

action poétique

49

Guillevic
Milan Füst
Joseph Guglielmi
Claude Adelen
Nader Naderpour
Marc Delouze
René Arnaud
Claude Held
Alain Reynaud

L. Kassak : Lettre à Bela Kun 1919

COMMUNE **M** DE **A** BUDAPEST

G. Lukacs : La Politique culturelle
de la République des Conseils

Sandor Barta — Gyula Illyes — Tibor Dery

Un scénario de Moholy-Nagy

Elisabeth Roudinesco : Psychanalyse à l'origine

Attila Jozsef : Hegel, Marx, Freud...

Pierre Lartigue, Henri Deluy : Présentation

Charles Dobzynski : René Char ou la Justesse

Revue trimestrielle
LE PAVILLON
ROGER MARIA EDITEUR

action poétique

Présentation : Pierre Lartigue	1
Chronologie	4
Une revue d'avant-garde : Jozsef Vadas	11
Lettre à Bela Kun : Lajos Kassak	16
Post-scriptum : Henri Deluy	22
La politique culturelle de la commune de Budapest : Gyorgy Lukacs ..	28
Poèmes : Lajos Kassak	32
Poèmes : Sandor Barta	38
Poème : Gyula Illyes	43
Poèmes : Tibor Dery	44
Sur Kassak : Tibor Dery	48
Scénario : Moholy-Nagy	50
Psychanalyse à l'origine : Elisabeth Roudinesco	58
Attila Jozsef et la sexualité : E. R.	66
Hegel, Marx, Freud : Attila Jozsef	68
Ce que tu caches dans ton cœur : A. J.	76
L'apparition : Milan Fust	77
Corps expéditionnaire : Guillevic	79
Le jardin d'hiver : Joseph Guglielmi	84
Poèmes : Claude Adelen	90
Élégie : Nader Naderpour	95
19-20 : spirale : Marc Delouze	98
Poèmes : René Arnaud	100
Poèmes : Claude Held	102
Poèmes : Alain Reynaud	104
Fernand Teyssier : Alain Lance	106
René Char ou la justesse : Charles Dobzynski	107
Trajectoire : Charles Dobzynski	114
Notes et Informations : Claude Adelen, P.-L. Rossi, Mitsou Ronat	118

REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy **COMITE DE REDACTION :**
 Claude Adelen, Henri Deluy, Charles Dobzynski, Alain Lance, Pierre Lartigue,
 Lionel Ray, Maurice Regnaut, Mitsou Ronat, Paul Louis Rossi, Jacques Roubaud,
 Elisabeth Roudinesco, Bernard Vargaffig.

ADMINISTRATEUR : Michel Ronchin

LE PAVILLON, ROGER MARIA EDITEUR, 5, rue Rollin, Paris (6^e).

DIFFUSION : Odéon Diffusion, 24, rue Racine, Paris (6^e).

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 30 F. Etranger : 36 F.
France : 8 numéros : 60 F. Etranger : 72 F.
Voir bulletin d'abonnement page 122.

C. C. P. : Action Poétique, 19, rue Emile-Dubois, Paris (14^e) : 4.294.55 Paris

Gérant responsable : H. Deluy

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1972

Imprimerie Corbière et Jugain, Alençon

MA

Le numéro 48 d'Action Poétique éclairait le rôle joué par les futuristes russes et Maïakovski depuis 1910, date de la publication du **Vivier des Juges**, jusqu'au nouveau LEF en 1927. Ce numéro 49 déplace l'objectif sur Budapest pour une période un tout petit peu plus courte : de 1916 à 1925.



Le parlement, byzantin-vénitien-gothique est encore frais construit, blanc, comme les immenses immeubles qui l'entourent et portent date de leur venue au monde : 1900. Le « Hungaria », qui nous semble maintenant beau comme les gravures d'un Jules Verne, est encore un café dans le ton avec ses colonnes torses, ses rampes sculptées, ses plafonds peints, ses lustres. Pest rayonne du baroque le plus invraisemblable. La courbe monte au béton des balcons, danse dans les grilles d'entrée, nénuphars et volubilis envahissent les céramiques de Vilmos Zsolnay. Le cuisinier de Napoléon III est venu finir sa carrière au Grand Hôtel Gellért. Isadora Duncan y commence la sienne...

L'aristocratie, la bourgeoisie européennes s'en sont ici donné à cœur-joie.

Mais 1916, c'est la guerre.

Le mécontentement grandit dans les campagnes (où les paysans vivent sous un régime semi-féodal) et dans la « Terre des Anges » comme curieusement s'appelle le quartier ouvrier de Budapest, on veut la paix ! Michel Karolyi qui dirige l'opposition la réclame. La revue MA qui se veut d'avant-garde, paraît cette année-là : Lajos Kassak, son fondateur, a vingt-neuf ans. D'une famille ouvrière, il a dû abandonner l'école à onze ans et il s'est cultivé d'une autre manière : en faisant, à pied, le voyage Budapest-Paris, en 1909, 1910. Dans les premiers numéros, jusqu'en 1918, il présente l'expressionnisme, Bartok mais la revue est ouverte à toutes les formes d'art possibles. On pourra trouver cela d'un épouvantable éclectisme comme un professeur dans sa thèse faisait la fine bouche à propos de « SIC » il n'y a pas si longtemps. L'admirable, au

contraire, est de voir comme ces découvreurs, Albert-Birot, Kassák, réunissent dans le mouchoir de leurs petites revues tout ce qui comptait de leur temps. A la différence de ce qui se passe pour les revues françaises, MA va être bousculée par l'histoire et ses poètes, ses musiciens, ses peintres, pressés de prendre part à la bataille qui concerne leur peuple et lui coûtera cher.

De la révolution Russe du 7 novembre 1917, que les ouvriers de Budapest soutiennent par un meeting le 25 du même mois, jusqu'en mars 1919 la monarchie Hongroise s'effondre puis vacille le libéralisme de Karolyi. Pendant cette période, Kassák et sa revue habitent le même immeuble que Bela Kun qui vient de fonder le parti des communistes Hongrois. A partir du 21 mars MA participe à la commune, traduit Apollinaire, soutient Derain, Picasso, le cubisme, c'est-à-dire une peinture plus rigoureusement construite que celle proposée précédemment. L'entretien avec le philosophe György Lukács souligne l'explosion culturelle que représentèrent ces quelques mois de pouvoir populaire. Que l'on songe ! Les studios de cinéma, nationalisés, pendant ce temps-là ne produisirent pas moins de 32 films...



Au mois d'août 1919, les troupes Roumaines entrent dans Budapest. C'est l'écrasement de la commune. MA cesse de paraître. Les artistes Hongrois favorables à la révolution doivent fuir.

Dery, Barta quittent le pays.

Kassák gagne Vienne où, en 1920, il va redonner vie à la revue.

Sur le plan littéraire, les poèmes français publiés sont de Cendrars, Tzara : les premiers poèmes de la série chiffrée alors composée par Kassák le sont sous le signe de cette double influence et, comme ceux de Dery, pleins du désespoir de la défaite...

