, Mac Joyce précise que l'homme au complet, c'est-à-dire Mario Paschale, habitait « jadis », pendant « deux ou trois années dans une terre de colonie » (p. 41). En outre, l'épisode de la route de T... fait penser qu'il habitait ou au moins qu'il fréquentait des maisons en ruines dans la campagne (peut-on ainsi penser que, en fait, ce personnage n'avait pas un domicile fixe ? et qu'il vivait, peut-être, comme Ilien et André avaient vécu un jour, c'est-à-dire, en errant ?).

LES QUARTIERS ET LES VOIES DE DÉPLACEMENT (RUES, CHEMINS, ROUTES...) QU'IL IEN CONNAÎT

La route

Pour aller chez Ugo, à la campagne, Ilien prend une route. Il sort de chez lui, passe par le café, fait un tour « en tel quartier de la ville » (p. 21) et prend cette route :

« Lorsqu'il eut terminé l'affaire qu'il avait eu à traiter, il se dirigea vers certain faubourg et, après avoir dépassé les dernières maisons, traversé quelques terrains vagues, dans l'instant qu'il allait entrer dans la pleine campagne, il lui arriva de se retourner et il remarqua bien alors un homme qui semblait d'ailleurs suivre la même route, puis qui ayant pris un chemin divergent à travers les champs, reparut pourtant dans la suite, à sa hauteur [...]» (p. 22)

Pour revenir en ville après l'accident du petit théâtre, Ilien reprend cette route, initialement accompagné de l'homme au complet, pour aller à la poste de police :

« Ilien et son compagnon retrouvèrent la route, mais ils n’avaient guère parcourut plus de trois cent mètres, lorsque au tournant d’un chemin traversant un bois, Ilien fut heurté par un homme marchant à pas très rapides [...]. » (p. 24)

Cette route, qui apparaît tout au début du récit, résume l’itinéraire qu’Ilien et l’homme au complet suivent tout au cours du récit : de la ville à la campagne et vice-versa.

Une rue voisine de la Résidence du Dictateur

Il s’agit de la rue en ville qui est filmée et montrée au cinéma : elle est ainsi un des lieux d’apparitions imprévues de l’homme au complet.

Le quartier environnant l’Université

Le quartier qui environne l’Université se trouve « dans la banlieue de la ville » (p. 36), de la dite capitale d’ « un pays du Sud » (p. 21). Après la mort de l’homme au complet, Ilien se promène dans ce quartier et fait des digressions. Il se souvient aussi d’un temps où il vivait avec ses parents et, par-là, il se rappelle de certains paysages (« des sites connus », p. 40) qu’il avait vu auparavant. A cette époque-là, Ilien habitait en banlieue et non dans la capitale, ce qu’indique donc son changement de position sociale.

4 LES PERSONNAGES

Dans *L'Homme au complet gris clair*, il y a deux personnages principaux ou protagonistes. Initialement, de l'un l'on connaît le prénom (Ilien), de l'autre, celui qui donne son titre au récit, la couleur de son habit (l'homme au complet gris clair). Par contre, les personnages secondaires sont nombreux.

Je commence par étudier les personnages principaux : Ilien et l'homme au complet. Ensuite, je passe à l'analyse des personnages secondaires suivant l'ordre de leurs dépositions dans l'affaire de la chambre au théâtre.

LES PERSONNAGES PRINCIPAUX

Ilien

Ilien est le personnage central du récit car, en dépit du titre de la nouvelle, c'est à partir de sa perception que le narrateur raconte. Son nom *Ilien* fait penser à « îlien », substantif et adjectif qui désigne, d'après *Le (nouveau) petit Robert*¹², celui « qui habite une île », synonyme d' « insulaire » ; « Insularité » est le « caractère de ce qui tend à s'isoler (comme dans une île) » et « insulation », « volonté de s'isoler », tous les deux étant des mots rares.

En ce qui concerne ses caractéristiques physiques, l'on sait seulement que, le jour où Ilien rend visite à la maison ancienne, il porte un chapeau et une canne.

Ilien habite dans la capitale « d'un pays du Sud » (p. 21), près d'un « boulevard animé » (p. 40), mais, comme il aime la campagne et son pittoresque, décide y acheter une maison. Il vit seul mais il a « un cercle d'amis et de connaissances » (p. 25) auquel appartiennent entre autres André, un ami de longtemps, et Mac Joyce, le détective qui,

¹² ROBERT Paul, *Le (nouveau) petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993.

après l'affaire de la chambre au théâtre, devient son ami. On n'a pas d'informations sur sa profession ou sur comment il fait pour gagner sa vie, l'on sait seulement qu'auparavant (la référence temporelle remonte ici à « quelques années », référence qui correspond à l'épisode de la route de T...) il était pauvre, car, alors :

« [...] Ilien, André avaient une vie dont le fond était composé de difficultés à peu près constantes, faisant l'objet de leur préoccupation quotidienne ; le plus clair du temps passait pour eux en effet à chercher une occupation à laquelle ils donnaient, en plissant brusquement les lèvres (et cela prenait chez eux un curieux aspect d'ironie méchante) le nom d'acceptable'. » (p. 37)

En revanche, dans le temps de référence du récit (en résumé : les séquences d'épisodes de l'affaire de la chambre au théâtre, de l'écharpe blanche et de la mort de l'homme au complet), le personnage a une vie différente. Son domicile paraît être confortable : il y a une cave avec des vins vieux, il se prépare des « cocktails » (p. 42), il a une chambre d'amis.... Ses habitudes et ses décisions sont des indications de même nature : Ilien veut changer de domicile et acheter une maison à la campagne, il donne volontiers de l'argent à un monsieur qui a été volé, il fait avec Mac Joyce « un projet de villégiature » (p. 42), c'est-à-dire, d'après Le Robert, un projet de vacances, un « séjour de repos, à la campagne ou dans un lieu de plaisance (ville d'eaux, plage...) », il fréquente une grande fête dans une maison énorme ...

Ce qui caractérise le plus Ilien c'est la dimension qu'il donne à la liberté, dimension qui peut évidemment être questionnée et le narrateur le fait : « Ne peut-on penser en effet que si la misère comme la maladie transforme complètement la lumière et la couleur des journées, elle peut amener à la longue et cela fréquemment un sentiment de liberté excessif ou au moins privé de sa nécessité véritable » (p. 39). Mais cette liberté est différemment vécue à la campagne (son errance) et en ville (où il se déplace mais avec modération vu que l'homme au complet le poursuit toujours).

L'homme au complet

L'homme au complet n'est pas non plus décrit physiquement. De son vivant, il a habité « jadis », pendant « deux ou trois années » dans une « terre de colonie » (p. 41) et s'appelait Mario Paschale, nom d'origine latine qui dérive du substantif *Pâques*. Cependant, comme l'information de son nom n'est donnée qu'à la fin, ce personnage est

identifié sous deux formes différentes au long du récit : l'une est celle de *l'homme au complet gris clair*, identification qui donne son titre à la nouvelle, qui apparaît dès le troisième paragraphe de la première page du récit (quand l'attention d'Ilien est attirée par « un homme habillé d'un complet gris clair », p. 21), identification qui réapparaît tout au long du récit ; l'autre est celle de *l'individu de la route de T...*, identification qui apparaît seulement dans l'épisode de la route de T... au milieu du troisième mouvement. J'ajoute que, dans le deuxième mouvement du récit, l'accessoire de « l'écharpe blanche », l'identifie ou le caractérise aussi (« l'homme au complet gris clair [...] tenant des deux mains levées une écharpe blanche », p. 34).

Il est l'opposant d'Ilien, c'est-à-dire qu'il agit contre Ilien, d'où la désignation *adversaire* (l'adversaire d'Ilien) qui lui est attribuée non sans ironie dans quelques passages du récit (dans les pages 25 et 37). Il est aussi qualifié d'« étranger » (p. 24), au sens d'étrange et d'« inconnu » (p. 25). Ses caractéristiques psychologiques sont liées à une rationalité exacerbée : il est très attentif à tout ce que fait Ilien (il paraît d'ailleurs le suivre toujours), il planifie tous ses actes et il est très minutieux dans leur exécution.

Dans toutes ses apparitions mystérieuses, il est cynique, dissimulé et malin comme, par exemple, dans les épisodes du café Manuel, du dialogue avec Ilien après l'explosion du plancher du théâtre, de l'auberge et du faux télégramme. Quand cet homme apparaît auprès de la maison ancienne, Ilien le reconnaît par son sourire qui est le signe d'une ironie, comme on peut le lire plus tard dans le texte : « Ilien reconnut alors le discoureur au sourire, du café Manuel, par où il avait passé au sortir de chez lui [...]. Sur son visage Ilien revit ce fameux sourire » (p. 23-24).

C'est ce personnage et non le narrateur qui paraît être omniprésent. D'abord, par ses nombreuses apparitions pour Ilien (sept fois), et même pour Arnaldo (deux fois). Ensuite, car le lecteur ne sait pas comment l'homme au complet fait pour avoir des informations très particulières sur Ilien : comment sait-il qu'Ilien veut acheter une maison à la campagne ? Qu'il va à une fête ? Qu'Ugo a une parente âgée ? etc. Une hypothèse sur ce sujet est que le hasard, les coïncidences interviennent parfois pour lui (lorsqu'il se trouve dans l'auberge célèbre, lorsqu'il est sur la route en direction de la police et en compagnie d'Ilien et qu'un passant distrait lui permet de fuir).

LES TÉMOINS QUI DÉPOSENT DANS L'AFFAIRE DE LA CHAMBRE AU THÉÂTRE

Une partie des personnages secondaires apparaît dans cet épisode-là. En ce qui concerne le récit et son organisation leur rôle commun est d'être des témoins dans l'enquête sur l'affaire de la chambre au théâtre, mais, en ce qui concerne l'intrigue, chacun a un rôle particulier. Ce sont Arnaldo, la femme de ménage d'Ugo, l'ami d'Ugo, le bourgeois inculte, Ugo et le nain.

Arnaldo

Arnaldo est le garçon laitier qui sert Ugo ; c'est aussi un acteur amateur qui joue dans des spectacles donnés par Ugo dans le petit théâtre.

D'après son témoignage, le premier de l'enquête, le soir de la veille de l'accident, il voit un homme sortir de la maison ancienne ; cet homme était probablement l'homme au complet (« le signalement que l'acteur put donner, pour autant que l'on puisse faire confiance à un signalement, répondait de façon à peu près certaine à celui qu'avait fait Ilien de l'homme au complet gris clair », p. 27). Cependant, c'est un événement antérieur à celui-ci qui présente le plus d'intérêt pour l'enquête (ou pour le narrateur). Lorsqu'Arnaldo est en train de parler, il se rappelle qu'en fait il avait déjà vu l'homme au complet auparavant, dans l'épisode de l'auberge. En quoi la conversation entre Arnaldo et un monsieur, un bourgeois grossier, qui s'est tenue dans cette auberge a pu contribuer à l'enquête ? Peut être que c'est à cette occasion qu'Arnaldo offrit involontairement à l'homme au complet des informations utiles, telles que le défaut du plancher de la chambre au théâtre, sa décision de désactiver le théâtre et de vendre la maison à un bon prix. Ces informations sont probablement décisives pour que l'homme puisse machiner la première tentative d'attentat.

Le récit du témoignage de l'apparition de l'homme au complet dans l'auberge montre que l'homme au complet compte sur le hasard car, sans doute par coïncidence, il se trouve dans cet endroit le moment juste où le bourgeois vient et bavarde avec Arnaldo sur Ugo; peut-être ici, l'homme, qui est toujours aux aguets, compte sur le hasard. Au contraire, le récit du témoignage de l'apparition de l'homme aux alentours de la maison ancienne, la veille de l'accident, fait connaître la machination de l'homme au complet et,

par là, la planification de l'attentat de la chambre au théâtre. Plus précisément son témoignage prouve que cette apparition n'est pas hasardeuse.

La femme de ménage d'Ugo

Un autre personnage secondaire est la bonne d'Ugo qui est présentée comme « une jeune femme employée par Ugo aux travaux du ménage » (p. 28) et dont le témoignage vient après celui d'Arnaldo. Avant d'analyser le contenu de sa déclaration et sa fonction dans l'intrigue, il faut signaler qu'au début de l'investigation, les policiers ont trouvé forcée la porte qui donne sur le petit théâtre, comme déclare le narrateur : Ugo « [...] avait même condamné la porte (qui, disons le tout de suite, apparut dûment forcée aux policiers entreprenant les premières recherches, mais cette porte étant entièrement dépourvue d'empreintes digitales l'on pensa que l'opération avait été réalisée en gants de caoutchouc) » (p. 26).

Par le témoignage de cette jeune femme, le lecteur apprend qu'elle est allée chez Ugo tout de suite après l'accident et qu'elle a « essay[é] vainement d'ébranler la porte de telle pièce du rez-de-chaussée qui correspondait à celle de l'étage où avait été construit le théâtre [...] » (p. 28). Son attitude est motivée par son désespoir car elle pense que « son maître » (p. 28) peut être mort « sous les décombres » (p. 28).

Ainsi, son très bref témoignage invalide l'apparence de mystère concernant le cas de l'ébranlement de la porte, il est une fausse piste. En même temps, son témoignage révèle le procédé même du narrateur qui, dans cet extrait-là, fait un détour dans l'intrigue puisque, en fait, le témoignage de cette femme n'ajoute rien d'important et peut faire que le lecteur se distraie et s'éloigne des aspects les plus essentiels de la trame.

L'ami d'Ugo

Le deuxième jour de l'enquête, un ami d'Ugo « confirm[é] l'histoire du théâtre fermé » (p. 28). Il renseigne mal le juge d'instruction en disant que, sans doute, Ugo (qui au commencement de l'enquête était absent) n'allait pas revenir si tôt car, d'après cet ami, il était « autrefois sujet à certaines fugues » (p. 29). Pourtant, Ugo revient le lendemain, le troisième jour de l'enquête.

Le narrateur paraît utiliser ce personnage pour justifier quelques uns des choix narratifs préalables, comme par exemple le fait qu'Ilien touche la porte de la maison ancienne et la porte s'ouvre toute seule en dépit de l'absence d'Ugo. C'est pendant le récit du témoignage de ce personnage, l'ami d'Ugo, que nous lisons ce commentaire du narrateur :

«(n'était-ce lui [Ugo] qui avait voulu encore en tout dernier lieu que la porte de la villa s'ouvrît à la simple pression du doigt du visiteur prévu, sur une sonnerie, voyant sans doute dans le contraste entre l'ancienneté et quelque noblesse aussi lui restant à cette maison et cet accessoire moderne la source d'un curieux comique) [...] » (p. 29)

Le bourgeois inculte

Le récit de l'épisode de l'auberge fait référence à un bourgeois qui apparaît soudainement dans cet endroit. Grossier, inculte, prétentieux (« la prétention où était notre homme de parler de choses dont on pouvait dire qu'il en ignorait même le premier mot », p. 27), ce monsieur demande des nouvelles d'Ugo, comme je viens de dire ci-dessus. Tout indique qu'il garde du ressentiment d'Ugo car celui-ci qui donnait des spectacles « devant une société choisie » (p. 26) dans sa salle de spectacles, comme le dit le narrateur, « n'[a] jamais estimé devoir l'inviter à ses représentations » (p. 27).

Le rôle de ce monsieur est de faire parler Arnaldo à l'auberge ; par ce bourgeois, le narrateur critique de façon l'idéologie petite-bourgeoise qui paraît même soutenir le comportement de ce personnage.

Ugo

Ugo est le propriétaire de la maison ancienne et de son petit théâtre. C'est un « grand vieillard au visage austère » (p. 29) et « de mine intelligente » (p. 29), pris pour un « solitaire excentrique » (p. 28), « un être bizarre en particulier » (p. 28) parce qu'il installe une sonnerie moderne dans une ancienne maison de campagne. Il est aussi très ordonné et minutieux, un peu maniaque, un peu tourmenté et vulnérable à des « événement(s) inaccoutumé(s) » (p. 29), trait que le narrateur montre bien dans l'épisode du faux télégramme.

Sa contribution à l'enquête est justement de faire connaître cet épisode : un piège malicieux de la part de l'homme au complet dont Ugo et Ilien sont les victimes. Dans cet épisode, Ugo reçoit un télégramme d'un familier qui habite dans « sa cité natale » (p. 29) ; cette personne serait malade et demanderait sa présence. Ce télégramme était faux et avait pour objectif d'éloigner Ugo de sa propre maison le jour où Ilien la rend visite, laissant le champ libre à l'action de l'homme au complet.

Décrit et caractérisé avec beaucoup d'ironie, Ugo paraît représenter la critique contre l'excès de rationalisme qui guide sa vie, comme le prouve l'extrait suivant : « [il] ne pouvait, semblait-il, conserver quelque maîtrise de soi pour peu que se produisît un événement inaccoutumé l'atteignant de façon directe » (p. 29).

Le nain

Le dernier témoin de l'enquête (le quatrième jour) est le nain du café Manuel. Il est très maigre, trait physique qui justifie sa profession (il travaille dans un cirque) mais surtout le fait qu'il est caché par une colonne au café pendant que l'homme au complet bavarde avec lui. Ce nain déclare qu'il avait vu l'homme au complet la première fois « deux ans auparavant [...] au cours d'une représentation donnée dans un cirque de province » (p. 30) ; la deuxième fois est celle du café Manuel. D'après son témoignage : « il ne savait rien de cet homme, dont il ignorait jusqu'au nom ; celui-ci, déclara-t-il seulement, l'avait quitté brusquement peu après le départ d'Ilien » (p. 30).

QUATRE AUTRES PERSONNAGES SECONDAIRES

Quatre autres personnages secondaires accomplissent des fonctions très particulières dans le récit. Ce sont : un homme qui porte une échelle, une jeune femme en noir, André et le détective Mac Joyce.

L'homme à l'échelle

L'homme à l'échelle apparaît dans le premier mouvement du récit, lorsqu'Ilien est en train de se diriger vers la maison ancienne. Il est décrit de la forme suivante : « il était

porteur d'une échelle, qu'il tenait sous l'un de ses bras et l'on pouvait voir qu'il était vêtu d'une blouse bleue, d'un chapeau de paille à larges bords » (p. 22).

Ce personnage indique, très subtilement, ce qui la conclusion de l'enquête déclarera, un peu plus tard, très clairement : l'intervention apparemment banale du hasard, des coïncidences dans cette intrigue. Ce personnage sauve Ilien du premier attentat. Rappelons toujours la conclusion de l'enquête :

« L'on put conclure de manière suffisamment nette, qu'il n'y avait eu dans l'affaire de la chambre au théâtre d'autre coïncidence que celle du retard d'Ilien à gravir les marches de l'escalier, retard causé par quelques gestes de l'homme à l'échelle et de l'explosion qui avait sauvé Ilien miraculeusement [...]» (p. 25)

La jeune femme en noir

La jeune femme en noir apparaît dans l'épisode de la fête de la grande maison, dans sa chambre. Elle est présentée demi-cachée par le mur et dans une atmosphère mystérieuse ; Ilien l'aperçoit à travers le miroir :

« Il se retourna et il contempla à demi-cachée par le mur une jeune femme qui se plut pendant un instant encore à garder cette position bizarre et impressionnante.

Enfin s'approchant de lui de l'air le plus naturel du monde et vêtue de noir, relevant brusquement un voile de dentelle noir qu'elle portait sur le visage elle lui toucha le bras, lui dit de s'asseoir. Il lui obéit. [...] » (p. 32).

Sa description physique correspond à peu près à « l'image d'un type de femme assez rare, dont l'apparition suffis[e] à faire naître en lui un ravissement sans arrière pensée» (p. 32). Ilien se laisse alors conduire par un jeu, le jeu des cinq portraits, mené par elle. Peu après ce jeu, elle sort de la chambre et, lorsqu'elle revient, elle surprend l'homme au complet qui risque d'étouffer Ilien avec une écharpe blanche.

Cette femme ainsi que l'homme à l'échelle est un personnage inconnu et a comme fonction sauver Ilien de la tentative d'attentat de l'homme au complet.

André

Il s'agit de l'ami d'Ilien qui a vécu avec celui-ci l'épisode de la route de T.... Tout comme Ilien, André était pauvre et paraît changer de position sociale.

André apparaît très peu dans le récit car il est toujours en voyage, comme on verra ensuite. Il ne participe alors qu'à deux épisodes qui ont des rapports entre eux et qui sont très importants pour l'intrigue. Le premier est celui de la route de T..., pendant lequel André s'affronte avec un individu paru sur la route de T.... qui voulait récupérer l'objet (le coffret) pris par Ilien dans la maison en ruines. André, qui a de la force et qui, à ce moment-là, porte un arme et agit avec insouciance vainc l'homme au complet et le « laiss[e] dans le fossé de la route » (p. 39).

Par conséquence de cet épisode, André est le seul personnage capable de reconnaître (lors de l'épisode ultérieur de la mort de l'homme au complet dans l'université) dans l'homme au complet, l'homme de la route de T.... Il faut dire qu'André ne commence à faire partie de l'histoire qu'à partir du récit de cet épisode, car entre sa participation à l'épisode de la route de T... et celui dans l'Université, il est en voyage (« [...] Ilien se promenait avec un ami revenu depuis quelques temps d'un séjour prolongé à l'étranger », p. 36). Son retour à ce « pays du Sud » (p. 21) met en lumière justement l'épisode de l'individu de la route de T... et permet ainsi de résoudre une grande partie du mystère concernant l'affaire de la chambre au théâtre et les événements ultérieurs à celui-ci.

Le détective Mac Joyce

Le dernier des personnages est le détective Mac Joyce qui apparaît à la clôture de l'épisode de la fête et à la clôture du récit. Son nom anglais et, bien sûr, sa profession renvoient aux détectives de roman policier qui ont eu un grand succès en Angleterre. Toutefois cette référence est ironique car Mac Joyce n'apprend à Ilien de nouveau que des détails sur l'homme au complet gris clair et, comme l'on vient de voir, c'est André qui illumine le cas.

Ironiquement, quand Mac Joyce arrive chez Ilien celui-ci a dû mimer « l'étonnement de celui à qui l'on annonce une nouvelle inattendue. Il connut à cela un curieux plaisir » (p. 41). Après cela, Mac Joyce commence à parler. Rappelons les conclusions de ses recherches policières :

« Mac Joyce déclara que l'on avait transporté le corps de l'homme au complet gris clair à la morgue municipale. L'identification avait permis la découverte du domicile du défunt dont le nom était Mario Paschale et, comme l'on avait perquisitionné chez lui, l'on avait appris que jadis il avait vécu deux ou trois années dans une terre de colonie... »

Après l'annonce de ses découvertes, Ilien offrit à Mac Joyce une cigarette... Rappelons maintenant la figure du vrai détective français de l'auteur belge Simenon : le commissaire Maigret est inséparable de sa pipe et chaque bouffée correspond à un tour de sa pensée. Par contre, dans la résolution de l'affaire du petit théâtre Mac Joyce est un élément dispensable. Son rôle n'est pas celui des détectives des romans d'intrigue policière qui est de mener jusqu'aux limites de l'impossible la faculté de penser méthodiquement. Le personnage de Mac Joyce tourne en dérision.

LES DÉPLACEMENTS DES PERSONNAGES

Dans les trois grands mouvements du récit, Ilien et l'homme au complet se déplacent ça et là par les routes, les rues, les couloirs : ils ne restent pas sur place, ils marchent, ils vont et viennent, ils circulent.

Parmi les personnages secondaires, le déplacement le plus remarquable est celui de l'homme qui porte une échelle. Au début, ce personnage apparaît et disparaît marchant sur la route (« [...] il lui [Ilien] arriva de se retourner et il remarqua bien alors un homme qui semblait d'ailleurs suivre la même route, puis qui ayant pris un chemin divergent à travers les champs, reparut pourtant dans la suite, à sa hauteur », p. 22) pour, enfin, disparaître : « Il eut tôt fait de disparaître en sifflant un air populaire » (p. 22).

Mais, le récit commence par les déplacements d'Ilien qui part de la ville en direction de la campagne et je commence justement par présenter les déplacements de ce personnage.

Les déplacements d'Ilien

L'on a déjà vu que, dans « La Chambre au théâtre », le but initial d'Ilien est d'arriver, en partant de sa maison dans la capitale, dans la maison à la campagne. Pourtant, avant d'y arriver il passe par le café Manuel et, après, il fait « une course en tel quartier de la ville » (p. 21). Enfin, avant d'entrer « dans la pleine campagne » (p. 22) : « [...] il se

dirig[e] vers certain faubourg et, après avoir dépassé les dernières maisons, travers[e] quelques terrains vagues [...] » (p. 22).

Ensuite, à l'intérieur de la maison à la campagne, Ilien se déplace aussi. Après, il regagne la route pour aller au bureau de police, en refaisant le trajet initial, mais en sens inverse : Ilien part de la campagne pour revenir en ville. Pourtant ce chemin (« Le chemin, après la luxuriante végétation du bois et des quelques prés et champs le précédant, semblait se reprendre en quelque sorte [...] »), paraissait différent aux yeux d'Ilien (« [...] Il apparaissait à Ilien dans une espèce de dureté à présent qui pouvait ne point laisser de surprendre et au retour celui-ci touchait mieux le centre de ce paysage. », p. 25).

Dans « L'écharpe blanche », Ilien « parcour[t] les couloirs d'une maison » (p. 31) où il participe à une fête :

« [...] et il en était peu à peu venu maintenant qu'il était *errant* à travers l'espace de ce bâtiment anormalement vaste à ne plus entendre qu'un écho très faible de la danse, des chants et de la musique, à se promener enfin au milieu d'un très grand silence. » (p. 31-32, c'est moi qui souligne)

Ici, il s'agit de l'errance, d'après le dictionnaire Le Robert, de l'« action d'errer ça et là », une course, un déplacement et même une flânerie, un vagabondage. Cependant, l'on sait qu'après, Ilien poursuit l'homme au complet par ces mêmes couloirs de cette maison labyrinthique où, tout à l'heure, il marchait à l'aventure. Cinq paragraphes rendent compte, comme le signale le narrateur, de « cette course éperdue » (p. 34) « dans un labyrinthe de corridors, de chambres » (p. 34) et pendant laquelle Ilien suit vainement le bruit des pas de l'homme au complet ou il est guidé par le jeu de l'électricité.

« Une mort réussie » commence, tout comme le premier mouvement du récit, par le déplacement, la promenade d'Ilien et André dans une université, comme le montre l'extrait ci-dessous :

« Ils entrèrent bientôt dans l'énorme cour entièrement déserte, que séparaient d'une extrémité à l'autre deux constructions très longues.

Ilien et son compagnon n'avaient fait que quelques pas lorsqu'ils virent à quelque distance, sortant du grand bâtiment de gauche, dans un bruit de porte paraissant combler l'espace pendant plusieurs secondes, un jeune homme vêtu [...].

D'un mouvement simultané, assez surprenant en somme, les deux amis inclinèrent tout de suite eux aussi à droite, suivirent un chemin tracé au milieu d'une pelouse dont l'herbe était rase puis se dirigèrent vers l'entrée d'une galerie vitrée par laquelle avait disparu le coureur.

Après avoir un moment longé la galerie, ils aboutirent à un couloir plus sombre dallé de pierres blanches et noires et bientôt s'approchèrent d'une sorte de cour intérieure où ils aperçurent [...]. » (p. 36)

Lorsqu'il sort de l'université, Ilien marche dans le quartier environnant l'université où il s'arrête en quelques instants pour observer « des sites connus » et, après il marche dans sa rue où il observe les maisons, il écoute les bruits les plus faibles (« Pendant tout le reste de la journée, Ilien se promena dans le quartier environnant l'Université [...] Il rentra chez lui très tard », p. 40). En d'autres termes, Ilien flâne, il « se promène sans hâte, en s'abandonnant à l'impression et au spectacle du moment » (Le Robert).

Avant de passer aux déplacements de l'homme au complet et tâchant de résumer ce que je viens d'exposer, je peux dire que Ilien est parfois seul, parfois il est avec son ami André. Ses déplacements se font en direction de la campagne et vice-versa. Ilien se déplace aussi à l'intérieur des bâtiments ; les déplacements peuvent être liés ou non à l'errance, d'après le récit « ce besoin effréné de mouvement qui ne cessait de les [Ilien et André] tenir malgré la fatigue, au fond des campagnes » (p. 38), comme le commente le narrateur dans l'épisode de la route de T...

Le dernier exemple de déplacement mérite une attention spéciale. Il se trouve dans la suite d'épisode qui se passe sur la route de T... où sont réunis Ilien, André et « l'individu de la route de T... ». C'est dans cet épisode que le narrateur déclare qu'Ilien et André aiment se déplacer, plus précisément, errer et qu'il illustre le mieux cette errance, comme l'on peut voir ci-dessous :

« [...] Et le soir venu il leur arrivait de se rendre, s'il faisait très beau, dans cette sorte d'enivrement, de fièvre où ils se trouvaient, dans *ce besoin effréné de mouvement* qui ne cessait de les tenir malgré la fatigue, au fond des campagnes. Ils *erraient* parfois très tard, en débraillé au milieu des terres, des tombeaux antiques, des maisons en ruine ou en construction. Ils aimaient de demeurer pendant des heures dissimulés au fond de quelque cuisine ou salon passé, futur, écoutant autour d'eux les bruits ; le craquement léger du bois des charpentes, les cris au loin d'enfants qui se réveillaient en proie à quelque terreur ou à quelque mal, l'aboiement des chiens et ils pouvaient voir les premières voitures maraîchères lourdement chargées se diriger vers la ville, que suivaient toujours peu de temps après des groupes d'ouvriers marchand en silence, précédés d'un guide porteur de lanterne » (p. 37-8).

Ilien et André errent au « fond des campagnes », dans des lieux tels que les campagnes, terres, tombeaux antiques, maisons en ruines ou en construction. Le narrateur lui-même classifie cette errance comme un « besoin effréné de mouvement ».

Les déplacements de l'homme au complet gris clair

Et L'homme au complet, est-ce qu'il se déplace ? Oui, mais ses déplacements ne sont pas racontés comme le sont ceux d'Ilien. Dans le cas de l'homme au complet, ce qui est raconté, montré au lecteur sont ses successives apparitions et disparitions mystérieuses, sans que le lecteur puisse savoir d'où il est parti et prévoir où il va.

En ce qui concerne les déplacements de l'homme au complet, l'on peut trouver quelques moments repérables dans certaines séquences d'épisodes. Ainsi, dans la première partie de « La Chambre au théâtre », l'homme au complet va du café Manuel (comme le nain témoigne : « celui-ci [l'homme au complet] [...] l'avait quitté brusquement peu après le départ d'Ilien », p. 30) à la maison ancienne où Ilien le voit caché contre une porte, tout de suite après l'accident. Dans la deuxième partie de ce même mouvement, le narrateur fait des brèves références aux déplacements de l'homme au complet lorsqu'il rapporte le témoignage d'Arnaldo. Rappelons qu'Arnaldo déclare qu'il avait vu l'homme au complet sortir de la maison ancienne le soir de la veille de l'accident (« Descendu [Arnaldo], il avait alors aperçu un homme à quelque distance, s'engageant sur le chemin de la ville [...] », p. 26). Après, Arnaldo déclare aussi qu'il avait vu l'homme au complet sortir de l'auberge (« [...] un homme installé avant la venue d'Arnaldo [...] s'était retiré soudain à la fin de cette conversation prolongée [celle de l'Arnaldo avec le bourgeois] ; il avait marché à pas lents, en promeneur, le long de la route », p. 28). Pour finir avec cette partie, il faut rappeler le déplacement de l'homme dans le troisième mouvement du récit, lorsqu'Ilien le poursuit dans la maison énorme et labyrinthique.

Les protagonistes de cette nouvelle se déplacent beaucoup (tels que les personnages d'un roman d'aventures). Mais à quoi se lie les nombreux déplacements et l'errance que les protagonistes, plus André, illustrent bien ? L'on suppose que les déplacements se lient au « sentiment de liberté excessif ou au moins privé de sa nécessité véritable » (p. 39) dont parle le narrateur.

CHAPITRE 5

L'HOMME AU COMPLET GRIS CLAIR : QUESTIONS D'INTERPRÉTATION

L'Homme au complet gris clair a une intrigue qui peut être analysée sous des paramètres différents. Et, comme Lecomte laisse au lecteur plusieurs lacunes et ne propose pas des vérités objectives comme résolution, la nouvelle laisse la place à plusieurs questionnements et à des lectures diverses. Dans ce chapitre, je présente la lecture de deux critiques : Henri Ronse dont l'étude date de 1980 et Marc Quaghebeur dont l'article date de 1990. Je présente certains aspects de leurs textes, choisis à partir de mon analyse préalable sur les éléments du récit, l'objectif de ce chapitre étant d'exposer leur réaction sur l'intrigue du récit, sur l'organisation de la nouvelle et sur le statut surréaliste de celle-ci.

L'HOMME AU COMPLET GRIS CLAIR PAR HENRI HONSE

L'article de Ronse sur Lecomte vient en guise de préface à la parution, en 1980, d'*Œuvres*, volume qui réunit *L'Homme au complet*, *La Servante au miroir*, *Le Carnet et les instants*.

Ronse commence son article par la reproduction d'une courte préface écrite par Lecomte en 1964 visant à la publication de *Le Cahier et les instants*, écrit originalement en 1924, l'époque de *Correspondance*¹³.

Cette préface fait référence à l'activité littéraire de Lecomte à l'époque de *Correspondance*. Ronse tâche ainsi d'identifier le « projet surréaliste » chez Lecomte (« Où nous retrouvons le *projet* surréaliste de sortir de la sphère esthétique : « nous fûmes ainsi quelques-uns à vouloir sortir de la littérature », RONSE, p. 13-14, c'est lui qui souligne). La réponse vient de Lecomte lui-même : « pendant tout un temps je fus seul à

¹³ Voir en annexe « Lecomte parle de *Correspondance*, de Camile Goemans, de Paul Nougé et de... Marcel Lecomte ».

penser que l'on ne pouvait guère en sortir que par elle-même » (LECOMTE cité par RONSE, p. 14).

Mais comment penser cela à partir de *L'Homme au complet gris clair*, le premier ouvrage de Lecomte publié en volume en 1931 ?

La courte mais précise analyse de Ronse sur *L'Homme au complet gris clair* fait remarquer plusieurs éléments concernant ce sujet :

« *L'Homme au complet gris clair* – une manière de chef-d'œuvre – [...] n'est-il pas en quelque sorte le prolongement subtil dans le domaine de la narration de la 'peinture métaphysique' de Chirico¹⁴, avec cette mélancolie d'une ville du Sud, ses perspectives géométriques, sa densité onirique très particulière, sa forme d'énigme bouclée sur elle-même, hermétiquement [...], sa structure quasi policière, ses figures comme blanchies qu'un récit parfaitement linéaire et une écriture parfaitement transparente (n'était la sinuosité de la syntaxe) jouent à faire apparaître au gré semble-t-il de hasards, d'évidences, de coïncidences qui composent à la fin, dans une sourde montée d'angoisse, l'accomplissement d'un destin et, pour le personnage central, d'une perdition [...]. » (RONSE, p. 8-9)

Côté récit, Ronse fait une analogie entre le décor de *L'Homme au complet gris* et les images picturales de Giorgio de Chirico, peintre italien qui a beaucoup influencé Max Ernst, Salvador Dalí et René Magritte, des peintres surréalistes. Revenons aux caractéristiques du récit et Ronse parle de sa « structure quasi policière », du « hasard, d'évidences, de coïncidences », de la fin du récit (« une sourde montée d'angoisse ») et précisément de la fin du personnage central, la « perdition définitive » d'Ilien, que le narrateur présente sous apparence de « destin ».

Comment comprendre alors que ces éléments soulignés par Ronse, des éléments à première vue si divers, peuvent être tous réunis dans ces quelques vingt pages de récit ? Partant de mon étude préalable des éléments du récit, je commence par commenter sa « quasi » structure de roman d'intrigue policière. A la fin de la partie I de « La Chambre au théâtre » Ilien s'en doute du caractère accidentel de l'écroulement du plancher du petit théâtre ; l'enquête vient le confirmer. Pour l'instant on a ainsi un attentat (pas un crime mais une tentative criminel), la victime, le coupable, une enquête et ses témoins, un juge d'instruction. Le récit avance et on est devant une deuxième tentative d'attentat (plus explicite), un détective anglais, la mort de l'exécuteur.

¹⁴ Giorgio de Chirico, c'est un peintre italien né en 1888 et mort en 1978.

Tous ces éléments sont effectivement des éléments du roman policier. Mais, si l'on s'interroge sur chacun d'eux, qu'est-ce qu'on peut apercevoir ? Ce premier attentat, par exemple, c'est quoi, en effet ? L'homme au complet recherche, planifie et exécute son plan. Il apprend l'existence du défaut du plancher du petit théâtre de la maison d'Ugo, qu'Ilien voulait acquérir. À partir de ces données il décide de faire Ilien aller visiter cette maison dans l'absence du propriétaire et croît vraiment qui, sans le savoir, Ilien marcherait justement sur le plancher qui s'écroulerait, amenant Ilien à la mort. Évidemment, ce premier attentat échoue. Et le premier mouvement du récit (une partie considérable du texte) porte entièrement sur cet attentat.