Ils ont rêvé d'un art pour tous et se sont montrés prêts à assumer des responsabilités au plus haut niveau de l'organisation culturelle ou politique. Battus ils se préparent curieusement une revanche sur le plan esthétique.

Ce contact entre l'art et la vie sociale à quoi les préraphaélites puis William Morris, aspiraient confusément, devient effectif en U. R. S. S. grâce aux efforts des constructivistes : Malevitch, Tatlin, Lessitsky, Rodchenko...

MA va animer le débat, contribuer à établir la liaison entre

ce groupe, le groupe hollandais de Theo Van Dõesburg-Mondrian, et l'école de Weimar où Gropius tente d'organiser l'étude sérieuse et le renouvellement des formes. On sait qu'il y parviendra puisque nous vivons encore en partie aujourd'hui de ce qui s'est alors imaginé, dessiné.

La réussite est à ce niveau.

Or l'apport Hongrois au Bauhaus est considérable avec Otti Berger, Fred Forbat, (de Pécs), Marcel Breuer (de Pécs) qui va réaliser en 25 les premiers sièges en tube acier, Andréas Weininger (qui a fait ses classes à Pécs), Ernst Kállai, qui publie en 22 dans MA : « teknik und konstruktive kunst » et **Moholy Nagy** dont on pourra lire ici un projet de film contemporain et proche du ballet mécanique de Léger.

Même à travers une aussi courte évocation on peut saisir la différence entre le mouvement des idées et des rêves, en France et en Hongrie.

Les jeunes dadaïstes, les surréalistes sont des révoltés insolents, romantiques. Ils ne parlent que d'amour, tisonnent le scandale, mettent à nu des mines de trouvailles, écrivent les plus belles pages de la prose française. La beauté de l'objet est pour eux proportionnelle à son degré d'inutilité : fer à repasser planté de clous...

Les Hongrois prennent part à la tentative de changement radical. Ils sont écrasés puis conduits, sur le plan esthétique, à défendre une idée de la beauté qui les réinsère dans le monde social.

Il n'est pas étonnant que les noms de Rimbaud, Reverdy, Eluard, Soupault n'apparaissent dans MA qu'à son dernier numéro, en 1925, apportés par Illyes qui lui aussi parcourait l'Europe à pieds.

Deux mondes ici se rencontrent.



Les merveilleuses céramiques baroques de Zsolnay, cuites à Pécs, ne semblent plus aussi belles aux enfants de cette ville qui partent pour Weimar.

Ils ont le sentiment que l'art abstrait géométrique leur a libéré les yeux.

La révolution viendra plus tard.

Pour l'heure, les plumets des gens de Horthy dansent un peu partout.

Pierre Lartigue

1914-1925 : points de repères

- 28 juillet 1914 L'Autriche déclare la guerre à la Serbie.
- 1^{er} août 1914 L'Autriche déclare la guerre à la Russie. La Hongrie dès lors est engagée dans le conflit.
- 1916 *Malevitch va publier « Du cubisme et du futurisme au suprématisme ». Expose « Carré noir sur fond blanc ». Tatlin et Larionov viennent d'exposer à Saint-Petersbourg : « 0,10 ». Manifestations DADA à Zurich.*
- 21 novembre 1916 Mort de François Joseph. Charles IV lui succède. Le mécontentement grandit. Michel Károlyi et Martin Lovászy s'appuyant sur l'aile gauche du parti de l'indépendance réclament la paix. **MA paraît à Budapest. Lajos Kassák y parle du futurisme, cubisme, expressionisme et simultanésisme...**
- 29 décembre 1916 Assassinat de Raspoutine.
- 8 mars 1917 Soulèvement de Pétrograd.
- 17 mars 1917 La Russie est république, de fait.
- 16 avril 1917 Lénine est de retour en son pays.
- 1^{er} mai 1917 Première manifestation de 1^{er} mai en Hongrie. C'est une énorme manifestation en faveur de la paix. *Bela Bartok et son librettiste Balasz donnent « Le Prince des Bois » à Budapest.*
- 18 mai 1917 « Parade » première à Paris.

MA

IRODALMI ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Szerkesztőség és kiadóhivatal:

Bpest, IV. Váci-utca 11/b.

Szerkesztők:

KASSÁK LAJOS és UJTZ BÉLA

Előfizetési és megvásárlási árak:

Egy évre 20 K, félévre 10 K.

TARTALOM: Máttis Teutsch János: Metszet a MA V. kiállításáról. / Baris Sándor: Primitív Szentháromság. / Kaldna Mária: Világ! vers. / Székely László: Földanyánk. / Endiák Lajos: Akarás. Vigasz (versek.) / Simon Andor: Versek. / Hevesy Irán: Máttis Teutsch János festésze. / Máttis Teutsch János: Négy festmény. / Kassák Lajos: Az idegen kamasz (novella.) / Walt Whitman: Teérted é demokrácia (verr.) / Baris Sándor: Szabadulás (Kritika.) / Katalógus.

III



11

Máttis Teutsch János metszet a MA V. kiállításból

Tartalmazza az V. kiállítás katalógusát is.

ARA S KORONA

- 15 juin 1917 Le premier ministre Hongrois Tisza démissionne. Esterházy et Wekerle qui vont lui succéder ne retrouveront pas son autorité.
- 17 juillet 1917 Départ de Lénine en Finlande.
- Octobre 1917 Parution du 1^{er} numéro de « De Stijl » de Van Dœsburg et Mondrian.
- 23 octobre 1917 Retour de Lénine.
- 6-7 novembre 1917 Révolution russe.
- 25 novembre 1917 Meeting des ouvriers de Budapest pour soutenir la révolution prolétarienne russe et pour la paix.
- En 1917 **MA paraît presque tous les mois, rend hommage à Bartok, Franz Marc (panthère), Van Gogh (cafés la nuit).**
- 18-21 janvier 1918 Grève générale en Hongrie contre le gouvernement et pour la paix.
- 1^{er} février 1918 Mutinerie des marins Austro-Hongrois à Cattaro.
- 3 mars 1918 Paix de Brest-Litovsk.
- 24 mars 1918 Formation du groupe hongrois du parti bolchévique.
- 7 mai 1918 Paix roumaine.
- 12 mai 1918 Une grève des mineurs commence qui va durer douze jours.
Représentation à Budapest de « Barbe bleue », opéra de Bela Bartok, Balasz.
- 20 mai 1918 Soulèvement de la garnison de Pécs.
- 20 juin 1918 Grève générale en Hongrie.
- Octobre 1918 Károlyi constitue un conseil national.
- 23 octobre 1918 Démission de Wekerle. Le comte Hadik est président du conseil.
- 29 octobre 1918 Manifestation organisée par le conseil national en faveur de la paix. La gendarmerie ouvre le feu.
- 29 octobre 1918 Dans la nuit du 29 au 30 le commandant de la garnison de Budapest remet le pouvoir à Károlyi, c'est la révolution des chrysanthèmes.