Mais, il y a encore plus. La conclusion de l'enquête évoque une coïncidence et le hasard comme les facteurs qui sauvent Ilien (dans ce cas, le fait qu'Ilien, avant d'entrer dans la dite maison, s'arrête un peu pour observer un homme curieux – l'homme à l'échelle – et, entretemps, c'est-à-dire avant qu'Ilien entre dans le petit théâtre, une poudrière voisine de la maison explose provoquant l'écroulement du vieux plancher). Mais, c'est quoi ce hasard ? Plus tard, le narrateur lui-même le définit (quand Ilien apprend la mort de l'homme et découvre, par André, qu'il était l'individu de la route de T... et commence à se sentir, disons, tranquille) :

« Et [Ilien] en venait à rêver d'un hasard plein d'une puissance extrêmement absorbante d'où il déduisait que étant données cent chances, par exemple, pour que telle chose imprévisible arrivât, il fallait se comporter comme si rien de semblable, en réalité, ne devait se passer. » (p. 37)

Or, cette définition du hasard de Lecomte joue avec la notion du sens commun de *hasard*, d'après Le Robert, « cas, événement fortuit; concours de circonstances inattendu et inexplicable », « cause fictive de ce qui arrive sans raison apparente ou explicable (souvent personnifiée au même titre que le sort, la fortune) ». Le hasard chez Lecomte est parfois fortuit mais d'autres fois il est attendu, clairement prémédité et même nécessaire.

Ronse parle aussi de la fin des protagonistes. En ce qui concerne la fin malheureuse et angoissante du personnage central, Ilien, l'on peut penser : quel espèce d'intrigue policière pourrait être ce récit vu que le coupable (le persécuteur d'Ilien) meurt (une mort grandiose mais sans aucun signe de douleur) et la victime (Ilien, le persécuté) continue de souffrir ?

Ainsi, la combinaison de ces éléments si divers dans *L'Homme au complet gris clair*, observée par Ronse, justifie le fait que cette histoire ne peut qu'être une fausse intrigue policière ou plutôt une intrigue avec apparence de roman policier. *L'Homme au complet gris clair* est justement un plagiat (dans ce sens, *Correspondance* a été son école) de ce type de roman dont les éléments caractéristiques sont dépourvus de leur fonction.

Mais quels peuvent être les objectifs de ce plagiat et qu'est-ce que Lecomte questionne et subvertit ? Avec son style qui prétend être précis – qui mime le style du roman policier même où toutes les informations sont fonctionnelles, tous les détails sont utiles et la solution du cas compte beaucoup sur eux – plus la profusion d'informations qui, d'après moi, a l'intention de détourner l'attention du lecteur, Lecomte croit que la littérature elle-même peut, comme le formule Ronse, « transformer notre regard et notre appréhension même du réel » (RONSE, p. 12) ou encore, « un usage détourné, oblique » de l'œuvre d'art peut restituer son « efficacité » (RONSE, p. 13). Pour Lecomte, d'après Ronse, « l'efficacité [de l'œuvre d'art] est à la fois un léger vertige et une magie ». Il s'agit en quelque sorte d'un piège qui provoque le trouble et l'illumination » (cité par RONSE, p. 13).

L'efficacité de la littérature est le souci de la plupart des écrivains du XX^{ème} siècle qui voulaient maintenir l'autonomie esthétique et épistémologique (commençant par une auto-connaissance) de la littérature. Le texte de Lecomte s'adresse inévitablement à des *lecteurs attentifs*, qui lisent au delà des apparences ; au contraire, une mauvaise lecture reconnaîtra dans *L'Homme au complet gris clair* à peine un mauvais roman policier.

Pour terminer avec Ronse, c'est par la voie littéraire que Lecomte retrouve sa place dans le surréalisme. Pour Ronse, c'est remarquable dans l'écriture de l'écrivain :

« la souplesse si particulière du phrasé qui garantit la fermeté de la prise que Lecomte obtient par toutes sortes de retours, d'effets de ralenti (le règne de la lenteur) qui nous restituent, dans toute sa complexité, le moment privilégié, la minute insolite, l'instant où il semble qu'à force d'attention le Réel se découvre. Le récit de Lecomte est un détournement accidentel, et prémédité à la fois, des apparences. [...] » (RONSE, p. 11)

L'Homme au complet gris clair est un jeu sérieux.

L'HOMME AU COMPLET GRIS CLAIR PAR MARC QUAGEBEUR

« Au delà du réalisme magique : Marcel Lecomte » est l'article de Marc Quaghebeur, publié en 1990. Cet auteur traite *L'Homme au complet gris clair* comme un écrit surréaliste¹⁵ (« Ce texte s'inscrit, de façon irrécusable, dans le moment fécond du surréalisme belge, et en renforce l'intérêt », p. 100) qui hérite plusieurs éléments de « l'idée de 'réalité magique' [née] sous la plume d[e Franz] Hellens¹⁶ et de Poulet » (p. 97). Quaghebeur précise que :

« [...] le magique joue de ressorts constants qui prennent des noms et des formes diverses selon les époques. Mais sa véritable époque de déploiement, en Belgique francophone, celle où il peut être nommé comme tel, se situe entre 1950 et 1970. À ce moment, il est le contrepoids du néo-classicisme. » (QUAGHEBEUR, p. 107)

En 1924, avec *Correspondance*, pour Quaghebeur, l'« aventure surréaliste belge » et, précisément, « la déconstruction lettrée et retenue des poncifs de la littérature », Lecomte, Nougé et Goemans, toujours d'après Quaghebeur,

« [...] cherch[ent] à allier la rigueur, voire la raideur, à la perception de l'inconnu. Marcel Lecomte privilégie ce second aspect de la dialectique. À la différence de ses comparses, Lecomte n'évacue jamais d'un revers de la main, ou sous le coup de considérations politiques, la question de l'occultisme et de l'ésotérisme. » (p. 99)

Pour Quaghebeur, les titres des trois parties donnent, d'emblée, le climat du récit et résument la trame, c'est-à-dire qu'« ils désignent l'emprise des lieux ou des signes dans le déroulement magique, processus au sein duquel se déplacent des personnages presque téléguidés dont l'insignifiance s'accroît du poids d'un décor qui est à lui seul un personnage » (p. 100). Donc, ces trois aspects importants du récit – l'espace [la profusion de l'espace], l'absence d'identité des personnages et leurs déplacements – font signe au réalisme magique, mais attention, pour lui ce réalisme magique « à la différence du fantastique, n'est possible qu'à travers la littérature la plus élaborée ; celle qui privilégie la langue plutôt que le fantasme (même si le magique reste profondément tributaire du fantasme [...]) » (p. 113).

¹⁵ Pas dans le sens d'écriture automatique.

¹⁶ Directeur de deux revues modernistes bruxelloises : *Signaux de France et de Belgique*, lancée par lui en 1920 et *Le Disque vert* qui, en 1922, substitue celle-là.

En ce qui concerne la compréhension générale de l'intrigue, il part aussi (d'abord, en suivant l'ordre du discours) des attentats pour arriver à l'épisode du coffret.

Une lecture des personnages

Pour Quaghebeur, les protagonistes : « s'affrontent [...] d'une façon qui paraît d'abord fortuite mais qui s'explique peu à peu sans que ces notations objectives débouchent pour le lecteur sur une compréhension rationnelle capable d'éliminer complètement l'inquiétante étrangeté » (p. 100). Cet affrontement entre les protagonistes suit une « implacable mécanique des doubles »¹⁷ (p. 102) et la trame n'apporte pas des réponses à toutes les imprécisions qui ressortent à la lecture. Quaghebeur offre quelques pistes de lecture par la formulation de quelques questions rhétoriques :

« Ilien n'est-il pas le spectateur d'un spectateur, mystérieux individu qui emporte son secret dans sa tombe ? Dès lors, est-il la victime d'une fausse innocence ou d'une curiosité mal placée... ? Que peut en effet signifier cette histoire où celui qui meurt n'est pas celui qui, apparemment, eût dû mourir ? Si cette mort semble bien clore un dossier, n'emporte-t-elle pas à long terme, dans l'abîme, l'intrus qui l'a ouvert ? [...]. » (p. 102)

Une lecture de l'intrigue

Quaghebeur souligne « la construction subtile des personnages » dans le récit, d'après lui « une construction spéculaire et spectaculaire »¹⁸. D'après cette construction, il organise une lecture du récit basée sur la formation de duos ou de trios de personnages protagonistes et secondaires.

Pour la partie I de « La Chambre au théâtre »¹⁹, il prend en compte les successives apparitions/disparitions (c'est moi et pas lui qui utilise ces deux termes) des personnages, selon le schéma suivant.

Tout d'abord, (1) un trio est formé par l'homme au complet plus le nain qui sont observés par Ilien (au café Manuel). Ensuite, (2) un autre trio se forme par Ilien qui chemine en compagnie du porteur de l'échelle : « [...] tous les deux étant épiés de

¹⁷ Cet article est divisé en plusieurs parties. Cette expression donne le titre à l'une de ces divisions.

¹⁸ Expression-titre d'une autre partie de l'article.

¹⁹ Quaghebeur travaille avec la division du récit en quatre chapitres : « La Chambre au théâtre », l'enquête, « L'Écharpe blanche », « Une mort réussie ». J'utilise pourtant la division en trois grands mouvements (que j'ai fait) afin d'éviter des confusions.

l'intérieur de la maison [...] par celui qui trame l'effondrement du plancher de la chambre au théâtre (vraisemblablement) l'homme au complet gris clair) » (p. 104). Après, (3) un duo formé par Ilien et l'homme au complet sur la route. Ce duo devient un trio (4) : une personne vulgaire portant l'habit croise avec Ilien et l'homme au complet sur la route. Mais, l'homme disparaît et Ilien est seul (5) sur la route. Pour le critique, ce premier mouvement du récit se caractérise par des trompe-l'œil théâtraux et des portes dérobées (p. 104).

Dans l'épisode de l'enquête, un trio (6) est constitué autour d'Ilien : Ugo et ses deux employés, Arnaldo et la jeune femme du ménage. Cette partie se caractérise par un « jeu de récits » (p. 105). Quaghebeur se demande si l'homme qui portait l'habit peut être le bourgeois de l'auberge. Est-ce qu'ils sont un seul et même personnage ?

« Une Écharpe blanche » serait marquée par « les jeux conjugués de la jeune femme et de l'homme à l'écharpe blanche » (7), plus « les ingrédients labyrinthiques et spéculaires » (p. 105). À la fin de ce mouvement, il y a un nouveau duo (8) formé par Ilien et Mac Joyce.

Dans « Une mort réussie », Quaghebeur remarque finalement le duo formé (9) par André et Ilien.

À partir de ces neuf dispositions différentes des personnages ou « croisements de figures qui tissent le texte et en profilent le mystère ambiant » (p. 106), Quaghebeur conclut :

« [...] l'être autonome et inentamé est l'homme au complet gris clair, individu solitaire, alors qu'Ilien n'existe et ne survit que tant qu'il est en compagnie d'un autre – le *lien* avec le double antithétique qu'est l'homme au complet gris clair, subtil et inconscient, en constituant l'apothéose. » (p. 106, c'est moi qui souligne)

Deux informations doivent être précisées dans ce commentaire. D'abord, le « lien », pour Quaghebeur, est dans le nom même d'Ilien qui résulte de la somme « Il » plus « lien » et qui peut signifier « Il aux liens » (p. 100), d'où l'importance attribuée par Quaghebeur à l'espace du récit même s'il souligne que ce décor « dissimule aussi les vraies correspondances » (p. 102). Pour l'auteur ce sont « deux 'Il' [qui] s'affrontent » tout au long du récit (p. 100) ; c'est deux « il » sont justement les protagonistes.

Ensuite, l'apothéose à laquelle Quaghebeur fait référence est l'épisode de l'écharpe blanche, scène qui pour lui « est chargé[e] d'un grand poids symbolique » (p. 103), elle « est le nœud du texte » (p. 103). Pourquoi ? À cause de la valeur que la femme en noir et

l'homme au complet assument dans cet épisode par rapport à Ilien. La première « correspond au type fantasmatique qui hante ses arrières pensées » (p. 103). Par la suite, « l'adorable rencontre est toutefois interrompue par la perception d'une autre figure, culpabilisante et hiératique : celle de l'homme au complet » (p. 103).

Je finis mon exposition par une synthèse de Quaghebeur qui, comme le fait Ronse, souligne la portée de l'écriture surréaliste dans l'intrigue de *L'Homme au complet gris clair* :

« Ces notations de tensions et d'attention au ténu pour tenter de modifier la vie sont propres au surréalisme ; comme l'est, sans doute, la structure exacerbée de circulation, de renvoie et de concordance des personnages du récit. » (p. 106)

EN GUISE DE CONCLUSION

Après lire et réfléchir sur les interprétations qu'Henri Ronse et Marc Quaghebeur proposent sur *L'Homme au complet gris clair*, je présente d'autres éléments interprétatifs.

UNE AUTRE LIGNE D'INTERPRÉTATION : EN GUISE DE CONCLUSION

L'Homme au complet gris clair est une nouvelle, un récit qui appartient au genre romanesque. Son auteur, Marcel Lecomte est surréaliste. Or, le *Manifeste du surréalisme* critique fortement les romans, les récits du genre romanesque. Qu'est-ce qui André Breton y dénonce ? Les descriptions et l'analyse psychologique.

La description et l'analyse psychologique dans le *Manifeste du surréalisme* et dans *L'Homme au complet gris clair*

Dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton critique l'usage des descriptions dans les romans :

« Et les descriptions ! Rien ne comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs [...]. » (BRETON, p. 17)

Or, il n'y a pas des descriptions dans *L'Homme au complet gris clair* et c'est symptomatique que les protagonistes, Ilien et l'homme au complet gris clair, ne soient pas décrits et les lieux non plus : du café, espace de la première rencontre entre eux-là, on sait seulement le nom, qu'il est vaste, célèbre et, somme toute, « singulier » (p. 21). Si l'on pense à l'homme à l'échelle, l'un des personnages secondaires, il est peu décrit (« Il était porteur d'une échelle, qu'il tenait sous l'un des bras et l'on pouvait voir qu'il était vêtu d'une blouse bleue, d'un chapeau de paille à larges bords », p. 22). Ce qui prédomine est le récit de son comportement, et on saura plus tard qu'il va sauver Ilien du premier attentat.

Quant à la chambre de la maison de la fête, dans l'épisode de l'écharpe blanche, le narrateur ne fait que situer géographiquement (dans les dimensions de l'espace) le

meublier, les portes, le miroir. Même si, d'emblée, il décrit un peu cette chambre (« une chambre meublée d'un divan, d'une table, de quelques chaises », p. 32), tout après, il dit : « vers la gauche [...] donnant sur [...] y aboutissant obliquement [...] » (p. 32). Le comble de cette précision spatiale a lieu quand le narrateur raconte comment la jeune femme met sa chaise par rapport à celle d'Ilien (« La jeune femme elle-même s'assit peu après sur une chaise située à la gauche de celle où était Ilien mais [...] », p. 33). Mais est-ce que cela nous donne à connaître les minuties de cet espace ? Dans le contexte de l'ouvrage, dans sa dimension de pastiche, toutes ces précisions ne peuvent être qu'apparentes comme l'on verra plus tard.

Les exceptions, c'est-à-dire l'existence de la description, ont lieu dans « La Chambre au théâtre », lors de la description du petit théâtre (p. 23) et lors du retour d'Ilien : « Le chemin, après la luxuriante végétation du bois et des quelques prés et champs le précédant, semblait se reprendre en quelque sorte » (p. 25).

Dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton critique aussi l'analyse psychologique, la caractérisation psychologique *formée* des personnages :

« L'auteur s'en prend à un caractère, et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde. Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est objet. Les vagues de la vie peuvent paraître l'enlever, le rouler, le faire descendre, il relèvera toujours de ce type humain *formé*. » (BRETON, p. 18)

Dans *L'Homme au complet gris clair*, il n'y a pas, presque pas, de caractérisation psychologique. Paradoxalement, le portrait psychologique des personnages le plus développé est celui d'Ugo, l'un des personnages secondaires ! Sinon, les personnages se réduisent à peu de choses, on en sait peu sur eux.

Par contre, le récit s'arrête parfois et consacre un paragraphe à faire, non une description ou une analyse psychologique, mais une réflexion sur le hasard (des réflexions morales philosophiques), les coïncidences, les illusions optiques ...

L'Homme au complet gris clair et le roman policier

Pendant le début de la nouvelle, le genre du récit est indéfini : récit d'aventures ? de mystère ? autre ? Mais l'homme au complet gris clair donne une direction : il conseille

Ilien d'« aller prévenir la police » (p. 24) et, peu après, dès la cinquième page, une enquête commence et essaye de répondre aux questions classiques de l'enquête policière : qui est le coupable ? et pourquoi il l'a fait ?

En 1841, Edgar Allan Poe lance « L'Assassinat de la rue Morgue », nouvelle qui donne la forme à une tendance nouvelle de roman d'intrigue policière qui se développe dans les années qui suivent. Poe crée « le personnage du détective responsable – et d'une froideur classique » (FONDANÈCHE, 2000, p. 9) et dont le surgissement est expliqué par Francis Lacassin :

« Là-dessus tout le monde est d'accord, et le fait est indiscutable. Il est vrai que le positivisme a été la grande découverte du siècle dernier, d'abord sous sa forme proprement scientifique : la loi qui unit par des liens nécessaires des phénomènes entre eux ; ensuite sous sa forme philosophique, beaucoup plus contestable : le déterminisme est universel et régit bien les pensées que les choses.

Le coup de génie de Poe est d'avoir, si l'on ose dire, confondu déterminisme et nécessité, et montré que les actes humains obéissent à des lois au même titre que les phénomènes physiques, donc qu'ils sont prévisibles, donc qu'ils peuvent être 'déduits', donc que le mystère n'est qu'une apparence ; il suffira de raisonner correctement pour le résoudre. Et nous voilà au cœur du roman policier.» (LACASSIN, 1923, p. 26, cité par FONDANÈCHE, 2000, p. 9)

De nouveau, puisque Marcel Lecomte est surréaliste, que pense le surréalisme de roman policier ? Le *Second Manifeste du surréalisme*, rejette Edgar Allan Poe ...

« [...] Poe qui, dans les revues de police, est donné aujourd'hui à si juste titre pour le *maître des policiers scientifiques* (de Sherlock Holmes, en effet, à Paul Valéry...). N'est-ce pas une honte de présenter sous un jour intellectuellement séduisant un type de policier, *toujours de policier*, de doter le monde d'une *méthode* policière ? Crachons, en passant, sur Edgar Poe. » (BRETON, 1929, p. 76)

Breton fait le procès de Poe et de la méthode scientifique liée à l'idéologie du positivisme que le roman policier soutient.

L'existence d'un élément de départ (de preuve), la vérification des faits par l'application du doute systématique et l'application de la méthode déductive sont quelques uns des leitmotifs de la narration policière, que Poe traduit ainsi en termes d'intrigue, toujours selon Fondanèche :

« [...] l'énigme, l'enquête par filtrage des hypothèses, le raisonnement par empathie du détective (que ferais-je si j'étais le coupable ?), les participants proches et antagoniste, ainsi que l'idée de 'suite' (un criminel que le héros affrontera plusieurs fois) [...] » (FONDANÈCHE, p. 16).

Surtout, chez Poe, la découverte de la solution du mystère par un détective (le « privé ») repose sur un indice qui échappe à la police et à ses méthodes traditionnelles d'investigation. Ce détective réussit « grâce à son obstination ou sa sagacité » (FONDANÈCHE, p. 16).

Je reviens ainsi à l'ironie de Marcel Lecomte qui rédige un récit policier dont les caractéristiques sont une négation, ou tout au moins une prise de distance par rapport au roman policier traditionnel : l'invraisemblance des plans de l'homme au complet gris clair (« La Chambre au théâtre »), l'invraisemblance de l'omniscience de ce même personnage, l'invraisemblance de l'enquête et de sa méthode (précisément, du fait que la conclusion de l'enquête compte sur si peu d'éléments concrets, malgré la prolifération des détails inutiles), la volonté flagrante de détourner le récit par les fausses pistes (par exemple, l'histoire de la femme de ménage d'Ugo, d'un marchand volé), les commentaires qui sont mélangés aux événements et, surtout, les personnages du juge d'instruction versus celui de Mac Joyce.

Cette dernière invraisemblance mérite d'être commentée. D'abord, contrairement à Poe, c'est le juge d'instruction qui apporte une conclusion à l'enquête tandis que Mac Joyce, le détective particulier qui devrait faire preuve d'efficacité et de intelligence méthodique, n'apprend aucune information importante pour la résolution du mystère de l'affaire de l'homme au complet gris clair.

D'ailleurs, un des commentaires dit explicitement qu'on ne doit pas lire la nouvelle comme un roman policier :

« Et Ilien ne pouvait détacher sa pensée de cet épisode de son existence dont il avait pu estimer qu'il était classé, épuisé et dont la sorte de vulgarité, apparemment semblable à celle des plus médiocres romans d'aventures policières, rendait ici, qui sait, plus troublante encore la suite, cette suite ayant nécessité de la part d'Ilien une reprise, un retour complet sur une opinion précédente. » (p. 40)

Les répétitions et les commentaires dans *L'Homme au complet gris clair*

Mais si d'un côté le récit présente des fausses pistes, d'un autre côté, il est plein de pistes dont il faut faire attention : la répétition de lieux, de mouvements, d'actions, des gestes des personnages et les répétitions au niveau linguistique.

En ce qui concerne les lieux, on voit la répétition de maisons (cinq dans tout le récit), de portes dérobées ou non (la porte dérobée dans le mur aux abricotiers, les portes de la maison de la fête et de l'université), de couloirs (dans la maison de la fête, dans l'université) et d'escaliers (dans la maison ancienne, dans la maison de la fête lors de la poursuite).

Quant à la répétition de mouvements on a les successifs déplacements et les errances de protagonistes. Il y a aussi la répétition des gestes tels que le sourire de l'homme au complet, les retards d'Ilien et d'Arnaldo et la répétition de certaines positions du corps, comme par exemple quand l'homme au complet tourne le dos à la foule, dans l'épisode du cinéma, et quand Ilien tourne le dos à l'homme au complet, dans l'épisode de l'écharpe blanche.

La répétition d'actions concerne les successives apparitions, les rencontres et les deux attentats. Enfin, la répétition au niveau linguistique : un café et une auberge « célèbre(s) » et scènes ou événements qui sont « singulier(s) ». Pour exemplifier cette dernière répétition, le mot « singulier » apparaît pendant le récit des épisodes du café Manuel (« une sorte d'éloignement, rendu plus singulier encore par l'insuffisance de l'éclairage », p. 21), de l'homme à l'échelle (lequel se rapproche « singulièrement » d'Ilien (p. 22), du spectacle « singulier » qui est la chute du plancher du petit théâtre (p. 23) et du moment qui suit le deuxième attentat quand Ilien perçoit la « densité singulière » (p. 35) des objets autour de lui : les portes, les escalier, le couloir...

Ainsi, d'après tous ces indices, qu'est-ce qu'est plus important dans le récit : la trame policière ou « quasi » policière (Ronse, 1980, p.8) ou le destin final d'Ilien ou les commentaires, les détours, les réflexions, les analogies ?

Certainement, ce sont les commentaires, les détours, les réflexions, les analogies et c'est justement cette dimension commentative du texte, cette performance du narrateur, qui rend la trame de récit très dense. Je me limite à un seul type de commentaires, de réflexions. Un premier ensemble réunit quatre moments du récit dont l'un présente une

réflexion à propos des souvenirs d'Arnaldo et le fait que, dans la vie comme dans le récit, les événements se laissent « *couvrir* » par d'autres événements :

« [...] ce curieux plaisir que l'on connaît à retrouver par exemple à la lumière d'un événement ultérieur telle scène qu'on a vécue, soudain enrichie, rendue plus complexe et ici justement se laissant en quelque sorte *couvrir* par une coïncidence frappante de la scène de la seconde rencontre. » (p. 28)

Ce commentaire *couvre* et éclaire trois autres commentaires : un commentaire sur l'analogie faite par Ilien, à l'heure du deuxième attentat, entre la position de l'homme au complet (« tenant de deux mains une écharpe blanche », p. 34) et une gravure « contemplée jadis dans un livre ayant appartenu à son père [le père d'Ilien]» (p. 34) ; un commentaire sur une deuxième analogie chez Ilien entre la femme en noir et « l'image d'un type de femme assez rare » (p. 32) qu'il a dans son esprit ; enfin, un autre commentaire, lorsqu'Ilien se promène dans le quartier de l'université et s'aperçoit des illusions optiques (« [...] il lui arriva de retrouver des sites connus [...] »/ Mais une fois il nota une illusion curieuse [...] », p. 40). Ce sont quatre beaux commentaires sur les réminiscences et leurs analogies, à un moment donné, à un stimulus extérieur (un rappel, une scène, une personne).

D'autres commentaires portent sur les sensations, des sentiments, l'état psychologique d'Ilien comme par exemple : la sensation d'Ilien après qu'il subit les deux attentats (respectivement, « [...] il se trouva tenu alors d'une grande angoisse [...], p. 25, et « toutes choses, quels signes mystérieux [...], p. 34-35) et après la mort de son *adversaire* (« Ilien pourtant peu à peu avait l'impression de guérir d'une maladie longue [...] », p. 40). Après tout cela, Ilien se retrouve ainsi : André et Ilien « avaient eu peut-être le sentiment de saisir en profondeur cette aventure, le sens spirituel de son avenir », p. 41) ; et en plus : Ilien et Mac Joyce « se trouvaient à présent d'heureuse humeur [...] » (p. 42).

Ces derniers commentaires renseignent le lecteur sur l'état psychologique d'Ilien (et un peu, d'André et de Mac Joyce), mais ils sont faux, ils font tort, ils sont des mauvaises pistes car ils contrastent avec le dernier paragraphe du récit où prévalait finalement l'idée et le sentiment d'angoisse : « Mais pourtant jamais plus il ne devait connaître le repos car bientôt après commença pour lui une suite de malheurs qui le mena peu à peu à la perte définitive » (p. 42).

Pour en finir, les quatre aphorismes réunis dans « La Pureté de l'espoir » sont une version, en forme de prose poétique, c'est-à-dire une prose rythmée, de la dimension

réflexive de *L'Homme au complet gris clair*. Tout étant rédigés en 1928, ils présentent des relations obscures, selon les mots du narrateur « certains rappels obscurs » (p. 33) avec le récit.

Le premier petit texte parle de deux visages (« visage et visage », p. 19) : l'un « visage d'ombre » l'autre « visage actif », les deux étant des visages spéciaux pour qui les regarde car, sous un jeu de lumière et d'ombre, ils sont maintes fois visités par « visions dociles ». Les deux visages font penser à Ilien et à l'homme au complet. Mais qui est le « visage d'ombre » et qui est le « visage actif » ? Impossible de le savoir : « visage et visage ».

Un de ces visages pourtant, celui de l'homme au complet gris clair, se caractérise par le sourire – qui est le sujet du troisième aphorisme. Il y a donc ici aussi écho entre les aphorismes et le récit.

Les autres échos avec le récit sont « danger », « maison », « rue », « des hommes inquiets », « de surprise en surprise », « de menace en menace » : quelques uns de ces mots rappellent le décor, d'autres les personnages ou l'atmosphère (cette impression, perception, représentation, illusion auditive et visuel de ce qu'on lit). Ils sont hermétiques comme les trous de sens dans le récit.

ANNEXES

ANNEXE 1

SUR QUELQUES ÉCRITS DE MARCEL LECOMTE

Je présente ici l'analyse de certains articles et de certains textes courts écrits par Lecomte et qui renvoient aux années 1918 et 1924, c'est-à-dire respectivement aux influences chez Lecomte de Clément Pansaërs, écrivain anversois, et de *Correspondance*.

CLEMENT PANSAËRS VU PAR LECOMTE

En 1918, Lecomte connaît *Résurrection* et ensuite, Pansaërs qui était le directeur de cette revue. Après la mort de cet écrivain en 1922, Lecomte écrit deux articles sur lui.

« Note sur Clément Pansaërs » est un petit texte publié le 15 mars 1923 dans *7 Arts* et dans lequel Lecomte fait remarquer au lecteur la réserve avec laquelle l'œuvre de Clément Pansaërs était traitée en Belgique. Lecomte y affirme que les premiers essais poétiques de cet auteur (*Novénaire de l'Attente* et *Méditation de Carême*) donnent à penser « les faits de conscience nouveaux se passant en lui dès la guerre » (LECOMTE, 1988, p. 21). Puis, toujours selon Lecomte, « après avoir quitté le langage déplaisant qui suffisait encore à son originalité, c'est vers 1916 qu'une force loyale [...] paraît bien vraiment venir » à Pansaërs. Ensuite commence Dada que Lecomte place « sur un registre différent » (LECOMTE, 1988, p. 21-22).

C'est 35 ans plus tard, en avril 1958, dans *Le Journal des poètes* que Lecomte expliquera comment il reçoit Dada. Son article intitulé « Clément Pansaërs, discipline de Tchouang-Tsé », s'ouvre par un commentaire sur le dadaïsme que je reproduis ci-dessous :

« Certaines vues qui ont eu cours très long temps sur le mouvement Dada par exemple demandent à être complétées. D'une manière générale, les œuvres produites par Dada se sont depuis lors singulièrement densifiées : à savoir que

leur aspect de révolte qui était en somme celui en fonction duquel leurs auteurs estimaient les créer, tend à s'obscurcir ou à s'enrichir d'autres données [...]. [Ainsi], l'œuvre de Clément Pansaërs nous apparaît-elle pleine de respiration et de méditation, alors que ce que l'on y percevait tout d'abord à l'époque était surtout la violente subversion des valeurs conventionnelles de l'avant-guerre 14-18. » (LECOMTE, 1988, p. 22)

On sait que Pansaërs publie *Le Pan-pan au cul du nu nègre* (Bruxelles, 1921), *Bar Nicanor* (Bruxelles, 1921) et *l'Apologie de la Paresse* (Ça Ira, Anvers, 1922). Mais, d'après Lecomte, le dadaïsme de Pansaërs s'enrichit du taoïsme de Tchouang-Tsé. Lecomte raconte comment ce philosophe « devait produire [l]a *renaissance* » de Pansaërs (Lecomte, 1988, p. 23) :

« [...] Pansaërs percevait toute l'importance, tout le sens que prenait à ce moment [1918] l'exposé du philosophe chinois relatif à une construction de soi par creusement.

Il se peut que le Tao consiste à transmuier la paresse en effort, et dès lors, dans le silence amené par l'esprit, 'les idées se pulvérisent dans le ciel et les abstractions se dessinent en formules que le soleil couve'. » (LECOMTE, 1988, p. 23)

L'enrichissement taoïste de l'œuvre de Pansaërs peut aussi être mesuré dans son dernier ouvrage, *Apologie de la Paresse*, au sujet duquel Lecomte déclare :

« [...] il y a tout d'abord dans [*l'Apologie de la Paresse*], et sous tels oripeaux jarryesques, cette positivité de la paresse, et ensuite, cette façon très particulière qu'il adopte de s'adresser à sa partenaire, une courtisane de rencontre et qui fait qu'il semble suivre ici le précepte de Lieu-tseu, recommandant à l'initié d'éclairer l'être qui l'approche en prenant soin d'éviter de la traiter en *personnalité* concrète mais bien plutôt en figure d'accueil, susceptible précisément par là de recevoir le *plein* de la vie riche que ses paroles à lui soulèvent, ou le *plein* de cette vie ardente et riche où toutes saveurs, toutes sensations surgissent. » (LECOMTE, 1988, p. 23-24)

À la fin de cet article, Lecomte conclut que « le dadaïsme de Pansaërs fut à la fois vécu et philosophiquement justifié » (LECOMTE, 1988, p. 24). Par-delà l'ésotérisme chez Pansaërs, Dewolf signale que « l'idée de voie [chez Lecomte] n'est pas étrangère à la pensée taoïste à laquelle Clément Pansaërs l'avait initié » (DEWOLF, 1988, p. 13). Pour Lecomte, la littérature était une des voies de la connaissance, comme on le verra ensuite.

LECOMTE PARLE DE *CORRESPONDANCE*, DE CAMILE GOEMANS, DE PAUL NOUGÉ ET DE... LUI-MÊME

En 1961, « Une expérience du surréalisme en Belgique », article de Lecomte paru dans *Savoir et Beauté*, rend compte de l'activité de *Correspondance*, la série de tracts adressés aux écrivains contemporains par Goemans, Lecomte et Nougé. Tout d'abord, Lecomte situe *Correspondance* dans son époque :

« Parler de l'époque de *Correspondance*, c'est nous ramener à une époque d'intense activité de pensée, c'est-à-dire à 1923-1925 ; à ces moments où se constitue à Paris le mouvement surréaliste. On veut aboutir à une nouvelle déclaration des Droits de l'Homme. Trop de zones sont restées jusqu'ici inactives dans notre conscience et il importe de les faire surgir en nous afin d'aborder les franges de l'invisible. Il y a évidemment que Breton et ses amis veulent remettre en question le problème de la création poétique. Et ils veulent agir aussi sur le plan social. Oui, la révolution surréaliste n'implique pas seulement un état d'esprit mais aussi bien une action. » (LECOMTE, 1988, p. 25)

Lecomte précise que pour Goemans, Nougé et lui-même, « l'action entreprise » par *Correspondance* « s'entourait dès l'abord de précautions intellectuelles propres à donner à penser » (LECOMTE, 1988, p. 25). Rappelons que *Correspondance* était une activité de plagiat où chacun des trois membres fondateurs parodie un texte choisi d'un écrivain qui figure dans la *NRF* ou dans *Littérature/La Révolution surréaliste*. L'extrait ci-dessous de l'article de Lecomte explique quel était l'objectif auquel *Correspondance* visait :

« Il s'agissait de montrer aux auteurs auxquels se vouaient ces tracts, comment et par quelles reprises d'écriture, ils eussent pu décrystalliser les sentiments et les pensées de leurs personnages ou encore les situations entre ces mêmes personnages et ouvrir leurs destins. » (LECOMTE, 1988, p. 25)

Et Lecomte ajoute en soulignant le « défaut » de l'activité :

« Le défaut peut-être de l'aventure résidait dans une certaine permanence de la prise des textes analysés. Il est vrai de dire qu'il y avait un arrière-plan éthique à notre préoccupation qui conférait à nos travaux comme un excès d'efficacité, laquelle tendait à réduire cette efficacité même. » (LECOMTE, p. 25)

D'après ces trois extraits introductoires de l'article, *Correspondance* naît la même époque de l'officialisation du surréalisme parisien en 1924. L'objectif du surréalisme et les moyens pour le conquérir sont bien saisis par Lecomte lorsqu'il reproduit la phrase qui est sur la couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, le 1^{er} décembre 1924 (« Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des Droits de l'Homme ») et lorsqu'il souligne la conception libératrice de la pensée, de la création poétique et les tentatives d'intervention du surréalisme sur le plan social.

Lecomte ne caractérise pourtant pas *Correspondance* comme une activité surréaliste, il la prend comme « une expérience du surréalisme », selon le titre même de l'article, en ce sens que, semble-t-il, *Correspondance* partage des objectifs communs avec le surréalisme, mais que les moyens pour les conquérir sont clairement différents et que les tracts de *Correspondance* restent encore trop dans la littérature à ce moment-là.

Lecomte continue en affirmant que, parallèlement à l'expérience collective de *Correspondance*, chacun des membres de la revue poursuivait son œuvre individuelle :

« Mais nous écrivions aussi des poèmes, des proses dans lesquels nous voulions marquer la liberté de la démarche humaine devant le monde, devant l'amour. Nous tendions à vouloir être l'évaluateur lui-même, il est vrai, inévaluable à l'égard du réel et de ses prolongements surréels. Nous nous marquions d'effacement pour être à même de mieux déceler les conduites et les attitudes. » (LECOMTE, 1988, p. 26)

C. Goemans, d'après Lecomte, met l'accent « sur un goût de fraîcheur, sur une sorte d'éveil plus direct et ferme de la vie que chez Nougé même » (LECOMTE, 1988, p. 26). P. Nougé, d'après Lecomte est une « figure singulière » ; son écriture est revêtue d'un souci d'efficacité en ce sens que « ce qui compte n'est pas exactement de se comprendre ou comprendre l'homme, mais bien plutôt de faire irradier, oui, de susciter en l'homme tels points lumineux de poésie libératrice » (p. 26). Mais, à qui Nougé parle ? Nougé ne communique qu'avec « quelques hommes attentifs dont il souhaite qu'ils seront complices de ses projections » (LECOMTE, 1988, p. 26) (*L'Homme au complet...*, de Lecomte, n'est pas loin de cette exigence de Nougé).

Plus tard, Nougé se soucie, avec plus d'intensité, d'efficacité et de surprendre son lecteur. Nougé conçoit des textes fort divers – de fausses publicités, de petites fables ou des apologues – qui, selon Lecomte, sont « peu s'en faut, détachés de celui qui les établit et tenus par [Nougé] avant tout pour objets agissant sur autrui » (LECOMTE, 1988, p. 27).

Cette nouvelle orientation que Nougé donne à ses textes indique, pour Lecomte, « un curieux prolongement de vues très précises, concrètes chez Nougé, portant sur la structure et la portée du poème, sur le refus de tout arbitraire en poésie » (LECOMTE, p. 27).