- 3 novembre 1918 L'armistice de Villa-Gulsti autorise Roumains, Serbes et Tchèques à pénétrer en territoire Hongrois.
- 16 novembre 1918 Proclamation de la république en Hongrie.
- 24 novembre Bela Kun organise le « parti des communistes hongrois ».
- Décembre 1918* *Malevitch expose « Blanc sur Blanc » à Moscou, il est professeur à Vitebsk.*
- 1918 *Kandinsky professeur à l'académie des beaux-arts de Moscou.*
Ozenfant et Jeanneret publient « après le cubisme ».
- 1918 **MA renouvelle l'hommage à Bartok Pablo Picasso, Boccioni, parution moins fréquente.**
- 6-11 janvier 1919 Semaine rouge à Berlin.
- Janvier 1919 **MA : Kassák sur Liebknecht.**
- Février 1919 Tentatives pour empêcher la parution de la presse communiste.
MA : L'administration de la revue est dans le même immeuble que le P. C.
- 1^{er} mars 1919 *N° 1 de Littérature.*
- 18 mars 1919 Occupations des grands domaines par les paysans.
L'ultimatum du lieutenant-colonel Vyx enjoint aux Hongrois d'évacuer de nouveaux territoires.
MA publie une traduction du texte d'Apollinaire sur le cubisme.
- 21 mars 1919 Károlyi remet le pouvoir « aux mains du prolétariat Hongrois ».
— Unification des Partis Social-Démocrate et des Communistes Hongrois.
— Proclamation de la République des Conseils.
— *Au commissariat politique de la musique : Kodaly et Bartok.*
— *Fondation du 1^{er} Bauhaus par Walter Gropius.*

- 16 avril 1919 Offensive de l'armée royale roumaine contre la république des conseils.
- 20 mai 1919 L'armée rouge hongroise contre-attaque au nord.
- 24 mai 1919 Ouverture aux enfants des jardins et des parcs privés.
- 6 juin 1919 L'armée rouge progresse en Slovaquie, prend Kosice.
- 7 juin 1919 Clémenceau exige de l'armée rouge qu'elle se retire du Nord.
- 24 juin 1919 Tentative de putsch contre-révolutionnaire à Budapest.
- 20 juillet 1919 L'armée rouge lance une offensive pour contenir l'armée roumaine sur la Tisza à l'est du pays.
- 30 juillet 1919 Victoire de l'armée royale roumaine.
- 1^{er} août 1919 Le conseil révolutionnaire démissionne, Bela Kun doit s'enfuir, *ainsi que Balasz et nombre d'intellectuels, artistes.*
- 3 août 1919 Les Roumains sont à Budapest.
MA pendant la commune de Budapest publiée : Lettre de Kassák à Bela Kun et des reproductions de Picasso et Derain.
- 16 novembre 1919 L'amiral Horthy à Budapest.
- 25-26 janvier 1920 Les élections donnent la majorité à une coalition de petits propriétaires et de nationaux chrétiens.
— *Maquette du « Monument de la III^e Internationale de Tatlin.*
- 1^{er} mars 1920 L'amiral Horthy élu régent de Hongrie. *Gabo et Pevsner publient le « manifeste constructiviste » et se détachent de Tatlin.*
- 1920 **MA : Trois numéros paraissent à Vienne (le premier n° paraît le 1^{er} mai).**
- Janvier 1921 *Van Dœsburg est au Bauhaus. Le musikblatter des Aubruch à Vienne publie un numéro spécial sur BARTOK.*

- Avril 1921 Le parti social démocrate autorisé en Hongrie, le parti communiste demeure interdit.
- Mai 1921 *Procès Barrès (DADA).*
Viking Eggeling réalise son film, Symphonie diagonale.
- Août 1921 *Fin de la 1^{re} série de Littérature.*
MA paraît à Vienne et publie des compositions de Moholy Nagy, Archipenko, Schwitters Grosz, un poème de Cendrars, un autre de Tzara et dans le n° 4 de cette année les 7 premiers textes poétiques de Kassák.
- Janvier 1922 *A. Breton tente d'organiser le « congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne ».*
TZARA le fait échouer.
- 1922 La santé de Lénine décline.
— *Contacts de Lissitzky avec De Stijl et le Bauhaus. Il aménage une salle de l'exposition d'art contemporain russe à la galerie Damien de Berlin et fonde avec Ilya Ehrenbourg la revue « Vescht, Gegenstand, Objet ».*
— *Pevsner quitte l'URSS pour Paris, Gabo pour Berlin, Kandinsky pour le Bauhaus.*
— *Bartok fait une tournée en Angleterre, 2^e Sonate.*
— *Moholy Nagy enseigne au Bauhaus. Il dirige la collection des Bauhausbücher.*
- 1922 **MA annonce le « congrès international » que Breton veut réunir et ouvre ses colonnes à Huldobro, Cendrars. Le cubisme y est représenté par Gleizes, l'art abstrait géométrique, par Theo van Döesburg et Mondrian, ARP... L'expressionnisme par Chagall.**
Le constructivisme par Lissitzky, Man Ray, Tatlin, des photographies de ponts, de charpentes métalliques.

Cette année-là Kassák publie le poème n° 23. La Revue devient Revue à grand format et publie Fernand Léger.

1923

— *Tatlin fait des recherches typographiques pour des poèmes de Maïakovski « à Haute voix ».*

— *Rodchenko fait les couvertures de la revue LEF, et des photomontages pour Maïakovski.*

— *LEF publie le programme des constructivistes soviétiques : « L'art est mort, retrouvons les bases saines. »*

MA accueille Jeanneret, Ozenfant. Kassák traite du constructivisme et du prolétariat.

Paraissent les premiers poèmes de Tibor Dery.

Illyes traduit Huldobro, Marcel Sauvage.

21 janvier 1924

Mort de Lénine.

« Le suprématisme déplace son centre de gravité sur le front de l'architecture » Malevitch.

Ballet mécanique de Léger.

Novembre

Premier manifeste surréaliste.

1^{er} décembre

1^{er} n° de la Revue surréaliste.

MA : GROPUIS - LEGER-LISSITZKY, la revue publie un texte de Zinovlev sur la mort de Lénine.

1925

MA dernier n°.

Anthologie Française :

Rimbaud, Max Jacob, Reverdy, Eluard (trad Illyes) Apollinaire (Id.) Cocteau (Id.), Marcel Sauvage (Id.), Soupault, Picabia, Tzara (trad. Illyes), et information sur le surréalisme.

Il y a un an, les Éditions de l'Académie des Sciences de Hongrie ont publié, en fac-similé et réunie en quatre volumes, l'intégrale de MA, « Aujourd'hui », la revue qui fut entre 1916 et 1925 la publication la plus importante de l'avant-garde hongroise...

Le 15 novembre 1916, paraissait le premier numéro de MA (*De stijl, Dada, 391* n'étaient pas encore nés) et devait survivre à bien des revues qui paraissaient à cette époque. Il n'y eut guère que *Sturm* en Europe pour dépasser ses dix ans d'existence. Durant cette longue période, les collaborateurs changèrent plusieurs fois mais la revue est restée elle-même, et cela grâce à la personnalité ferme et intransigeante de Lajos Kassák qui la dirigea depuis le début jusqu'à la fin. Le nom de MA s'associe à celui de Kassák : c'est en grande partie par ces activités d'inlassable organisateur et rédacteur que cet écrivain, poète et peintre fait figure de proue dans l'avant-garde hongroise. (Il a lancé sept revues, dont *Tett* [Acte] précédant MA, et *Dokumentum* [Document] qui lui a succédé.)...