Lorsqu'il conclut son article, Lecomte précise ce qu'il refuse chez Nougé :

« À l'heure actuelle cependant, nous souhaitons parfois méditer à nouveau sur l'attitude de P. Nougé. Et l'on peut s'interroger à son sujet de la manière suivante : si par le souci même qu'il marqua toujours de se vouloir agissant, efficace, il ne s'est pas écarté d'une voie d'initiation peut-être plus fructueuse, mais qui aussi implique renoncement à la subversion sociale, subversion que la poésie même de Nougé appelle sourdement d'un violent espoir
Sans doute sommes-nous quelques-uns à vouloir sortir de la littérature. Mais nous croyons aussi que l'on n'en peut sortir que par elle-même. C'est-à-dire que l'expérience doit se poursuivre à travers elle. Une telle expérience est alors formatrice de soi-même, en ce sens qu'elle peut abolir en nous tout projet pour n'être plus que méditation, accueil, contemplation et création en nous d'un intérieur. » (LECOMTE, 1988, p. 28)

Lorsqu'ici Lecomte analyse l'écriture de Nougé et de Goemans, en relevant les distinctions chez l'un chez l'autre, il laisse plutôt paraître les paramètres de son écriture ainsi que la manière de la concevoir. Et il semble que, pour Lecomte, la littérature ne peut être efficace que si elle est capable d'intervenir dans l'intérieur de l'homme, « cré[er] en nous [u]n intérieur ».

En 1964, trois ans après l'écriture d'« Une expérience du surréalisme en Belgique », Lecomte écrit quelques lignes en guise de préface à la parution au Mercure de France d'*Instants*, qui est un recueil de trois textes – nommés respectivement « Alexandre », « Denis », « Ronald » –, écrits en 1924, à l'époque de *Correspondance* et qui depuis 1964, intègre l'ouvrage intitulé *Le Carnet et Les Instants*. Dans cette préface de 1964, Lecomte reprend la question déjà traitée dans l'article de 1961 :

« Relu et médité mes *Instants* qui se nomment Alexandre, Denis, Ronald. Ils ont été écrits à l'époque de *Correspondance* et peu après [...].

Nous fûmes ainsi quelques-uns à vouloir sortir de la littérature, mais je crois que pendant tout un temps, je fus seul à penser que l'on ne pouvait guère en sortir que par elle-même. D'où émanent ces figures [Alexandre, Denis, Ronald]. Sont-elles riches encore du mouvement qui doucement les pénétra ? Il m'est certes souvent arrivé de parler destin personnel. Mais comment l'entendre ? Je me rends compte aujourd'hui que ce qui importait bien plutôt pour moi et pour mes figures, ce furent certains moments un peu occultes de la vie ou encore le *beau temps*, toutes données qui n'inclinaient point à *un aboutissement* de destin

mais finalement à quelque précieux réseau créant un autre visage de destin que celui qui advient généralement à ce que nous nommons tel. (Mais il me faut dire aussi tout le prestige à quoi s'attache pour moi l'écriture). » (LECOMTE, Préface de 1964 aux *Instants*, in LECOMTE, *Œuvres*, 1980, p. 127, c'est lui qui souligne)

Dans cette courte préface, Lecomte évoque très indirectement ([...] pendant tout un temps, je fus seul à penser que l'on ne pouvait guère en sortir que par elle-même [...]) les divergences entre les trois membres de *Correspondance*. Ces divergences entraînent, le 20 juillet 1925, la parution de « De la fausse ressemblance », tract signé par Nougé et par Goemans qui annonce, sans en expliciter les raisons, que Lecomte laisse *Correspondance*. La revue prend fin un an après, précisément le 10 septembre 1926, comme l'annonce « Correspondance prend congé de Correspondance », dernier tract signé par Goemans et Nougé. Dans un commentaire publié en 1969, Lecomte déclare :

« il y a eu un moment de rupture entre nous [...] parce que Nougé et Goemans avaient à ce moment-là, le sentiment que je devenais un écrivain et que par là-même, donc, je n'obéirais plus ou je ne suivrais plus une démarche extra-littéraire comme ils la concevaient. » (LECOMTE, cité par TOUSSAINT, p. 21)

Dans le chapitre portant sur l'histoire du surréalisme en Belgique, on peut voir que cet exclusion (ou cet abandon ?) de Lecomte n'est pourtant pas une rupture vu qu'il continue à collaborer aux revues qui suivent : *Correspondance*, *Marie*, *Distances*, *Variétés* ..., et même à la fin de 1926 aux activités du groupe surréaliste de Bruxelles.

ANNEXE 2

MANIFESTE DU SURRÉALISME (1924)

À l'origine, le texte paru en 1924 sous le titre de *Manifeste du surréalisme* a été écrit pour être la préface de *Poisson Soluble* (1924), une œuvre d'André Breton réunissant 32 textes d'écriture automatique.

Comme l'on a déjà vu dans le chapitre 1 de ce mémoire, la période de 1919 à 1924, immédiatement antérieure à la publication du *Manifeste*, a été d'une importance capitale pour la définition et de la lettre et de l'esprit du surréalisme. Cette période verra paraître 33 numéros de la revue *Littérature* et le recueil de textes *Les Champs magnétiques*, ce dernier écrit par André Breton et Philippe Soupault.

En vue de faciliter l'analyse, j'ai procédé à une division en quatre parties de l'édition accusée dans la bibliographie et chacune d'elles s'articule autour d'une question prédominante. La première partie va de la page 13 à la page 29 ; la deuxième, de la page 29 à la page 44 ; la troisième, de la page 44 à la page 57 et finalement, la quatrième, de la page 57 à la page 60.

SUR LE MANIFESTE DU SURRÉALISME (1924)

La critique de « l'attitude réaliste »

Le texte du *Manifeste* débute justement avec une réflexion sur l'inconsistance de la réalité : « Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle*

s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd »²⁰. Guidé par « les lois d'une utilité arbitraire », l'homme, ce « rêveur définitif », a abandonné la spontanéité originale de l'imagination qu'il avait pendant son enfance.

L'*imagination* constitue donc la première question importante de cette partie. Son usage prouve que, malgré la précarité de la vie réelle, « la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée » (p. 14, c'est Breton qui souligne); elle permet l'exercice même de la *liberté* de la pensée. C'est pourquoi chez Breton, l'imagination atteint l'étendue la plus ample, celle d'un réalisme absolu qui touche, toutefois, au merveilleux : « la seule imagination me rend compte de ce qui *peut être* » (p. 15, c'est lui qui souligne).

À cette question centrale de l'imagination viennent s'attacher deux autres questions : l'enfance et la folie. Période privilégiée, l'enfance est le règne de l'imagination, et l'homme adulte en garde quelques échos « malgré le soin des dresseurs » (p. 13). Quant à la folie, Breton en distingue deux types : « la folie qu'on enferme »²¹ ou l'autre, qu'il exemplifie par le cas de Christophe Colomb.

La mise en valeur de l'entreprise réussie de Colomb, (« Il fallut que Colomb partit avec des fous pour découvrir l'Amérique », p. 15-16), signale tout d'abord, d'après Ponge, un nouveau regard sur la folie car le navigateur représente « o louco cujo êxito lança uma luz diferente sobre a loucura » (PONGE, 1999, p. 62). En plus, elle énonce, selon le même auteur, un des principes méthodologiques de la quête surréaliste, « a recusa de todos os caminhos, planos e procedimentos conhecidos » (PONGE, p. 62) ou encore, en reprenant la formulation de Charles Fourier (1772-1837) lu par Breton dans les années 1940, « o método do desvio absoluto » (PONGE, p. 62).

Faisant le procès de l'attitude réaliste ou positiviste, facteur d'appauvrissement de la réalité, Breton critique chez les romanciers le recours au faux, aux descriptions des décors qui transforment les romans dans des anecdotes et à l'analyse psychologique des personnages, considérée comme vaine. Les personnages des romans du XIX^e siècle révèlent, d'après Breton, un « type humain *formé* » (p. 18, c'est l'auteur qui souligne) qui ne prend pas en compte la diversité humaine. La critique académique renforce ces stéréotypes, si bien que les résultats sont décevants car, selon l'expression de Durozoi, la « logique est de toute manière inapte à définir tout l'humain » (DUROZOI, 1972, p. 38).

²⁰ BRETON A, « Manifeste du surréalisme », in idem, *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1979. p. 13-60. Toutes les références au *Manifeste* ont été prises à cette édition. Dorénavant, elles seront indiquées entre parenthèses. Ici, c'est l'auteur qui souligne.

²¹ Même sans le faire expressément, Breton cite ici l'« Alchimie du verbe », poème d'*Une saison en enfer*, recueil d'Arthur Rimbaud.

Tel que les débats philosophiques pour la philosophie, les discours littéraires ne réussissent pas à inclure la littérature dans « un domaine plus étendu » (p. 19).

Alors, la deuxième grande question de cette première partie est la critique à la logique : « Nous vivons encore sous le règne de *la logique*, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir » (p. 19, c'est Breton qui souligne). Le rationalisme absolu est restreint au domaine de l'expérience, limitée, elle aussi, par le bon sens qui refuse à son tour ce qui n'est pas conforme à l'usage.

Dans ce sens, les travaux de Freud sont d'une importance capitale car le dévoilement de l'inconscient et du mécanisme du rêve ont autorisé et légitimé, comme le fait remarquer Breton, « l'explorateur humain (...) à aller par-delà des réalités sommaires » (p. 20); ce que, d'ailleurs, quelques poètes l'avaient déjà fait. Toujours selon Breton,

« Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter [...] pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison [...]. Mais il importe d'observer qu'aucun moyen n'est désigné *a priori* pour la conduite de cette entreprise, que jusqu'à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants et que son succès ne dépend pas des voies plus ou moins capricieuses qui seront suivies. » (p. 21, c'est Breton qui souligne)

Même si le *Manifeste* n'est pas un plaidoyer en défense de la psychanalyse, on perçoit dans cet extrait la reconnaissance par Breton d'un monde autre que celui de la réalité, d'une méthode expérimentale de connaissance de l'homme et de la vie ainsi qu'une critique de la supériorité des méthodes scientifiques en vogue. Tout cela implique, en dernier analyse, une certaine conception de la place du poète et de la poésie dans le monde.

En reconnaissant la manifestation parfois trompeuse de la mémoire et que, par la dissipation de l'opposition entre les états de veille et sommeil, l'« imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits » (p. 20), Breton se demande :

« Quelle raison, je le demande, raison tellement plus large que l'autre, confère au rêve cette allure naturelle, me fait accueillir sans réserves une foule d'épisodes dont l'étrangeté à l'heure où j'écris me foudroierait ? Et pourtant j'en puis croire mes yeux, mes oreilles ; ce beau jour est venu, cette bête a parlé. » (p. 23-24)

Le troisième grand sujet de cette partie est l'explicitation par Breton, sous l'influence de la pensée dialectique d'Hegel, d'une des idées principales qui guident le

surréalisme. Dit Breton : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire » (p. 24, c'est Breton qui souligne). Breton relie immédiatement cette définition à la quête du *merveilleux* : « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau » (p. 24-25).

Pour lui, le merveilleux est tout cela qui en littérature met en échec l'idéologie du positivisme, comme il déclare : « Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote » (p. 25). Saint-Pol-Roux est cité comme un exemple par la devise accrochée le soir à la porte de sa chambre à coucher, « LE POÈTE TRAVAILLE », et Matthew Lewis, aussi, dont *Le Moine* est une des grandes sources du merveilleux pour Breton.

Mais à côté de la littérature fantastique et du roman noir, Breton reconnaît que le merveilleux, parce qu'il répond à « l'irrémissible inquiétude humaine », est hors époque et hors genre et surtout qu'il « n'est pas le même à toutes les époques ; [qu']il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul parvient : ce sont les *ruines* romantiques, le *mannequin* moderne » (p. 26, c'est l'auteur qui souligne).

Mais le romantisme et le modernisme appartiennent au passé et il faut trouver une nouvelle forme et un nouveau contenu pour le merveilleux au XX^e siècle. Ce que Breton construit pour son époque, selon lui-même, c'est le château surréaliste, « dont la moitié n'est pas forcément en ruine » et où sont réunis Louis Aragon, Soupault, Paul Éluard, Robert Desnos, Roger Vitrac, Georges Auric, Jean Paulhan, Max Morise, Benjamin Péret, Joseph Delteil, Jean Carrive, George Limbour, Marcel Noll, T. Fraenkel, George Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J.-A.Boiffard, Jacques Baron. Les fondements de ce château sont la vivacité de ces jeunes et leur recherche de la liberté ; s'y ajoute « l'esprit de *démoralisation* » (p. 27, c'est Breton qui souligne).

Le château surréaliste a plusieurs « couloirs » – autant de clés d'accès à la surréalité –, qui sont à la disposition de l'homme. Ainsi, pour Breton : « L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier [...]. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons » (p. 28). Le chemin c'est de « *pratiquer* la poésie » (p. 28) – en répondant aux consignes de Lautréamont et Rimbaud –, rompre avec « l'ordre artificiel des idées » (p. 28) et finalement récupérer sa

liberté. Pour Breton, il s'agit donc de « remonter aux sources de l'imagination poétique et [...] de s'y tenir », c'est-à-dire, d'après Ponge : « liberar a poesia » (PONGE, p. 59).

L'expérience de l'écriture automatique

La question centrale analysée dans cette partie est l'écriture automatique ou l'écriture surréaliste ou l'automatisme, un procédé expérimental qui constitue une voie ouverte aux explorations de l'inconscient et du langage.

Dans le *Manifeste*, Breton expose le chemin parcouru pour arriver à l'écriture automatique. Dans sa quête personnelle, Breton avait publié en 1919 *Mont de Piété*, un recueil de poèmes où il reconnaît – sous l'influence de Mallarmé menée à l'extrême, au voisinage de l'écriture elliptique de Rimbaud et en subissant l'influence du cubisme –, qu'il s'était « mis à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'ils admettent, pour leurs tangences avec d'autres mots innombrables qu' [il] ne prononçai[t] pas » ; c'est-à-dire que les premières tentatives de Breton en poésie consistaient à écrire un poème et, après, à effacer quelques mots.

Mais Breton sentait que cela n'était pas la bonne route pour la poésie, ni « les recettes » Dada contre le lyrisme, ni même la poésie envahie par les publicités des rues. Il a médité alors sur la conception de l'image chez Reverdy, selon laquelle : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte [...] » (REVERDY cité par BRETON, p. 31). Mais Breton reconnaît que l'esthétique de Reverdy n'arrive pas à trouver la source de l'image.

Survient alors chez Breton, la fameuse phrase : « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » (p. 31). Dans le *Manifeste*, il fait le récit anecdotique de comment cette phrase lui est arrivée : elle est venue librement et accompagnée d'une image qui l'obsédait ; il a écrit cette phrase, après laquelle d'autres sont venues en cascade. Cette expérience, il la nomme l'écriture automatique.

La prochaine étape de cette recherche est de *Les Champs magnétiques*, recueil de textes automatiques écrits par Breton et Philippe Soupault. Breton donc reconnaît l'écriture automatique comme une forme libre de la pensée, une parole immédiate (« la *pensée parlée* », p. 33, c'est Breton qui souligne) qui peut être transcrite si l'on ne l'oppose pas de résistance et si l'on méprise « ce qui pourrait s'ensuivre littérairement » (p. 33). Breton commence à caractériser sa propre conception de l'image, selon laquelle les éléments qui

composent la phrase, « se recommandent surtout par un très haut degré d'*absurdité immédiate* » (p. 34-35, c'est Breton qui souligne).

Cette réflexion sur le langage, l'automatisme et l'image est suivie d'efforts pour nommer le phénomène. Ils l'ont finalement emprunté à la préface de l'œuvre d'Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias*, un « drame surréaliste », mais Breton explique que l'acception du mot donnée par Apollinaire (pour Breton, « *la lettre*, encore imparfaite, du surréalisme », p. 35, c'est Breton qui souligne) est diamétralement opposée à la sienne qu'il explique ainsi : « [...] nous désignâmes sous le nom de SURRÉALISME le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition [...] » (p. 35).

Et l'on arrive à deux définitions du surréalisme :

« SURRÉALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie [...]. » (p. 36)

La première définition est sous forme d'entrée de dictionnaire. Elle précise ce que c'est l'automatisme sans pourtant le prendre pour une technique d'écriture; la deuxième est une définition philosophique et exprime plutôt une façon de penser, une attitude de vie.

Après ces définitions, il y a l'énumération d'un nombre considérable de précurseurs qui ont témoigné d'une conception de poésie qui dépasse celle du genre poésie et qui fait attention à l'esprit surréaliste : Young, Swift, Sade, Chateaubriand, Constant, Hugo, Desbordes-Valmore, Bertrand, Rabbe, Poe, Baudelaire, Rimbaud et d'autres encore.

Suivant ces noms il y a une liste de phrases obtenues par l'automatisme et, ensuite, de « Secrets de l'art magique surréaliste », une sorte d'annexe où les enchantements, les difficultés et les périls de l'écriture de « premier et dernier jet » (p. 41) sont répertoriés d'un ton sarcastique, presque anarchique.

Le langage poétique : l'impulsion surréaliste

L'écriture automatique a révélée des implications majeures qui touchent à la relation entre le langage et l'homme. Breton n'a pas manqué de réfléchir sur la question du langage *stricto sensu* : « Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste » (p. 44).

Dans cette partie alors, la critique et les questionnements de Breton se tournent vers la conception sociale et logique du langage ; cela, d'ailleurs, animait déjà la révolte Dada. Breton essaye de montrer, selon Durozoi, que « le langage peut être utilisée d'une tout autre façon que selon l'usage habituel, sans être soumis à la double contrainte de la logique et de la communication immédiate » (DUROZOI et LECHERBONNIER, p. 90). La spontanéité qui régit ou qui, au moins, doit régir les entretiens quotidiens (parler, écrire une lettre...), doit être étendue : « Qui a pu lui [l'homme] faire croire que cette faculté de premier jet n'est bonne qu'à le desservir lorsqu'il se propose d'établir des rapports plus délicats ? » (p. 45).

Le dialogue – la *pensée* doublement *parlée* – est un des moyens privilégiés pour l'expression du langage surréaliste et, dans ce sens, *Les Champs magnétiques* est exemplaire car, dans ce recueil, « les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute » (p. 47). Breton donne ainsi à l'automatisme une valeur épistémologique et considère *Les Champs magnétiques* comme le « premier ouvrage purement surréaliste » (p. 47).

Revenant à la conception de l'image surréaliste, Breton la place dans la lignée de Baudelaire, de Rimbaud, de Reverdy et dans l'axe extra-littéraire de l'occultisme. Selon Breton, cela fait du surréalisme « un *vice nouveau* » à la portée de tous, les images fonctionnant comme un « bien artificiel paradis », spontanées (sans le « moindre degré de préméditation ») et hors le contrôle de la volonté.

Plus précisément, sa conception de l'image est énoncée dans l'extrait suivant : « la valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est par conséquence fonction de la différence de potentielle entre les deux conducteurs » (p. 49). La conception de l'image surréaliste se distingue de celle de Reverdy et Breton le souligne :

« Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit *en vue* de l'étincelle à produire, qu'ils sont les

produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux. » (p. 49)

Par là, l'on peut percevoir que Breton situe méthodiquement l'inconscient comme la source de l'inspiration poétique moderne où la force des images est liée au « degré d'arbitraire le plus élevé » (p. 50). Ce principe était déjà présent dans les textes automatiques qui constituent *Poisson Soluble*, dont le *Manifeste* aurait dû être la préface : « POISSON SOLUBLE, n'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des Poissons et l'homme est soluble dans sa pensée ! » (p. 53).