Les spécialistes de l'avant-garde sont unanimes à considérer comme très important le rôle qu'a joué pendant les trente premières années du siècle l'art de l'Europe de l'Est. On parle de plus en plus de l'avant-garde hongroise aussi, et de son chef incontesté Lajos Kassák : expositions Kassák à Paris, à Bruxelles, la biennale constructiviste de Nuremberg, éditions de ses œuvres et d'articles sur lui, un album MA — *Kassák* publié par Carl Lazslo en 1968, à Bâle... La réédition de MA s'inscrit dans ce programme international d'exploration de son œuvre et de ses activités, dont la richesse, la variété surprend le chercheur à chaque nouvelle découverte.

Le contexte a changé entre les deux éditions de MA : il y a cinquante ans, il présentait l'Europe à la Hongrie. Maintenant, il se présente lui-même à l'Europe. Alors, il ne put pas réaliser pleinement son programme, donner un cours plus rapide et plus profond à la vie culturelle hongroise, soigneusement canalisée par le régime (le Bauhaus devait s'étouffer également dans l'Allemagne nazie) ; ce n'est que maintenant qu'il pourra exercer entièrement son influence, et sur la vie intellectuelle de toute l'Europe.

Et, pourtant, on y retrouve constamment des noms célèbres, de Puni à Tzara, en passant par Hausmann, Grosz, Léger, Picasso, Arp, Mondrian, Tatlin, Gorki, Maïakovski. Kassák, avec ses vers libres dont il était un des initiateurs en Hongrie, ses épopées rappelant Cendrars, ses photo-montages et surtout avec son œuvre constructiviste, s'engagea dans la lutte pour le renouveau artistique, aux côtés de ceux que l'histoire a justifiés depuis. Kassák fut un des premiers à découvrir, malgré la différence de leurs esthétiques, l'importance universelle de la musique de Bartók : des partitions, des études et des poèmes à Bartók qu'il a publiés dans sa revue en témoignent. C'est dans MA qu'apparut pour la première fois en Hongrie le principe de l'interdépendance des nouveaux genres artistiques, affiche, typographie, arts décoratifs, photographie, théâtre moderne, et de la nécessité de les intégrer à la vie sociale. Lui-même se distingue par ses arrangements typographiques : au début des années vingt les mises en pages un peu austères des premières années sont remplacées par des montages dynamiques des textes et des illustrations, qui sont souvent des photos d'objets « de forme artistique » : un poteau électrique, un autodrome. On y trouve un compte rendu des *Proun* d'El Lissitzky, études de préparation pour

des plans de décoration intérieure. Dans cette abondance de sujets passionnants, mentionnons encore l'« art mobile » de Viking Eggeling, traduction sous forme visuelle de sensations musicales avec des procédés scientifiques et techniques, et l'« esquisse de film » de László Moholy-Nagy, genre intermédiaire tenant à la fois du calligramme Dada et du scénario. MA publiait avec une perspicacité et une rapidité exemplaires les déclarations, les prises de position des artistes d'avant-garde : *Image du monde*, manifeste des activistes hollandais, traitant des relations du prolétariat et des arts ; manifestes de Marinetti, tactiliste, de Hausmann, présentiste, de Huelsenbeck, Dada ; *Formation — critique — méthode*, de Reverdy ; *Architecture, art synthétique*, de Theo van Doesburg ; *l'Esthétique de la machine*, de Léger ; manifestes des constructivistes russes, hollandais, suisses, roumains, scandinaves, et allemands au premier congrès international des artistes progressistes, à Düsseldorf, 1922.

Pendant des siècles, l'histoire a entouré d'une grande muraille la culture hongroise. Elle ne pouvait jamais assimiler les courants intellectuels sans plusieurs décennies de retard. Kassák et ses amis voulaient brûler les étapes pour rattraper le temps perdu. C'est ainsi qu'ils rompirent même avec Endre Ady qui venait seulement de faire une véritable révolution dans la littérature hongroise et qui y avait lui-même introduit Kassák avec une lettre devenue célèbre, mais dont la poésie, mi-symboliste, mi-'modern', était celle de l'individu aux prises avec son destin : « Aujourd'hui — écrivait Kassák — l'homme porte en lui le sort de toute l'humanité. » Les poètes de MA, attentifs à l'avertissement de Whitman, criaient la douleur de l'homme de concert avec les expressionnistes des autres pays européens. Les poésies et les récits aux accents dramatiques, de Kassák, de Sándor Barta sont des cris de douleur face à la condition humaine présente et des prophéties d'un avenir rayonnant. L'expressionnisme du peintre János Máttis Teutsch se nourrit de la même exaltation que le *Cri* d'Eduard Munch : les formes n'évoquant plus que de loin la réalité perçue sont les projections de l'âme souffrante de l'artiste. La peinture de Máttis Teutsch est déjà une peinture abstraite, que ne séparent des premières constructions abstraites de Kandinsky que quelques années ; la non-figuration ne devait s'affirmer que bien plus tard. Les premiers tableaux de Lajos Tihanyi sont très proches des meilleurs Picasso de la période bleue ; plus tard, vers le milieu des années dix, il élabore son style personnel avant tout sous l'influence du cubisme. Un critique hongrois, György Bölöni, voyait dans ses portraits de cette période les meilleurs du genre en Hongrie. Béla Uitz est également un peintre d'importance européenne : ses constructions, à partir d'éléments cubistes également, sont d'une monumentalité prometteuse, égalant ceux de la peinture murale mexicaine...

Van Gogh préconisait le travail collectif. Les écrivains et les artistes s'organisent en groupe, sous la conduite de Kassák, pour la première fois en Hongrie. (C'était malheureusement la dernière fois aussi, jusqu'à nouvel ordre, le climat de notre vie intellectuelle étant défavorable, paraît-il, à la formation d'associations d'artistes.) Suivant l'exemple du *Sturm*, on inaugure une salle MA destinée à des expositions régulières. Les catalogues sont publiés dans MA. Des « matinées » sont organisées, avec la participation d'écrivains, de peintres, de rédacteurs et d'acteurs, pour propager l'art nouveau. Les programmes sont accompagnés de musique et annoncés par voie d'affiches, tout comme pour le Cabaret Voltaire à Zurich. Le critique János Mácza fonde et dirige une école des arts dramatiques. MA édite les livres de ses écrivains, des albums de ses peintres, et aussi des ouvrages étrangers.

Dans ses choix, Kassák rédacteur partait du principe que tout le monde devait être représenté, étant donné l'absence d'autres revues d'avant-garde. Quoique, dans les premiers numéros, la part réservée à l'expressionnisme soit assez importante (Ivan Goll, Verhaeren, Van Gogh, Franz Marc...), le futurisme, mis au service du progrès social avec un pathétisme tout kassákien, le cubisme (Picasso, Braque, Gleizes, œuvres plastiques d'Archipenko, étude d'Apollinaire),

Dada et le constructivisme ne sont pas non plus négligés. La révolution étouffée, Dada pouvait être pour Kassák une consolation dans la désolation, et Kassák était Dada... puis il découvrit dans le constructivisme un moyen de transformation esthétique du monde. C'est ainsi que telle œuvre analytique de Picasso de sa période cubiste voisine avec un dessin du Kernstok post-impressionniste, avec une statue futuriste de Boccioni, le poème-manifeste constructiviste de Kassák, *Bildarchitektur*, avec le manifeste Dada de Huelsenbeck. « MA remplit en Hongrie — écrivait Gyula Juhász, un poète d'ailleurs très loin de toute avant-garde — autant de fonctions que les organes futuristes et expressionnistes italiens, allemands et français réunis. Il n'est la bannière d'un parti... il ne copie aucune tendance étrangère, mais est solidaire avec toutes, avec tout atelier d'artiste où se préparent le cercueil du monde ancien et le berceau du monde nouveau. »

La revue devait mener une lutte contre deux excès : l'esthétisme tournant le dos à la société et l'interprétation simplifiée de l'art engagé, ne tolérant que des sortes de fables à moralité socialiste. L'un et l'autre étaient bien loin de la conception de Kassák. Pour lui, individu et société, art et politique ne faisaient qu'un, théoriquement et dans la pratique. Le développement de l'individu n'est possible, dans cette optique que dans une société transformée de fond en comble par une révolution. Kassák n'admettait aucun changement sans les artistes ni aucun changement artistique sans activités politiques. En même temps que Kassák et Bortnyik, qui appartenait également à MA, exposaient à Berlin, dans la salle du *Sturm*, au début des années vingt, János Mácza et Béla Uitz partageaient pour Moscou, pour représenter la revue au congrès de l'Internationale communiste. MA servait la cause du prolétariat, « appelé à sauver le monde ». Il la servait en s'inscrivant dans un vaste programme, sur lequel Kassák s'expliquait ainsi : « La conspiration clandestine ne suffit pas, seule une transformation idéologique des masses permettra de transformer les structures économiques et politiques de la société. » Il refusait l'anarchisme déclarant la guerre au monde entier, pour détruire avec la société ancienne toutes les valeurs du passé : « Il ne faut pas retourner dans la jungle, il suffit de construire des villes ensoleillées... »

MA faisait de la politique et il la faisait avec clairvoyance. Pendant la guerre impérialiste, il était un porte-parole de la gauche antimilitariste. En automne 1918, en pleine euphorie d'une révolution triomphante, il mettait en garde contre les illusions : « Cette révolution n'est pas la révolution du prolétariat. » Mais aussitôt la dictature du prolétariat proclamée, au printemps 1919, il se mit à réaliser ses programmes à grandes visées... et après quatre mois de bonheur, il dut émigrer à Vienne, avec ses compagnons d'armes. A partir de ce moment, la revue paraissait dans la capitale autrichienne.

Mais Kassák n'était pas homme à sombrer dans le pessimisme à cause d'un échec. Il continuait de professer ses idées révolutionnaires : « L'art n'est pas un luxe dans la vie sociale : il est un puissant porteur d'énergies pour la révolution. » C'est maintenant, passé la trentaine et avec un bagage littéraire déjà considérable de poésies, de romans et de pièces de théâtre — sans parler des récits théoriques et polémiques — qu'il commence à peindre ; il s'adonne à des études sérieuses. Vers 1920 voient le jour les premiers calligrammes, bientôt suivis de dessins et de peintures libérés du texte et sans cesse plus épurés, plus géométriques. Kassák se découvrit dans les beaux-arts une arme dont il pouvait se servir à l'étranger aussi dans sa lutte pour la transformation du monde. Ses *Bildarchitektur*, comme il appelle ses œuvres constructivistes, sont des plans pour des objets devant meubler le milieu de l'homme, son foyer aussi bien que son atelier. Ce qu'El Lissitzky disait de l'artiste imitant le monde vaut pleinement pour Kassák : il devint le constructeur des objets du monde nouveau. Il proclama sa conception dans sa *Bildarchitektur* qui, contemporaine des manifestes des constructivistes russes et de la théorie néo-plasticiste de Mondrian, annonçait ainsi la naissance de l'art nouveau : « La *Bildarchitektur*

veut être la statue, la maison, mieux encore, elle veut être la vie la plus intime... Car la Bildarchitektur est art, et l'art est création et la création est tout. »

Peut-être les constructions que l'imagination a élevées sur ces pensées sont-elles trop pesantes ; il n'importe. Kassák suivait son chemin avec obstination, sévère et exigeant envers lui-même et envers les autres, parce qu'il ne connaissait qu'une mesure : celle de l'art « absolu ». Pas un instant il ne s'est demandé si l'absolu est à portée humaine. Sa force et sa conviction étaient à la mesure de ce but ambitieux. Et son grand mérite, c'est qu'il ne voulait pas l'atteindre tout seul. Il faisait connaître surtout les jeunes artistes : József Lengyel et Tibor Déry, devenus plus tard des romanciers de qualités., qui se signalaient alors dans MA comme poètes ; Gyula Illyés qui envoyait de Paris ses adaptations littéraires ; Béla Uitz qui fut pendant des années second rédacteur auprès de Kassák. László Moholy-Nagy — dont l'œuvre reste encore à découvrir, bien qu'à l'étranger on la connaisse mieux que celle de Csontváry, de Tihanyi, de Derkovits et même de Kassák — débuta également dans MA. (Il devait devenir plus tard élève, puis professeur au Bauhaus et propagateur de ses idées ; c'est un esprit toujours en quête de nouveau, intégrant dans ses projets des matières même pas encore découvertes et travaillant au nom d'une harmonie sociale seulement espérée. C'est par là qu'il assure la liaison entre Kassák et Vasarely, entre la branche ancienne et la branche nouvelle du constructivisme — donc entre la première vague de l'avant-garde et l'une de ses plus récentes manifestations.)

Citons, pour finir, János Mácza qui voyait ainsi Kassák, déjà en 1917 : « Les raisonneurs... ne connaissent pas... cette grande force de conviction, qui n'indiquait pas seulement sa propre direction mais montrait le chemin à d'autres, leur précisait le but et éveillait en eux des désirs. — Elle était le mouvement lui-même et elle s'est affirmée force mouvante... »

Traduit par Béla Hap

(Ce texte est extrait du n° 4 de « Arion », almanach international de poésie publié par la commission hongroise pour l'Unesco, sous la direction de Georgy Somlyo).

Pierre Lartigue a adapté les poèmes de Lajos Kassak (sauf un), ceux de Tibor Dery et Gyula Illyes. Henri Deluy a adapté le poème de Lajos Kassak à « K. Liebknecht », celui d'Attila Jozsef et ceux de Sandor Barta. Le poème de Milan Fust a été traduit par Isabelle Vital et Pierre della Faille.

Nous publierons dans nos prochains numéros des poèmes de : Ferenc Juhasz, Sandor Weores, Laszlo Nagy, Miklos Radnoti, Otto Orban, Istvan Kormos, Janos Pillnsky, Gyorgy Somlyo, Peter Dobal...