Ensuite, Breton parle de l'évolution du mouvement surréaliste dans le temps et même s'il reconnaît que « les moyens surréalistes demanderaient, d'ailleurs, à être étendus », il conçoit que « les futures *techniques* surréalistes ne [l']intéressent pas » (p. 52). Cette partie répertorie aussi une série des phrases surréalistes obtenues par l'assemblage de « titres découpés dans le journal » (p. 53).

Le « non-conformisme absolu »

Les quatre dernières pages du *Manifeste* renferment, selon Ponge (1999), les clés d'une lecture de tout le texte ; l'expression même qui donne le titre à cette partie de mon analyse et qui est retirée de la fin du *Manifeste* indique cela, comme on verra ensuite. Mais, commençons par les lignes initiales qui sont saisissantes :

« Autrement graves me paraissent être¹ (...) les applications du surréalisme à l'action. Certes, je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste. « C'est oracle, ce que je dis » : Oui, *tant que je veux*, mais qu'est lui-même l'oracle? » (p. 57, c'est Breton qui souligne)

Pour mieux comprendre ce que Breton a écrit il faut faire appel à la première note de bas de page où l'on s'aperçoit que Breton simule une situation de jugement dans un tribunal qui serait guidé par une nouvelle morale :

« J'aimerais savoir comment seront *jugés* les premiers actes délictueux dont le caractère surréaliste ne pourra faire aucun doute. [...] Il est dommage que les délits de presse ne soient plus guère réprimés, sans quoi nous assisterions bientôt à un procès de ce genre : l'accusé a publié un livre qui attente à la morale publique [...]. Il se borne pour sa défense à assurer qu'il ne se considère pas comme l'auteur de son livre, celui-ci ne pouvant passer que

pour une production surréaliste qui exclut toute question de mérite, ou de démérite de celui qui la signe [...].» (p. 57, c'est l'auteur qui souligne)

Dans ces lignes, toujours selon Ponge, on voit trois questions centrales qui sont étroitement liés et les fondements de tout le texte : l'attitude surréaliste pour changer la vie, la recherche d'une éthique poétique et, surtout, le non-conformisme absolu.

Ces questions se déploient, par exemple, dans les critiques envers la science, la « rêverie scientifique » (p. 59) et la guerre (« Le cinéma ? Bravo pour les salles obscures. La guerre ? Nous riions bien », p. 59) où Breton ne saurait pas en trouver les propos humanitaires. Cela ne veut pas dire que les surréalistes sont contre le progrès de la science. *Les Champs magnétiques* dont le titre fait appel à l'électromagnétisme et à la téléphonie sans fil prouvent le contraire. Mais,

« sua tomada de posição decorria da postura que o surrealismo sempre assumiu perante a ciência: uma atenção constante pelo surgimento e pelos desenvolvimentos de novas teorias científicas, acompanhado e refreado por uma persistente denúncia da “religião da ciência”, nova fé cujos crentes comungam na falácia de que o progresso qualitativo da humanidade procede dos avanços técnico-científicos. » (PONGE, 1999, p. 61)

La conquête voulue par Breton est alors d'un autre ordre et il le signale dans sa référence à l'éminent professeur de médecine Joseph Babinski (1857-1932), quand celui-ci procède à un de ses examens cliniques :

« J'ai vu à l'œuvre l'inventeur du réflexe cutané plantaire ; il manipulait sans trêve ses sujets, c'était tout autre chose qu'un « examen » qu'il pratiquait, *il était clair qu'il ne s'en fiait plus à aucun plan*. De-ci de-là, il formulait une remarque, lointainement, sans pour cela poser son épingle, et tandis que son marteau courait toujours. Le traitement des malades, il en laissant à d'autres la tâche futile. Il était tout à cette fièvre sacrée. » (p. 59)

Cela évoque « um dos princípios metodológicos que embasam a busca surrealista » (PONGE, p. 62), celui-même qui a guidé l'élection de Colomb mentionnée plus haut et qui est renforcé par l'extrait suivant :

« Je crois, dans ce domaine comme dans un autre, à la joie surréaliste pure de l'homme qui, averti de l'échec successif de tous les autres, ne se tient pas pour battu, part d'où il veut et, par tout autre chemin qu'un chemin *raisonnable*, parvient où il peut. » (p. 59, c'est Breton qui souligne)

Partir ! C'est à quoi se sont disposés les surréalistes : prendre un tout autre chemin non raisonnable car ils avaient en vue la conquête de la vraie vie. Cela devient clair au dernier paragraphe du *Manifeste* qui synthétiquement répond à la formulation de Rimbaud retirée de « Vierge Folle », poème d'*Une Saison en enfer* : « La vraie vie est absente ». Rimbaud également, dans sa fameuse lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, en parlant d'un « dérèglement de tous les sens », ouvre une voie pour l'exploration de cette partie cachée de l'homme ; Breton poursuit cette recherche et lui donne une formulation dans le *Manifeste*.

Breton mentionne aussi que les états secondaires (la faim, la fatigue), les paradis artificiels et le hasard sont des mécanismes de sondage de l'inconscient qui ne se confondent pas avec l'écriture automatique, mais qui ont des rapports avec elle. Tous remettent en question le fait que la création ne s'assimile pas au talent du créateur.

Ainsi, le *Manifeste* est un dialogue avec Rimbaud, comme le montre les trois dernières lignes : « C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs » (p.60). Pour Ponge, dans ces derniers mots on trouve la principale clé pour la lecture du *Manifeste*, car c'est la croyance en cette idée d'un « ailleurs » qui soutient et situe le surréalisme comme mouvement éthique, philosophique et qui permet de comprendre son « *non-conformisme absolu* » (p. 60).

Le non-conformisme surréaliste invite à la révolte contre un monde vide de vie, d'où sa critique à la logique étroite et fermée et au maintien de antinomies dans le domaine intellectuel. La vision de Breton est fondée sur un regard dialectique : il faut unir la logique à l'intuition et en cela consiste, en dernier lieu, la définition du surréel. Après tout cela, on peut immédiatement comprendre le début du *Manifeste* : l'éloge de l'imagination et du merveilleux en tant que sources de création authentique qui peuvent réapprendre aux hommes des moyens de reprendre tous leurs pouvoirs perdus.

Le *Manifeste* est, en fait un texte dirigé aux poètes et il propose d'autres perspectives de vivre, de voir et de transformer la vie, car rappelons-le, « l'existence est ailleurs » (p. 60).

DERNIÈRES REMARQUES

Tout manifeste est une déclaration d'intentions, une invitation à un passage à l'acte. Dans le *Manifeste du surréalisme* sont réunis les acquis des années précédentes et on y trouve aussi une définition du surréalisme. D'après Durozoi, sa parution est le

couronnement du besoin d' « engager le groupe dans une direction plus marquée, qui ne soit pas seulement déterminée par le refus de l'activité littéraire » et surtout par un besoin de « réfléchir non seulement sur l'écriture surréaliste, mais aussi sur les enjeux de l'existence » (DUROZOI et LECHERBONNIER, p. 95). Le surréalisme a été donc, comme bien le montre le *Manifeste*, réflexion de la pensée et acte.

La trajectoire de Breton, entre 1919 et 1924, n'est plus individuelle car elle se rattache progressivement à un groupe encore en formation. Mais, en même temps, les perspectives de dépassement qu'il énonce dans le *Manifeste* nous révèlent sa propre position qui est singulière. Un extrait des dernières pages du texte en question montre cela :

« Je fais semblant, par malheur, d'agir dans un monde où, pour arriver à tenir compte de ses suggestions, je serais obligé d'en passer par deux sortes d'interprètes, les uns pour me traduire ses sentences, les autres, impossibles à trouver, pour imposer à mes semblables la compréhension que j'en aurais. » (p. 58)

Convaincu du caractère juste du programme surréaliste, Breton était conscient des nombreuses barrières à devancer et il s'est appliqué à le faire en dépassant toutes les limites raisonnables. Pour cela, il a tout d'abord utilisé l'écriture automatique et après, d'autres moyens de sondage de l'inconscient, de la connaissance.

La pratique de l'écriture automatique s'accompagne de toute une série de réflexions sur la liaison de l'art avec la poésie et avec la vie tout court. Elle s'encadre comme un des points centraux du *Manifeste*, qui a été le résultat de tout un travail préalable de théorisation, d'ailleurs déjà présent dans des textes antérieures à 1924. Son point d'orgue est la croyance en une vie meilleure, plus complète que la réalité qui est très ou même trop sommaire. Inscrite dans cette quête surréaliste, elle se déploie dans le texte à travers les questions de l'imagination, du langage et de l'image surréaliste, de la surréalité et du *non-conformisme* absolu, dans une triple critique à la logique, à la morale et au goût.

La prépondérance du langage et du langage poétique pour le surréalisme est présente dans des textes postérieurs même si de nouvelles orientations viennent s'y rajouter. *Nadja*, ouvrage de Breton publié en 1928, est l'image-même de la liberté d'esprit requise par le surréalisme et on y trouve la discussion des questions telles que les rapports entre la poésie et la vie, le hasard, l'amour. En plus, dans le *Second Manifeste du surréalisme* (1930), Breton revient à sa tâche la plus spécifique : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le

futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (BRETON, 1979, p. 73).

Dans un commentaire de 1947, Breton va préciser la triple tâche du surréalisme qui sont, d'après Ponge : « ajudar, na medida do possível, à libertação social do homem » et « [...] trabalhar sem cessar para desferrujar *integralmente* os costumes, refazer o entendimento humano » (BRETON, cité par PONGE, 1999, p. 58).

MARCEL LECOMTE

O HOMEM DE TERNO CINZA CLARO

A PUREZA DA ESPERANÇA

Rosto de sombra, rosto de suave luz visitado por dóceis visões, existe para elas e também rosto ativo, bem protegido da luz e da sombra, existe para emocionar, tocar no cerne essas visões que lhe vêm lentamente e com extrema lentidão o poderiam talvez, visitar.

Rosto e rosto.

*

As cores do perigo vão ao seu encontro, pois ele driblou as artimanhas do cansaço.

*

Dar um meio riso é sorrir ainda, mas em nós, porém, não há nada que se compare ao sorriso.

*

Casas sagazes que dominam homens inquietos.

Uma rua que domina casas sagazes.

De surpresa em surpresa, de ameaça em ameaça, uma rua circula livremente entre as casas que espreitam,

Rua para ela.

A SALA DE TEATRO

I

Ilien levantou-se ao nascer do sol. Ele pretendia visitar uma casa muito antiga que desejava vivamente adquirir qualquer dia próximo e que, situada nos arredores da capital onde morava, finalmente satisfaria o desejo que sentia de viver no campo e o gosto, que lhe era próprio, por certo pitoresco.

Saindo de casa, foi inicialmente a um café vizinho e habitual; a sala vasta, célebre por suas dimensões em toda a cidade, estava ocupada apenas por pouquíssimos clientes que se encontravam afastados uns dos outros em um distanciamento que a escassez da iluminação tornava ainda mais singular.

Tão logo entrou, um homem vestido com um terno cinza claro chamou sua atenção. Esse homem tinha um perfil sorridente e, da distância de onde Ilien o via, parecia manter consigo mesmo um diálogo loquaz.

Foi somente ao se aproximar que Ilien descobriu que, na realidade, esse fluxo de palavras se endereçava a um interlocutor sentado contra uma coluna e que, apenas em um lugar como aquele, a extraordinária pequenez da pessoa pôde dissimular tão cuidadosamente a presença aos olhos de um cliente desavisado.

Após pedir uma bebida refrescante, pois era pleno verão em um país do Sul, Ilien retomou seu trajeto.

Mas lhe foi necessário, antes de tudo, passar por um bairro da cidade que deveria justamente desviá-lo da finalidade dessa saída matinal.

Quando terminou o negócio que tinha a tratar, dirigiu-se para um determinado subúrbio e, após ter ultrapassado as últimas casas, atravessado alguns terrenos baldios, no instante em que ia entrar em pleno campo, ocorreu-lhe olhar para trás e então distinguiu

nitidamente um homem que parecia, aliás, seguir o mesmo trajeto e que, depois de tomar um caminho diferente através das plantações, reapareceu na mesma altura da estrada. O homem levava uma escada debaixo do braço e se podia ver que trajava uma blusa azul e usava um chapéu de palha de abas largas.

Ele se aproximou de maneira singular.

No minuto exato em que Ilien pôs o dedo na campainha à porta da casa isolada (e ele não pôde deixar de sentir um ligeiro desgosto ao ver a fachada tão deteriorada), percebeu nesse personagem que se lhe apresentava novamente, uma curiosa artimanha.

Parecia, com efeito, que esse homem vira repentinamente algo de extraordinário aos seus olhos, pois se virou de costas para Ilien, colocou a escada no chão, levou uma das mãos sobre os olhos e continuou a observar, ora se abaixando, ora se espichando, a fim de, aparentemente, acompanhar algum espetáculo que devia se passar em um ponto preciso dos campos e que permanecia ainda invisível àquele que examinava esse observador com a mesma atenção que este contemplava a outra direção.

A porta se abriu sem que se impusesse a presença de alguém.

Ilien estava prestes a entrar quando, ao se virar por mais um instante, viu que seu personagem tinha, naquele momento, um ar indiferente e que recomeçava a andar com determinação.

Ele desapareceu rapidamente assobiando uma canção popular.

Provavelmente Ilien ignorava que um grupo de jovens, bastante numeroso por sinal, praticando esporte em algum terreno da redondeza nas primeiras horas da manhã, tinha provocado a atenção admirada de um homem rústico.

No momento em que o grupo se retirou, o homem, por sua vez, afastou-se campo adentro.

No interior, Ilien se surpreendeu ao constatar que parecia não haver ninguém para recebê-lo; alguém devia estar à sua espera, pois se acordara o dia, a hora da visita.

Como notara uma porta aberta na extremidade do primeiro patamar, começou a subir com certa dificuldade a escadaria que o conduzia até lá, fazendo com que, a cada passo, rangessem os degraus carcomidos.

Na entrada, deparou-se com um pequeno teatro; uma cortina rubra, adornada de galões dourados e diante da qual algumas cadeiras pareciam esperar espectadores, permanecia fechada em um palco vasto para as dimensões do lugar em si e, do lado direito e do lado esquerdo, ele pôde perceber uma pequena porta curiosamente ornada com um frontão de templo, visível somente em sua metade superior, ocultada, em relação ao resto, pelo ligeiro prolongamento do palco.

Ao levantar os olhos, viu que, no andar de cima, uma galeria se estendia ao longo das paredes e dali o dia penetrava por algumas janelas.

O pé direito posto à frente, o chapéu, a bengala na mão esquerda; Ilien se preparava para percorrer a sala quando escutou uma explosão ao longe que abalou o ar de maneira violenta e que foi imediatamente seguida de um estalo, de um estrondo terríveis que fizeram justamente com que essa parte do assoalho sobre a qual ele próprio estava prestes a andar, desabasse nas profundezas no mesmo instante em que duas ou três vidraças eram lançadas bem alto em explosões sinistras.

Após observar por alguns instantes o espetáculo singular que se oferecia a ele, Ilien desceu, saiu e começou a examinar a casa.

Ao chegar ao lado norte, deparou-se com um homem imóvel, o rosto e os olhos baixos; parecia meditar, tinha as costas voltadas para uma pequena porta escondida sob uma abundante folhagem de abricoteiros espalhada contra o muro.

Ilien reconheceu, então, o tagarela sorridente do café Manuel por onde passara ao sair de casa.

O homem não lhe deu tempo para começar um diálogo.

“O senhor não teria escutado um enorme barulho no interior desta casa logo após a explosão que acaba de acontecer”, disse ele e, com o polegar da mão esquerda, apontou para a muralha.

“Foi por pouco”, replicou Ilien, “que eu mesmo não fui vítima”. E ele procedeu à narração de sua aventura a qual, aparentemente, o estranho escutava com atenção mirando o rosto de Ilien de tempo em tempo com insistência.

O estranho continuou: “Provavelmente o acidente da sala de teatro teve sua origem na velhice, em uma lesão grave, e o abalo de ar, do qual essa explosão fortuita ocorrida nas proximidades foi a causa bem desastrosa, provocou por conseqüência o desabamento. Mas a ausência de pessoas nessa casa parece singular; se assim o desejar, nós vamos à polícia”.

No seu rosto, Ilien reviu o famoso sorriso.

(Algumas horas depois, Ilien tomaria conhecimento de que um depósito de pólvora, recentemente instalado na região, acabara de explodir pela imprudência de algum membro da jurisdição estrangeira do exército, a quem essa catástrofe, por sinal, não pouparia a vida.

Ele saberia igualmente que jovens ginastas escaparam por pouco do perigo extremo, pois, ocorrera que, instantes antes da explosão, eles passaram a uma distância mínima do local a partir do qual a explosão repentinamente romperia o silêncio campestre).

Ilien e seu companheiro seguiram pela estrada, porém mal tinham percorrido trezentos metros quando, na curva de um caminho que atravessava um bosque, Ilien se chocou contra um homem que andava a passos largos; o choque foi violento, o passante que vestia uniforme, que o vestia de forma desleixada, e cuja aparência transparecia

completamente um ar de elegância vulgar, pronunciou repetidas vezes, resmungando, algumas observações sobre a falta de jeito das pessoas distraídas nas estradas.

Ao recomeçar a andar, Ilien notou o desaparecimento do homem de terno cinza claro e então foi tomado por uma grande angústia, daquele tipo que às vezes a gente experimenta em sonho, sob o efeito de alguma ameaça essencial, sob a pressão de algo que se ignora, sem saber por que se é alvo.

O caminho, após a luxuriosa vegetação do bosque e de alguns prados e campos precedentes, parecia enfim continuar. Naquele momento, ele se manifestava a Ilien como uma espécie de brutalidade, que não podia deixar de surpreender, e, no retorno, este compreendia melhor o sentido dessa paisagem.

Ele entrou na primeira delegacia que encontrara no caminho e narrou os infortúnios da manhã, detalhadamente.

II

Desde o começo da investigação, um depoimento devia esclarecer as intenções do desconhecido e provocar uma emoção extraordinariamente penosa no círculo de amigos e de conhecidos de Ilien.

Pôde-se concluir com suficiente clareza que, no caso da sala de teatro, a única coincidência com a explosão que salvara Ilien milagrosamente, fora a do seu atraso em subir com certa dificuldade os degraus da escadaria, atraso provocado por alguns gestos do homem que levava uma escada; concluiu-se, de resto, que se estava diante de uma ação conduzida a sangue frio, e talvez de longa data, contra um homem que nada conhecia acerca de um adversário que tira partido de numerosas possibilidades que fornecem os acasos sutis àqueles que vigiam a vida com uma aplicação constantemente tensa.