Nous tenons à remercier nos amis du PEN CLUB HONGROIS. Nous n'aurions pu, sans leur aide, mener à bien ce numéro. Nous avons été particulièrement sensibles à l'amitié et à la compétence de G. Somlyo, de G. Timar et de L. Gara.

Bela Kun

Cette notice a été rédigée à partir des renseignements fournis par les plus récentes publications hongroises.

Bela Kun, l'un des fondateurs et des dirigeants du Parti des communistes hongrois, est né le 20 février 1886 à Szilágycseh. Il est mort le 30 novembre 1939 en U. R. S. S.

Il fréquente le lycée et l'université. Il devient journaliste puis employé. En 1902, il adhère au parti social-démocrate. En 1913, il est délégué au 20^e congrès de ce parti. Pendant la guerre, il est envoyé sur le front russe où il est fait prisonnier en 1916. Il prend contact avec les bolcheviks et organise le mouvement révolutionnaire des prisonniers au camp de Tomsk. Dès avant l'octobre, il est membre du parti bolchevik. A la fin de 1917, à Petrograd, il rencontre Lénine. En mars 1918, il rédige le journal « Révolution sociale ». Il devient président de la « Fédération internationale des Prisonniers de Guerre Socialistes », en mai 1918. Il prend part à l'écrasement des S. R. de Moscou et combat sur le front de Perm. Il est un des organisateurs des Groupes Internationalistes de l'Armée Rouge. En novembre 1918, il rentre en Hongrie et anime les entretiens entre les divers groupes qui décident de fonder le Parti des Communistes Hongrois. Son rôle est capital. Sa popularité très grande.

Avec d'autres militants, il est arrêté le 21 février 1919. Il participe, de sa prison, à la préparation de la révolution prolétarienne et de l'unification des deux partis ouvriers (communiste et social-démocrate). Il est libéré le 21 mars 1919, jour de la proclamation de la République des Conseils. Il est nommé Commissaire aux Affaires Etrangères et militaires. On le considère comme le chef de la Commune. Il mène une lutte très rude contre les idées capitulaires et la contre-révolution.

Après la défaite, Bela Kun émigre à Vienne où il est, un temps, interné. Il se rend en U. R. S. S. au cours de l'été 1920. De 1921 à 1936, il sera membre du comité exécutif de la troisième internationale. En 1925, il se trouve à Vienne où se tient le 1^{er} Congrès du nouveau Parti Communiste Hongrois clandestin. Lors d'un nouveau voyage à Vienne, en 1928, il est arrêté puis libéré à la suite d'un mouvement international de protestation.

Il ne semble pas avoir compris la situation nouvelle imposée au mouvement révolutionnaire international par la montée du fascisme.

En 1937, il est arrêté en U. R. S. S. et exécuté en 1939.

H. D.

Cher camarade Kun, permettez à un amoureux de la politique et de la science et qui de plus tient en haute estime vos connaissances et votre vision de la réalité, de répondre en quelques mots aux quelques paroles que vous avez prononcées, un peu vite me semble-t-il, à la réunion du Parti des socialistes sur l'art. Sur notre art, je fais dès le début cette distinction entre le « baver après la beauté » passive, appelé jusqu'à présent art « raisonnable » et l'apparition de nos âmes actives.

Je me permets de revenir ici sur la vie récente de notre revue. Vous avez déjà dû en entendre parler, soit par nos ennemis, soit par nos amis. Le « M A » d'aujourd'hui a été précédé, dans la misère la plus grande, par un autre journal « A Tett » (Action). Sous ma direction, avec la même tendance et des collaborateurs qui, depuis, se sont « sagement » écartés de nous.

Pendant la guerre mondiale impérialiste, ce fut le seul journal hongrois à se prononcer pour un antimilitarisme actif, à combattre la social-démocratie opportuniste sur des bases scientifiques et à mettre en lumière la furie égorgeuse des écrivains bourgeois (au moment où les Ferenc Gődör, Pester Lloyd et autres roquets irresponsables écrivaient des odes à l'archiduc Josef !).

La censure de l'idéologie bourgeoise s'en prit violemment à ce journal : on nous tra na en justice pour propagande anti-religieuse, pour notre tendance dangereuse à lutter contre les intérêts bellicistes, nos imprimeurs furent acculés et finalement, après avoir saisi « A Tett » à deux reprises, il fut interdit une fois pour toute.

Vous savez bien, camarade Kun, qu'on ne peut tuer les idées. Les locomotives de la révolution se sont mises en marche dès la naissance de l'homme et ne s'arrêteront pas avant d'avoir atteint le but.

Après deux mois d'arrêt, je lançai mon nouveau journal, « M A », avec la même tendance mais plus riche en force, en connaissance et en foi. Notre chemin dans la société bourgeoise fut jusqu'au 21 mars identique à celui de « A Tett ». Ceux qui au-dessus de nous avaient le pouvoir économique tentèrent de nous égorger avec leur argent, ceux qui végétaient au-dessous de nous dans le domaine culturel se foutaient tout le temps de nous au travers de leur propre hêtise, avec le cynisme des charognes. Nous ne nous sommes pas arrêtés car, vous le savez, il n'y a pas d'arrêt dans la révolution.

MA

AKTIVISTA MŰVESZETI ÉS TÁRSADALMI FOLYOIRAT
FŐSZERKESZTŐ KASSÁK LAJOS, WIEN, V. ÉV 3. SZÁM



*Ára 12 korona
Cseh-Szlovákiában 6 korona*

Tout ce que je dis ici ne concerne pas en premier lieu nous-mêmes mais la révolution dont nous sommes incontestablement de vigoureux éléments.

Dans la folie sanglante de la guerre, pendant que toute l'intelligentsia hongroise courrait après l'argent, nous, nous souffrions pour l'homme déshonoré et assassiné, pendant que toute l'intelligentsia hongrois se dressait, avec son raffinement, contre la révolution naissante des prolétaires, nous, nous nous ouvrons pour elle contre les puissants et les salauds.

Tout ceci ne serait autre chose que convulsion extatique de notre décadence bourgeoise ?

Si vous l'ignorez, cher camarade Kun, je me vois obligé de dire qu'à l'époque où vous usiez encore vos forces dans la lutte au côté des frères russes, nous étions déjà les propagandistes du communisme en Hongrie, par nos paroles et nos écrits.

Vous étiez encore en Russie : ici tout le monde pourrissait parmi les avantages individuels acquis par la politique de réconciliation (entre l'Autriche et la Hongrie, à partir de 1867, N.d.T.) mais nous, dès le premier jour de la révolution bourgeoise de Karolyi (oct. 18), nous publions un numéro spécial de « M A » dans lequel nous lançons un appel pour une république communiste des soviets, nous critiquons sévèrement la révolution bourgeoise et lançons des appels pour la libération des arts révolutionnaires. Durant cette même période, les premiers, nous organisons, au milieu des hurlements et des menaces, un meeting pour le communisme dans les locaux du cercle Galilée, de tendance plutôt nationaliste à l'époque. C'est aussi dans les locaux de notre direction que se forma un groupe communiste avec quelques-uns des soldats rouges d'aujourd'hui.

Les camarades saluant votre première apparition rue Visegradi (siège du Parti) venaient de chez nous et c'est la chaleur, la sincérité de notre foi, qu'ils apportèrent devant vous.