Eis de onde veio o testemunho: um leiteiro que morava em uma aldeia vizinha e que pela manhã servia o solitário da casa de campo, na véspera do dia do acidente, passou por ali somente à noite por causa de um contratempo imprevisto e, como de costume, a porta estava bem aberta diante do rapaz, porém o proprietário não aparecera.

Assim, após ter hesitado durante algum tempo na soleira, o leiteiro se permitiu entrar no corredor, todavia é preciso mencionar uma particularidade que concerne a esse personagem: Arnaldo era ator amador e, como tal, Ugo, o proprietário, repetidas vezes o convidara para encenar em alguns espetáculos do teatro diante de uma platéia seleta.

Ugo estava justamente inquieto há algumas semanas devido a uma constatação: como um defeito no piso da sala de representações aumentara sensivelmente, ele decidira suprimi-las, condenando inclusive a porta (a qual, diga-se logo, pareceu devidamente forçada aos policiais que empreenderam as primeiras investigações, mas, como ela estava inteiramente isenta de impressões digitais, pensou-se que a operação fora realizada com luvas de borracha).

Por outro lado, como Ugo desejava sair logo dessa antiga residência – ele que, afora suas recepções, é preciso dizer, andava ligeiramente maníaco, atormentado, e, desde então, não pensava sem certo pavor nos pequenos aborrecimentos que lhe acarretariam a presença de dois ou três homens barulhentos e ativos –, julgou não ter que empreender reformas, preferindo deixar esse cuidado ao encargo de seu sucessor admitindo a possibilidade de diminuir, conseqüentemente, o preço do imóvel.

E o jovem ator, a par da decisão do proprietário, rapidamente viu do pé da escada, a porta entreaberta da sala de teatro. Intrigado, ele subiu rapidamente. Da soleira ele chamou. Ninguém apareceu.

Após descer, ele pôde notar, a alguma distância dali, um homem andando em direção à cidade e, lembrando-se de alguns detalhes, entre outras coisas, ele disse ter visto

o chapéu do homem levemente caído sobre a orelha, disse também que o homem segurava com uma das mãos um cigarro que às vezes era levado nervosamente aos lábios, que a outra mão estava enfiada em um bolso do casaco como em um movimento de intensa cólera.

O leiteiro não pôde se certificar se o indivíduo saíra pela porta do muro escondida sob os abricoteiros; da distância em que estava se podia igualmente pensar que ele vinha de terras próximas.

Todavia a descrição física dada pelo ator, considerando-se o quanto se possa confiar em uma descrição, correspondia, de forma quase exata, àquela que Ilien fizera do homem de terno cinza claro. E, de súbito, ele declarou – havia naquele momento um leve tremor em sua voz – que provavelmente já encontrara esse homem; na própria noite, fora impossível recordar algo com clareza mas, no dia seguinte, a narração do desabamento feita em sua presença, recuperou uma lembrança procurada em vão, aparentemente, na véspera.

Sim, agora ele estava certo de que esse personagem aparecera diante dos seus olhos uma primeira vez por ocasião da última festa da aldeia.

Nesse dia, lá pelo começo da tarde, Arnaldo chegara a um albergue célebre na região onde bebera e se aventurara em jogos diversos, não sem imprudência, porém isso ocorrera ao anoitecer, depois dele ter sido levado pelo turbilhão de um bando de jovens que pareciam decididos a dar a essa jornada a expressão mais exuberante possível.

Assim, algumas horas antes, logo que Arnaldo entrara, um burguês bastante conhecido dele pela sua rudeza, sua incultura e a pretensão que tinha o nosso homem de falar de coisas das quais, podia-se dizer, ele ignorava a primeira palavra, aproximara-se com um ar paterno, pedira notícias de Ugo.

Ugo, como se pode pensar, jamais pensara em convidá-lo para suas representações, mas aquele sujeito que escutara falar do teatro no momento de seu fechamento, fez-se informar, claramente por malícia, por vingança, daquilo que o jovem rapaz sabia, e este se aplicou a fornecer explicações detalhadas, muito longas que ele dera com uma voz suficientemente alta: adquirira o hábito desde que começara a representar; no fundo, ele acreditava estar sempre em cena.

Em uma mesa vizinha à entrada, um homem que se instalara antes da chegada de Arnaldo, diante de um copo no qual ele não tocara, olhando unicamente ao redor, de maneira freqüente, um casal de camponeses dançando ao som de um acordeom, retirara-se repentinamente ao fim dessa conversação prolongada; ele andara a passos lentos, flanando ao longo da estrada.

E agora que Arnaldo o tinha revisto assim em pensamento, na poeira branca daquela jornada, que não podia mais duvidar de que se tratava do indivíduo visto por ele próprio no momento em que saíra da casa isolada no campo, essa primeiríssima imagem do homem de terno cinza claro, a qual ele não dera nenhuma importância, agora, fazia-lhe experimentar esse curioso prazer que se conhece quando se reencontra, por exemplo, à luz de um evento posterior, tal cena vivida, abruptamente enriquecida, tornada mais complexa e, aqui, justamente se deixando *cobrir*, de alguma forma e por uma coincidência surpreendente, pela cena do segundo encontro.

É necessário acrescentar que uma jovem contratada por Ugo para o trabalho de limpeza aparecera pouco depois na casa, que também ela subira até a sala de teatro, vira o desabamento e, pensando que seu patrão jazia inanimado, morto talvez sob os escombros, tentara inutilmente arrombar a porta desse compartimento térreo que correspondia ao andar onde fora construído o teatro do solitário excêntrico; depois disso se precipitara louca, aterrorizada em direção à cidade.

Ela quase esbarrara com Ilien na estrada, pois, imediatamente depois da partida dele, ela chegara à entrada da mesma delegacia.

No dia seguinte, um amigo de Ugo viera confirmar a estória do teatro fechado. Mas, a favor do próprio Ugo, tido como um ser particularmente estranho (não fora ele quem desejara, em última instância, que a porta da casa se abrisse à simples pressão do dedo do visitante previsto sobre uma campainha, vendo provavelmente no contraste entre a antiguidade e certa nobreza restando ainda a essa casa e esse acessório moderno, a fonte de um curioso efeito cômico, ele informara, causando perplexidade, que como o conhecera outrora sujeito a certas fugas, não seria fácil saber antes de certo tempo o que podia ter-lhe acontecido.

Entretanto, naquela circunstância, esse senhor parecia excessivamente pessimista a respeito de Ugo, já que no terceiro dia depois da aventura de Ilien, Ugo reaparecera.

Era um senhor idoso de aparência inteligente, de alta estatura, vestido com cuidado, mas visivelmente à moda de sua juventude. Para o investigador, ele narrou o seguinte: na véspera do dia escolhido por Ilien para visitar a casa, ele recebera, aproximadamente às sete horas da noite, certo telegrama expedido de sua cidade natal onde vivia uma de suas parentas, uma senhora idosa. Esse telegrama dizia: “Titta piorou, venha imediatamente, a/ Marco”.

Marco era o empregado dela. Ugo decidira viajar de imediato.

E ele que, em tempos normais sempre se mostrava de tal maneira ordenado e minucioso, não podia, ao que parecia, conservar o mínimo controle de si mesmo caso se produzisse, por irrisório que fosse, um evento inabitual que lhe atingisse de forma direta.

Assim, durante quase todo o dia, esse nobre velho de rosto austero se entregara a trabalhos diversos que seus olhos impassíveis cercaram de cuidados, e, ao anoitecer, na

agitação na qual ele se encontrava após o recebimento da correspondência, em certo estado de distração quase total a partir de então, ele se esquecera de pegar a mala ao partir.

Na estrada, ao se dar conta do esquecimento, chamara um táxi para voltar a casa, mas, dessa vez ao sair, esquecera-se de trancar a porta. Não dispunha de muito tempo para chegar à estação. Pedira ao condutor para acelerar a velocidade do veículo contando incessantemente os minutos que lhe restavam.

Lá uma surpresa inacreditável o esperava. A familiar acabara de sair; fora passear acompanhada de Marco, declarara-lhe uma vizinha. Ugo não pudera, como se imagina, dissimular-lhes o estupor quando regressaram ao meio dia, ele que os esperara quase uma hora na soleira da porta.

Depois que o investigador... que, aliás, Ugo encontrara ao voltar na escadaria de entrada da casa, escoltado por uma comitiva numerosa (decididamente, era-lhe necessário ir de surpresa em surpresa). Depois que o investigador o ouviu e lhe deu explicações detalhadas sobre todo o caso, Ilien que testemunhava a entrevista fez uma descrição, da forma mais precisa possível, do homem de terno cinza claro, mas Ugo, após algumas hesitações, confessou não o conhecer.

Enfim, para acabar com a instrução, no dia seguinte, digamos que se pôde pôr as mãos no personagem minúsculo do café Manuel.

Era um anão acrobata de uma magreza acentuada, bastante comum nas pessoas dessa profissão cuja prática de exercícios desde a primeira juventude esgota o corpo, ao que parece, para sempre.

Esse anão travara contato dois anos antes com o homem de terno cinza claro durante uma representação em um circo de província. Ele o vira pela segunda vez no começo da famosa manhã. Parece que o assunto da conversa entre eles não fora muito além da profissão do anão. Quanto a este último, ele não sabia nada daquele homem de quem

ignorava até mesmo o nome; ele declarou apenas que ele o abandonara bruscamente logo após a saída de Ilien.

A ECHARPE BRANCA

Passaram alguns dias. Certa noite, Ilien entrou em um cinema dos bulevares. Ele chegou quase no meio da sessão e desejava assistir à primeira parte de um filme no qual, precisamente, representava um ator que lhe despertara, desde a primeira vez que o vira na tela, uma admiração extremamente viva.

Antes, foi necessário assistir às atualidades da semana. Após diversas cenas que exibiam eventos importantes do exterior, viu-se o Ditador do país de retorno de algum passeio, percorrendo uma das ruas vizinhas da Residência.

Viram-se inicialmente os passantes pararem, disporem-se ao longo da calçada prontos para aplaudir, para ovacionar à medida que o anúncio da chegada se propagava.

Em seguida, o cinegrafista aproximou-se do Ditador. Todas as pessoas estavam de costas para a calçada. Finalmente Ilien notou, no entanto, um único personagem que estava de costas para a multidão e que, mesmo no momento em que o pequeno cortejo passou em meio ao entusiasmo público, não mudou de posição. Ilien se surpreendeu então ao reconhecer o homem de terno cinza claro absorvido na contemplação de uma vitrine no interior da qual se podia ver habilmente expostos lenços, xales e algumas echarpes.

Eis que, em uma noite da semana seguinte, Ilien percorria os corredores de uma casa onde havia uma grande festa para a qual fora convidado.

Durante várias horas, participou intensamente de uma alegria um tanto inebriante, um pouco perigosa e, em certos momentos, barulhenta ao extremo; agora que errava pelo espaço dessa residência anormalmente vasta, chegou pouco a pouco ao ponto de escutar apenas um eco diminuto da dança, dos cantos e da música, de passear, enfim, em meio a um silêncio absoluto.

Entretanto, ele interrompeu esse passeio quando, por uma porta aberta, viu-se no fundo de certo espelho. Ao perceber que alguns detalhes de sua vestimenta, o colarinho e a gravata, pareciam ter sofrido os golpes da dança, ele entrou em um quarto mobiliado de um divã, de uma mesa, de algumas cadeiras.

Um pouco à esquerda onde terminava o espelho, existia uma saída cuja porta, agora apenas entreaberta, dava para um corredor no qual desembocava obliquamente e que era iluminado apenas pela luz proveniente do quarto.

Ilien mal tinha terminado o nó complexo de sua gravata quando, olhando-se se olhar no espelho, viu, de repente, que estava sendo espiado do mesmo lugar por onde acabara de entrar.

Ele se virou e contemplou uma jovem que, parcialmente encoberta pela parede, comprazeu-se, ainda por um instante, em se manter nessa posição estranha e impressionante.

Enfim se aproximou dele com o ar mais natural do mundo e, vestida de preto, erguendo bruscamente um véu de renda preto que tinha sobre o rosto, tocou-lhe o braço ordenando-lhe que se sentasse. Ele a obedeceu. O olhar acima de tudo extremamente penetrante dessa pessoa o impressionou. Sem preâmbulos, ela lhe pediu para observar atentamente na parede cinco fotografias de mulheres e para eleger aquela que, dentre todas, mais o arrebatasse.

Todas as vezes que Ilien estivera em presença de uma jovem, algo de extremamente particular e preciso lhe acontecia.

No fundo de seu espírito, retinha a imagem de um tipo de mulher muito rara, cuja aparição era suficiente para despertar nele um contentamento sem precedentes. Várias vezes se deparou com ela e, posteriormente, sempre a confrontou com o aspecto da tal mulher que se permitiu observar durante certo tempo.

Ora, a pessoa que acabara de entrar de maneira tão curiosa, ao mesmo tempo em que não correspondia exatamente a esse tipo, evocava-o de maneira obscura, assim como os cinco retratos da parede. Desde então, Ilien sentiu certa irritação, a sensação de estar ferido.

Pouco depois, a jovem se sentou em uma cadeira situada à esquerda daquela em que estava Ilien, porém submeteu essa cadeira a determinados movimentos de maneira que esta logo estava instalada, com relação àquela de seu parceiro, no sentido exato da perpendicular; depois, durante quase todo o tempo em que Ilien pareceu se abandonar à observação das fotografias, os olhares da desconhecida passavam do rosto dele aos retratos da parede.

Ela parecia seguir, com enorme interesse, o exame, fruto de sua excêntrica exigência.

No momento em que Ilien estava prestes a dizer que os cinco retratos correspondiam a uma única mulher cujo aspecto do penteado, da fisionomia e a iluminação dada pelo fotógrafo transformaram a tal ponto que se podia efetivamente hesitar durante algum tempo antes que, em suma, fosse possível reconhecer uma armadilha maliciosa, e que, entretanto, aquela dentre os retratos que mais o arrebatava era... virou-se a fim de observar o rosto de sua companheira que então se levantou às gargalhadas, escapou pela porta aberta pela qual ela há pouco o espiara. Ilien quis segui-la, todavia voltou a se sentar obedecendo a um gesto, suficientemente imperioso, feito por ela antes de desaparecer.

Ela voltou depois de um longo tempo sustentando elegantemente uma larga bandeja de prata munida de duas taças de champanhe, mas mal ultrapassara a soleira da porta quando Ilien escutou-a gritar assustada, um grito de pavor que tumultuou estranhamente a atmosfera, e ele viu os olhos da jovem absorvidos pelo exame cuidadoso, por cima de sua cabeça, do fundo do apartamento.

Ilien se ergueu bruscamente e, ao dar meia-volta, viu sair do corredor com a fisionomia séria, com a expressão particularmente tensa, o homem de terna cinza claro que se aproximara dele sem ser notado e que agora estava imobilizado na pose em que fora surpreendido, segurando com as duas mãos erguidas uma echarpe branca.

Ilien não pôde deixar de pensar imediatamente em uma gravura contemplada outrora em um livro que pertencera a seu pai. Ela obsedara toda a sua infância. Representava, segundo a legenda, um príncipe em um quarto de seu palácio que, de costas para o perigo, fora enforcado com um lenço de seda por um conjurado. A cena dava uma impressão de patético interior e de tranqüilidade exterior que embora a privasse de qualquer manifestação ardente, deixava-a plena de um sentido oculto que escapava à consciência.

E Ilien, naquele momento, sentia-se arrancado do mundo, implicado em uma aventura que se tornava irredutível. Ele empunhou seu revólver, avançou em direção ao homem, mas, provavelmente, não fora ágil o bastante, pois, logo em seguida, a lâmpada foi apagada e se escutou a bandeja cair, as taças se quebrarem enquanto Ilien, que acendera novamente a lâmpada, entrava no corredor atrás de seu personagem, atirando repetidas vezes.

Durante dois ou três minutos ele escutou, ao longe, o barulho, menos precipitado do que se podia crer, de passos em fuga sem nunca conseguir alcançar o perseguido, ele presenciava – e ora à direita ora à esquerda, à frente também, atrás dele por vezes, nessa corrida alucinada – o jogo com a eletricidade que aquele desligava, ligava alternadamente.

Ilien enfim se perdeu de forma completa em um labirinto de corredores, de quartos, encontrando-se vermelho, sem fôlego, apoiado com uma das mãos no corrimão de alguma escada.

Permaneceu imóvel por um instante, agora que à animação extraordinária dessa perseguição se sucedia um completo silêncio, olhava os degraus daquela escada, uma porta logo ali à sua frente, observava-os com insistência; todas as coisas, quais signos misteriosos pareciam, naquele momento, estar o expulsando dessa vida, da sua vida que ele sentia preencher tão intensamente e na qual, conseqüentemente, ele podia perceber, por assim dizer, a presença duradoura de todas essas coisas. Elas lhe pareciam de uma densidade singular.

Ao subir, viu que a festa continuava no auge.

Quando entrou no grande salão, a orquestra tocava uma canção que se tornou o refrão do dia, formou-se uma roda que se precipitava, girando em torno da sala, chocando-se aqui e lá contra a multidão.

Era impossível não notar que a confusão crescia progressivamente.

Quanto ao anfitrião, ele parecia querer dar o exemplo do extravasamento; estava estendido inerte sobre um sofá, o corpo e o rosto ornados, cobertos por serpentinas e entregue aos cuidados de duas ou três damas.

Ilien entendeu que o homem não estava em condições de ouvir a narração daquela nova tentativa de agressão, mas, ao encontrar a jovem, soube que ela era uma amiga da casa, na qual morava, que ele entrara casualmente no quarto dela que, entregando-se ao efeito da atmosfera extremamente carregada dessa noite alegre, comprazeu-se em mistificá-lo.

Interrompendo as perguntas da moça, ele telefonou a Mac Joyce, um detetive que há pouco tempo se engajara no caso. Este não tardou a chegar, e juntos eles examinaram novamente a casa, revólver em punho, escoltados pela jovem pessoa, sem nada descobrir de aparentemente anormal a não ser uma cadeira derrubada há pouco em algum salão à passagem do próprio Ilien.

UMA MORTE BEM-SUCEDIDA

Algum tempo depois do ocorrido, Ilien passeava no subúrbio da cidade com um amigo que voltara, fazia certo tempo, de uma estadia prolongada no exterior. Os dois homens percorriam os arredores de uma universidade recentemente construída cujos prédios, aos olhos de Ilien, revestiam-se de uma grandiosidade, uma solenidade bem particulares.

Era época de férias.

Não tardaram a entrar no enorme pátio completamente deserto, dividido de fora a fora por dois prédios muito compridos.

Depois de poucos passos, Ilien e seu companheiro viram, a alguma distância dali, sair do grande prédio da esquerda, com um barulho de porta que parecia preencher o espaço por vários segundos, um rapaz correndo na direção do grande prédio da direita, vestido com um desses aventais brancos usados por estudantes em laboratório.