Pourquoi n'étions-nous pas présents nous-mêmes ?

La raison de cette absence témoigne de notre indépendance, du dynamisme de notre conception du monde devant l'intérêt du Parti. Au-delà de toute politique de parti, au-delà de toute idéologie nationale ou raciale, nous avons déclenché notre combat pour un objectif inaccessible, pour un homme portant l'image vivante du monde.

Tout cela non pas par décadence bourgeoise, non pas par abandon à notre folie, mais avec une foi dans la lutte pour la paix comparable à celle qui animait les bolcheviks russes pour atteindre le même but en politique. Ne sont pas importants du point de vue de la révolution qui doit se mener jusqu'au bout ceux qui laissent tomber les bolcheviks. De même, peu importe ceux qui nous ont laissé tomber et qui tentent aujourd'hui de nous détruire. Nous avons des frères aux quatre coins du monde. Des artistes nouveaux, c'est-à-dire des gens qui ont une foi nouvelle car pour nous l'art n'est pas un jeu d'« art pour l'art », pour nous beau signifie bon, pour nous le but de la vie n'est pas la lutte des classes, la lutte des classes n'est

qu'un moyen pour atteindre à l'homme absolu dont la seule manière de vivre est l'action révolutionnaire.

Afin d'examiner si notre art est un excès de décadence bourgeoise, je voudrais avoir recours à quelques noms parmi ceux qui pratiquent le même art que nous et dont la vie politique vous est peut-être connue.

Je me borne à donner pour le moment quelques-uns des éléments que nous avons sous la main : le nom d'Henri Guilbeaux, ne vous est pas inconnu, cher camarade Kun, ce « communiste » français dont la condamnation à mort a été analysée il y a quelques semaines dans un éditorial du « Journal rouge ». Nous sommes heureux de pouvoir évoquer devant vous le nom de cet homme qui, dans sa conception du monde comme dans son art, c'est un poète révolutionnaire qui devance le prolétariat français pris dans le vertige de la gloire de l'entente impérialiste, n'est pas un socialiste de parti, n'est pas un communiste de parti mais un révolutionnaire avec une conception active du monde, notre frère en âme et dans la manière d'exprimer son âme. Je présume que vous n'avez aucun doute sur le fait que Guilbeaux soit un révolutionnaire. Mais si c'était le cas, nous vous prions de jeter un coup d'œil sur le poème de Guilbeaux publié dans ce numéro, vous y trouverez notre justification, la jeunesse d'un art nouveau chantant le fin fond de l'âme de l'homme, donnant une synthèse du dynamisme du monde. Vous connaissez certainement Franz Pfempfer, le rédacteur du journal berlinois « Aktion », ainsi que ses collaborateurs, entre autres Ludwig Rubiner et Ivan Goll. Ces gens-là luttent au premier rang pour le communisme depuis la formation du mouvement « Spartacus » de Berlin, c'est bien connu, et ils sont parmi les combattants les plus véhéments au service de l'idéal.

Où était Liebknecht, Luxembourg, Radek, là se trouvaient les collaborateurs d'« Aktion », avec leurs articles de combat, leurs conférences, et pendant des mois ils furent aussi, en danger, prisonniers de la bourgeoisie allemande, « Aktion » est le journal officiel des spartakistes. C'est assez sur leur vie politique. Mais nous ne saurions taire, cher camarade Kun, que ces gens-là sont aussi des écrivains, et c'est encore peu dire.

Mais puisque, comme je le pense, vous n'avez aucun doute sur leur caractère de révolutionnaires, et comme nous soulignons que chez ces écrivains, comme chez Guilbeaux, leur révolutionnarisme se manifeste dans leurs écrits, nous vous prions de jeter un coup d'œil sur le poème d'Ivan Goll, dans ce numéro : vous y trouverez notre justification, la jeunesse d'un art nouveau qui chante le fin fond de l'âme humaine et donne la synthèse du dynamisme du monde.

Vous connaissez certainement aussi Otokar Brezina, personnalité importante du mouvement communiste tchèque. Cet homme ne s'est pas lancé au devant du prolétariat rebelle tchèque avec cet élan des écrivains hongrois devenus subitement communistes. Comme les Guilbeaux, les Ivan Goll, il fut, dès le début de la guerre bourgeoise, un combattant antimilitariste

et appela le communisme alors que le prolétariat tchèque était encore pris au vertige des victoires bourgeoises. Et il n'est pas dans le cadre d'un parti, nous le soulignons. Car lui aussi, comme nous, ne conçoit le communisme qu'en tant que base économique. Son but dans la vie, tout comme le nôtre, et il se reflète dans ses écrits, car lui aussi est un écrivain, c'est la formation d'un homme nouveau, un homme nouveau culturellement révolutionné.

Vous connaissez sans doute aussi Alexej Remisov, un des écrivains russes dit futuristes. Je présume qu'il est inutile d'insister sur cet écrivain et sur son groupe, les nouveaux artistes « futuristes ». Vous avez vécu et travaillé pendant des années « dans » la révolution russe, vous êtes donc informé. Nous espérons que vous avez même eu l'occasion au cours de la révolution prolétarienne russe de rencontrer ces artistes combattants actifs de la révolution, rejetés par la société bourgeoise et qu'on traitait de fous à cause de leur conception du monde.

Le texte de Remisov que nous publions dans ce numéro n'est pas plus « raisonnable », pas plus au « goût de classe », pas plus de la propagande bien tournée, que les textes des auteurs de « M A », nous le disons car nous sommes tout de même les mieux placés pour le dire.

Devons-nous voir un signe des excès de la décadence bourgeoise dans le fait que ce texte, comme ceux que nous avons déjà cités, comme ceux des écrivains de « M A », rejette tout compromis et ne cède pas la moitié de sa vérité, de sa conception du monde, de sa forme d'expression en faveur des exigences culturelles arriérées du prolétariat ?

Nous ne le croyons pas.

De plus, nous pouvons ici recourir à l'autorité de trois personnes que le camarade Kun connaît : Romain Rolland, l'homme bon, Franz Mehring, révolutionnaire jusqu'au dernier souffle et Lounatcharski, l'apôtre culturel russe. Ces trois personnes ont aidé l'art nouveau international à voir le jour, devant le monde, ils ont appris comment refaire la vie avec des jeunes de vingt ans à la foi immense, ils ont préfacé les livres de ces jeunes et publié leurs écrits dans les journaux que ces derniers avaient fondés, de leurs propres sous, dans la jungle de la presse impérialiste, afin de mener la lutte pour l'homme contre l'inhumanité. (Il n'est peut-être pas sans intérêt de mentionner la mise en affiche de l'art nouveau puisqu'on a parlé de cet aspect de notre art en prétendant que des murs du Moscou communiste, les affiches des « futuristes » appelés « fous » « contaminent » l'âme pure des prolétaires. Cette « contamination » est pourtant soutenue par Lounatcharski qu'il n'est peut-être pas possible de dégrader en un bourgeois décadent.)