Com um movimento simultâneo e, em suma, muito surpreendente, os dois amigos também viraram imediatamente à direita, seguiram por um caminho traçado no meio de um gramado cuja relva estava aparada, depois chegaram à entrada de uma galeria envidraçada pela qual havia desaparecido o passante.

Após atravessar rapidamente a galeria, eles chegaram a um corredor mais sombrio, lajeado com pedras brancas e pretas, e logo se aproximaram de uma espécie de pátio interno onde perceberam um grupo de pessoas que se agitava em torno de uma estátua, ao que lhes pareceu inicialmente, mas deram-se conta, instantes depois, de que as pessoas cercavam um homem sentado no fundo de uma poltrona, ao pé da tal estátua. No momento em que o grupo se afastou do homem, Ilien o reconheceu imediatamente. Era seu

adversário. Estava morto. Dizia-se que acabara de ser encontrado ali, talvez houvesse apenas alguns instantes.

Então o amigo cutucou o braço de Ilien e sussurrou em seu ouvido: era o indivíduo da estrada de T..., indubitavelmente.

Ilien permaneceu em silêncio; parecia não ter ouvido.

Havia um grande falatório em volta do corpo, e os movimentos notadamente precipitados de dois ou três homens contrastavam dolorosamente com o lirismo dos gestos da estátua desprovidos de qualquer dramatismo.

Os dois amigos se retiraram sem ser notados.

Enquanto caminhava, Ilien pensava na maneira pela qual, já há algum tempo, ocorriam os acontecimentos; uma maneira que era, de alguma forma, ao mesmo tempo imprevisível e lenta e, além de tudo, tinha como cenário uma série de dias belos e calmos.

E chegava a sonhar com um acaso pleno de uma força extremamente absorvente donde ele deduzia que, considerando-se cem chances para que tal coisa imprevisível acontecesse, seria preciso se comportar como se, na realidade, nada de semelhante pudesse ocorrer.

André deixou Ilien na saída da universidade, pois tinha uma visita a fazer não longe dali, conforme informara ao partir. Veria Ilien no dia seguinte durante a tarde.

Ao que exatamente corresponderia a alusão feita por André ao ver o corpo do homem de terno cinza claro?

A um episódio ocorrido há alguns anos, em uma época em que Ilien e André tinham uma vida cujo pano de fundo era composto por dificuldades materiais que, de tão constantes, constituíam o objeto de suas preocupações cotidianas; passavam a maior parte do tempo procurando uma ocupação à qual, apertando os lábios (expressão que neles assumia um curioso aspecto de uma ironia perversa), eles davam o nome de “aceitável”. E

quando a noite chegava, se o tempo estivesse bom, rendiam-se a essa espécie de embriaguez, de estado febril, a essa desenfreada necessidade de movimento que os prendia, apesar do cansaço, nos campos mais recônditos.

Eles erravam em total liberdade, às vezes muito tarde, no meio de terras, de túmulos antigos, de casas em ruínas ou em construção.

Adoravam ficar durante horas escondidos no fundo de alguma cozinha ou salão passado, futuro, escutando os barulhos ao seu redor; o estalido ligeiro da madeira das vigas, os gritos longínquos de crianças que acordavam na noite atormentadas por algum terror ou mal, o latido dos cachorros; e eles podiam ver as primeiras carroças abarrotadas de hortaliças se dirigirem para a cidade, e pouco depois serem seguidas por grupos de operários que caminhavam silenciosamente, precedidos de um guia que segurava uma lanterna.

Porém uma noite, como já acontecera repetidas vezes, eles entraram em uma daquelas construções abertas ao vento da campina rasa.

Cada um deles levava consigo uma pequena lanterna cuja luz eles faziam passear por todos os cantos, cheios de curiosidade.

Aquela casa parecia estar completamente em ruínas, abandonada; o mato espesso medrava mesmo em tal local esburacado, sem azulejos, onde se podia ver crescer um arbusto delgado, de caule desprotegido e de uma brancura extraordinária.

No momento em que André fora examinar um “cômodo” da casa, contíguo àquele onde estava Ilien, este dirigira a luz de sua lanterna de bolso para o piso; inicialmente, não vira nada de incomum, em seguida, avistara repentinamente um azulejo que, contrariamente aos outros, parecia solto e, de brincadeira, levantara-o iluminando a escavação distinguindo, assim, enrolado sob um saco de lona cinza, um objeto qualquer de forma retangular.

Ao retirar o embrulho e desenrolar o tecido grosseiro, ele descobrira que era um cofre de madeira escura com alguns caracteres orientais pintados em vermelho. Chamara André, e eles tentaram abri-lo inutilmente.

Logo depois, eles saíram da casa. Foi então que ocorrera algo de extraordinariamente brutal e rápido. André levava o cofre debaixo do braço e andava à direita e a certa distância de Ilien, mas no momento em que passara sob o clarão de um poste, um homem se lançara contra ele, agarrando-o com firmeza.

Rolando no chão, os dois se entregaram a uma luta silenciosa no escuro durante a qual Ilien escutou o cofre cair, rolar até esbarrar em seus pés ao mesmo tempo em que André, com a voz ligeiramente abafada, mas sem qualquer sobressalto, dissera-lhe para pegar o cofre e fugir.

Como Ilien conhecia a força de André e sabia que este estava armado e, além do mais, como se dera conta de que – ele, Ilien – esquecera sua pequena lanterna na casa desolada, após uma nova ordem ainda mais insistente de seu companheiro, não hesitara muito, ao que parece, em abandoná-lo em uma situação que, entretanto, não era isenta de perigo. É preciso acreditar que as próprias circunstâncias em que viviam esses jovens possibilitaram de certa forma a Ilien o movimento desenvolvido que o encorajara imediatamente a correr, sem muita pressa, em direção à casa onde não demorara a encontrar sua lanterna sobre o mesmo azulejo há pouco levantado.

Com efeito, não seria legítimo pensar que, se tanto a miséria quanto a doença transformam completamente a luz e a cor dos dias, elas poderiam levar, freqüentemente e a longo prazo, a um sentimento de liberdade excessiva ou, ao menos, desprovido de uma motivação real.

Ao sair, Ilien escutara passos rápidos aproximando-se; era André que, tendo dominado o agressor, abandonara-o na valeta da estrada. De volta a casa, conseguiram quebrar a fechadura do cofre que estava cheio de moedas diversas.

Qual fora afinal o papel do homem da estrada de T..., que passara a ser o homem de terno cinza claro, em relação a eles na noite da agressão; durante anos André e Ilien estiveram certos de que este não passara de um assaltante de estrada ou de um ladrão interiorano.

Seria ele o proprietário do tesouro do cofre? Mas como entender o fato dele não ter, naquela ocasião, tentado reaver suas posses; ou seria antes esse objeto o produto de um roubo em algum longínquo território?...

E Ilien não conseguia desligar seu pensamento daquele episódio de sua existência o qual tinha considerado esgotado e definitivamente encerrado, e cujo tipo de vulgaridade, aparentemente semelhante àquela dos mais medíocres romances de aventura policial, tornava talvez ainda mais perturbadora a continuação, continuação essa que obrigava Ilien a uma retomada, a reconsiderar completamente uma opinião anterior.

Durante todo o resto do dia, Ilien passeou pelo bairro da universidade.

Como fora freqüentemente conduzido por seus pais para aqueles lados, ele reencontrou paisagens conhecidas ao mesmo tempo em que, ao contemplar outras, teve a certeza de reconhecê-las, apesar de terem sido completamente transformadas.

Por mais uma vez, porém, ele notou uma ilusão curiosa: dois blocos de casas espaçados traçavam um intervalo entre terrenos vagos e prados deixando amplamente à mostra o campo e, na linha do horizonte, um objeto que se delineava muito ao longe; provavelmente era uma fazenda. Ilien parou, olhou durante muito tempo e se deu conta finalmente de que, à distância da qual observava, não conseguiria reconhecer as partes anteriores e posteriores da construção que aparecia apenas como um tênue relevo.

Ele voltou para casa muito tarde.

Sua rua, que dava para um bulevar animado, parecia deserta na bruma do início da noite.

Mas Ilien tinha pouco a pouco a impressão de se curar de uma doença longa, cruel, cuja existência ignorara durante muito tempo, de entrar em uma vida nova. Ele escutava seus passos ressonarem na outra calçada. Pela janela aberta de algum andar térreo, o tique-taque ruidoso, em particular, de um relógio o impressionou e, mais à frente, na altura de uma casa de vários andares, ele parou até que a campainha prolongada de um telefone silenciasse.

Pouco depois, ele se aproximou de um homem apoiado em um poste.

O homem contou-lhe sobre um roubo do qual fora vítima. Ele se dizia um comerciante muito rico, porém admitia não ter mais dinheiro para voltar para sua casa na aldeia.

Ilien o fez entrar, instalou-o no quarto de hóspedes e imediatamente lhe cedeu um montante que livraria o homem de seu embaraço, ao menos momentaneamente.

No dia seguinte, o hóspede o deixou com mil manifestações de reconhecimento.

Aproximadamente às nove horas da manhã, Ilien recebeu a visita de Mac Joyce; tinha a fisionomia animada e falava com rapidez e voz alta, mas, no entanto, parecia incomodado. Ilien teve que fingir espanto, como alguém a quem se anuncia uma notícia inesperada. Experimentou nisso um prazer curioso.

Mac Joyce declarou que o corpo do homem de terno cinza claro fora transportado ao necrotério municipal. A identificação permitira a descoberta do domicílio do defunto cujo nome era Mario Paschale e, a partir das buscas feitas em sua casa, descobrira-se que

ele havia vivido dois ou três anos em um território colonial... Um silêncio se seguiu a essas palavras e Ilien, de pé, ofereceu um cigarro a Mac Joyce.

Houve ainda um novo e mais longo silêncio enquanto os dois homens, de pé e imóveis, pareciam, cada um, fixar o olhar em um ponto preciso do espaço.

Assim, suas atitudes demonstravam que, embora se mantivessem em seu domínio corpóreo e psíquico e ultrapassassem esses pontos de referência – essas significações mais ou menos explícitas iluminando ou não a obra do destino –, talvez eles tivessem o sentimento de compreender aquela aventura e o sentido espiritual de seu devir.

Mac Joyce se sentou novamente. Ilien foi à adega e trouxe duas garrafas de um bom vinho, e, sob a temperatura ardente do verão que reinava naquela hora do dia, os companheiros beberam com vontade.

No entanto, como geralmente ocorre após um período de tensão prolongada, ambos estavam de bom humor e pareciam amigos de longa data já que estabeleceram um projeto comum de férias, decidindo partir no próximo mês para uma pequena cidade à beira mar.

Mais tarde, na despedida, eles se cumprimentaram com excessiva cordialidade.

No começo da tarde, o calor tornou-se sufocante. Ilien teve de se refugiar ao fundo, naquele ângulo do quarto que sempre o protegia do sol.

Ele não jantou, mas preparou dois ou três coquetéis que bebeu com certa pressa.

Pouco depois, se esticou em uma espreguiçadeira. André não foi visitá-lo. No dia seguinte, Ilien receberia um telegrama de obséquios que viria seguido de uma carta.

Como André não chegou, Ilien quis dormir. Por horas, não conseguiu: de olhos fechados, guardava a sensação da luz. Parecia tomado por uma ligeira febre.

Finalmente, a noite o encontrou sob sono profundo.

Porém, nunca mais encontraria o repouso, pois não tardou para que se lhe iniciasse uma série de infortúnios que o conduziria, pouco a pouco, à perdição definitiva.

(Traduzido do francês por Érika Pinto de Azevedo²²)

²² A tradutora agradece as colaborações valiosas e decisivas de Camila do Nascimento Fialho, Maristela Gonçalves Souza Machado e Robert Ponge.

BIBLIOGRAPHIE

1 SOURCES

1.1 Écrits de Marcel Lecomte

LECOMTE Marcel, « L'Homme au complet gris clair », in idem, *Œuvres*, préface d'Henri Ronse, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 17-42.

LECOMTE Marcel, « Le Carnet et Les Instants », in idem, *Œuvres*, préface d'Henri Ronse, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 79-150.

LECOMTE Marcel, *Œuvres*, préface d'Henri Ronse, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980.

LECOMTE Marcel, « Notes sur Clément Pansaërs », (1923), in idem, *Marcel Lecomte : les voies de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 21-22.

LECOMTE Marcel, « Clément Pansaërs, disciple de Tchouang-Tsé », (1958), in idem, *Marcel Lecomte : les voies de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 22-25.

LECOMTE Marcel, « Une expérience du surréalisme en Belgique », (1961), in idem, *Marcel Lecomte : les voies de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 25-28.

LECOMTE Marcel, « *Correspondance (1924-1925)* », in idem, *Marcel Lecomte : les voies de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 28-35.

LECOMTE Marcel, *Marcel Lecomte : les voies de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1988.

1.2 Déclarations collectives, tracts surréalistes et écrits d'André Breton

PIERRE: *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1 : 1922-1939, organisation, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Éric Losfeld/Le Terrain Vague, 1980.

BRETON André, « Manifeste du surréalisme », (1924), in idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.

2 ÉTUDES

2.1 Études sur Marcel Lecomte

DEWOLF Philippe, « Avant-propos », in LECOMTE Marcel, *Marcel Lecomte : les voies de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 11-17.

QUAGHEBEUR Marc, « Au delà du réalisme magique : Marcel Lecomte », in idem, *Lettres belges entre absence et magie* Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1990, p. 95-113.

RONSE Henri, « Marcel Lecomte. La vie, l'œuvre, l'époque », in LECOMTE Marcel, *Œuvres*, préface d'Henri Ronse, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 151-166.

2.1 Études sur le surréalisme et sur la littérature en Belgique

ARON Paul, « Originalités du surréalisme belge », entretien de Pierre Villar et Jean-Baptiste Para avec Paul Aron, 2003, *Europe*, n. 912, Paris, avril 2005, p. 39-49.

BIRON Michel, *La Modernité belge : littérature et société*, Bruxelles : Labor/Montréal : Presses de l'université de Montréal, coll. « Archives du futurs », 1994.

BUSSY Christian, « Le Mouvement surréaliste en Belgique », *Opus international*, n. 19-20, revue bimestrielle, Paris, octobre 1970, p. 29-32.

CARASSOU Michel, « Revues », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, PUF, 1982, p. 361.

FRÉCHET Patrick, *Marie*, in idem, *La revue des revues*, n. 15, 1993, consulté le 20 février 2006 dans *Dada Surréalisme Bauhaus*, in <http://www.devillez.be/oes.htm>

FRÉCHET Patrick, « Œsophage », *La revue des revues*, n. 15, 1993, consulté le 20 février 2006 dans *Dada Surréalisme Bauhaus*, <http://www.devillez.be/oes.htm>

HUYSEUNE Michel, « Le Surréalisme, fossoyeur du constructivisme », in WEISGERBER Jean, *Les avant-gardes littéraires en Belgique : au confluent des arts et des langues*, Bruxelles : Labor, coll. « Archives du futurs », 1994, p. 334-336.

JAGUER Édouard, « Mesens (E.L.T.) », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, PUF, 1982, p.

JAGUER Édouard, « Nougé (Paul) » in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, PUF, 1982, p.

JAGUER Édouard, « Variétés », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, PUF, 1982, p. 422.

MASSONET Stéphane, « Faux et usage de faux en littérature », *Europe*, n. 912, Paris, avril 2005, p. 63-73.

SANS INDICATION D'AUTEUR [JAGUER Édouard ?], « Belgique », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris : PUF, 1982, p. 50-52.

SOURIS André, « Paul Nougé et ses complices », in ALQUIÉ Ferdinand (Dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, Paris/La Haye : Mouton, 1968, p. 431-454.

TOUSSAINT Françoise, *Le Surréalisme belge*, Bruxelles, Labor, 1997.

VILLAR Pierre, « Hommage aux incompatibles », 1928, *Europe*, n. 912, Paris : avril 2005, p. 3-12.

VOVELLE, José. *Le Surréalisme en Belgique*. Bruxelles : André de Rache, 1972.

2.3 Études sur André Breton, sur le surréalisme en général et sur le surréalisme en France

ABASTADO Claude, « Les jalons d'une histoire (1918-1969), in idem, *Le Surréalisme*, Paris : Hachette, coll. « Faire le Point / Espaces Littéraires », 1975, p. 6-33.

AUDOIN Philippe, « Préface », in BRETON A, SOUPAULT, P, *Les Champs magnétiques*. Paris: Gallimard, 1971. p. 9-24.

BÉHAR Henri, « Dada », in BIRO A., PASSERON R. (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris : Presses Universitaires de France, 1982, p. 11-13.

BÉHAR Henri, LE BOT Marc, « Dada », in *Encyclopædia Universalis*, « Corpus », t. 2, Paris : Encyclopædia Universalis, 1989, p. 958-964.

BERMAN Antoine, « Breton (André) », in LAFFONT-BOMPIANI (Dir.), *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 420-422.

BONNET Marguerite, "Breton (André)", in *Encyclopædia Universalis*, « Corpus », t. 4, Paris : Encyclopædia Universalis, 1989, p. 531-533.

BONNET Marguerite, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, (1^{ère} éd. 1975), édition revue et corrigée, Paris : Librairie José Corti, 1988, p. 204-207.

BONNET Marguerite, « Chronologie (1896-1966) », in BRETON André, *Poisson soluble*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 135-151.

CRASTRE Victor, *André Breton : Trilogie surréaliste*, Paris : Sedes, 1971, p. 9-19.

DUROZOI Gérard, LECHERBONNIER Bernard, *Le Surréalisme : théories, thèmes, techniques*. Paris : Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972.

HUBERT Étienne-Alain, « Breton (André) », in JARRETY Michel (Dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris : PUF, 2001, p. 92-98.

LEGRAND Gérard, « Breton », in BIRO Adam, PASSERON René (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris : Presses Universitaires de France, 1982, p. 64-67.

NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, (1945), Paris, Le Seuil, coll. "Points", 1970.
En portugais: *História do surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, col. "Debates", n° 147, 1985.

PIERRE José, *Le Dadaïsme*, Lausanne : Rencontre, 1966, p. 305-321.

PIERRE José, *Dictionnaire de poche : le surréalisme*, Paris : Fernand Hazan, 1973.

PONGE Robert, « André Breton: a exploração dos caminhos da aventura mental », in idem, *Organon*, revista do Instituto de Letras da UFRGS, n. 22, intitulado "O surrealismo", Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 1994, p. 243-245.

PONGE Robert, "Mais luz!", in idem, *O surrealismo*, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991, p. 15-29.

PONGE Robert. « Surrealismo e viagens », in idem (org.), *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, p. 54-76.

2.4 ÉTUDES SUR LE RÉCIT ET LA NARRATOLOGIE

BOURNEUF Roland, OUELLET Réal, *L'Univers du roman*, 6e édition mise à jour, Paris : PUF, coll. « Littératures modernes », 1995.

FARCY Gérard-Denis, *Lexique de la critique*, Paris : PUF, coll. « Lexique », 1991.

REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : Bordas-Dunod, 1991.