Nous osons prétendre que la propagande de Lounatcharski pour l'art nouveau ne s'adresse pas à la seule Russie. Nous y puisons notre propre justification. Celle d'un art nouveau de niveau international, non ce « charmer le serpent » irresponsable de certains mais une révolution en cru. Une loi. La courbe

culturelle révolutionnaire d'une idéologie, un mouvement qu'aucune autorité individuelle ou de parti ne pourra briser. Toute tentative en ce sens n'aboutira qu'à retarder légèrement...

La prolifération des compromis et de la médiocrité ne saurait être ni en politique ni en art l'attribut du présent, et encore moins de l'avenir...

Cher Camarade Kun, après cet exposé calme et objectif, et après réflexion calme et objective, continuez-vous à ne voir en nous, c'est-à-dire en notre art — cet art nouveau qui parcourt le monde comme un seul cri pour libérer l'homme — qu'une survivance de la décadence bourgeoise ?

J'achève ma lettre par où je l'ai commencée. Je vous admire en tant qu'homme politique parmi les plus grands mais permettez-moi de conserver des doutes quant à vos capacités esthétiques. Sur ce plan, nous sommes les mieux placés pour faire la critique de notre métier, nous dont les conceptions politiques, c'est-à-dire la conception du monde, sont inattaquables du point de vue de la libération du prolétariat et qui sommes pourtant par toute notre vie des artistes.

Nous vous demandons, avec tout le sérieux de notre foi, et dans l'intérêt de la courbe indestructible de la révolution, de partir de bases objectives lorsque vous parlez d'art. Il ne faut pas oublier un seul instant qu'une critique superficielle ne portera pas tort à des individus, nous, mais à la plénitude de la révolution.

Budapest le 14 juin 1919.

Texte publié dans le n° 7, du 15 juin 1919, de « M A ». Deux brefs passages ont été supprimés en raison de leur caractère anecdotique aujourd'hui sans références.

Ce lieu d'où parleraient les écrivains, les artistes, les « créateurs », est un lieu commun sur le territoire duquel le tout venant des idéologues de la bourgeoisie peut se retrouver à l'aise pour tirer ses confitures. Ce lieu, où le social statuerait selon la bonne vieille opposition individu/société, où le sort politique des écrivains se déferait, dans le temps même où s'effondreraient leurs possibilités de travail et d'existence, serait celui que la liberté, l'intracassable liberté de toujours, organise.

Et qui oserait, comme cela, tout de go, dire le contraire se verrait pourfendu. Le socialisme n'a pas pu faire l'économie d'erreurs souvent graves et quelquefois, dans ce domaine, irréparables. La période du « culte », en dénaturant la notion de dictature du prolétariat, en multipliant les formes aveugles de répression n'a pas facilité, c'est le moins qu'on puisse dire, l'élaboration d'une politique culturelle telle que Marx puis Lénine l'avaient esquissée, à la fois non libérale et non dogmatique.

La situation dans maints pays socialistes, aujourd'hui encore, n'est pas pour rassurer. Elle est inquiétante et appelle, dans certains de ses aspects, une réprobation sans détours.

Du côté de l'idéologie dominante et de ses alliés, on mène donc campagne.

Le champ que couvre la notion de liberté est un excellent terrain de manœuvres pour les artilleurs de la bourgeoisie. En particulier dans notre pays où les masses populaires sont depuis longtemps sensibilisées aux atteintes à la liberté d'expression, pour prendre un exemple, où la lutte pour la liberté d'expression fait partie de ses traditions les plus anciennes et les plus vivaces.

La situation des écrivains, la politique culturelle des pays socialistes a donc une relative importance dans les discussions en cours ici et maintenant.

Elle fonctionne, dans la lutte idéologique actuelle, dans un pays comme le nôtre, entre les mains des tenants de la liberté d'entreprise, comme un cheval de bataille contre le socialisme. Ce n'est pas pour nous étonner mais c'est regrettable : quelques intellectuels libéraux de gauche prêtent une main complaisante à cette campagne. En deux temps, comme symboliques : violence et véhémence contre l'état des faits en Tchécoslovaquie, extase et transports devant la « rééducation » des écrivains en Chine. Le tout sans convenir des réalités, dans un cas comme dans l'autre.

Il ne s'agit bien évidemment pas de nier ou de détourner la réalité des événements qui se produisent dans les pays socialistes, quelquefois de façon dramatique, quant à la situation des écrivains. Il s'agit de tenter d'y voir clair, pour le compte de la révolution et non pour le bénéfice de ceux qui jouent de la dramatisation, de l'exacerbation, de la globalisation et pour lesquels un écrivain sovié-

tique n'est jamais aussi intéressant que lorsqu'on l'envoie dans un asile.

La situation, passée et présente, des écrivains dans les pays socialistes est inséparable d'une situation générale, d'un contexte historique qu'il serait vain et dangereux de vouloir ignorer. Elle pose également toute une série de problèmes qui sont liés au statut singulier des écrivains dans la révolution, devant la politique culturelle de l'état socialiste et relèvent de leur conception même de l'activité littéraire.

Notre démarche vise à fournir les documents indispensables à une compréhension des faits et des méthodes, à une analyse critique de notions et d'attitudes qui restent de leur temps tout en informant le nôtre.

Ni « retour en arrière » qui fixe l'information sur la date, ni « fuite en avant » qui dilue l'historicité des rapports littérature/pouvoir révolutionnaire ; car la fuite, en ce cas, joue d'une dénégation de l'histoire et tend la perche à qui déjà saute dans un futur sans passé ni lendemain.

Le conflit entre les « avant-gardes » et le pouvoir révolutionnaire se produit à chaque occasion de rencontre, selon des modalités dont il devient possible d'étudier les conditions d'apparition et de développement.

Il s'agit d'analyser les questions que se sont posés les écrivains et les théoriciens de la littérature à propos des relations de leur pratique et de leur théorie avec la pratique et la théorie marxiste-léniniste de la révolution. D'analyser le sens que les questions donnent aux réponses et la teneur des réponses qu'ils étaient en mesure d'élaborer. Comme leurs réactions avant de pouvoir fournir une réponse. Les problèmes qu'ils ont aperçus, ceux qui leur ont échappé. Repenser les conceptions, réévaluer les témoignages.

Et comment se comporte devant ces questions et ces réponses le pouvoir révolutionnaire.

Le dossier de la Commune de Budapest est à ce titre irremplaçable. D'autant qu'il cumule : un pouvoir révolutionnaire, des personnalités comme Bela Kun et Gyorgy Lukacs, un groupe d'« avant-garde » et sa revue, mais aussi Ferenczi et la psychanalyse avec ce qui s'en est suivi pour un poète de l'envergure d'Attila Jozsef.



Nous ne savons pas ce que Bela Kun dit au cours de cet entretien auquel fait allusion Lajos Kassak. Il y a tout lieu de croire qu'il tint un langage proche de celui des dirigeants soviétiques de l'époque face aux positions et aux revendications des futuristes (voir notre N° 48, septembre 1971).

La même approche sociologisante quant aux origines et au contenu de classe de l'avant-gardisme. Ce qui ne manque pas de susciter les propos incisifs mais gagés par un bon sens très limité que Kassak développe dans sa lettre. A le lire se mesure le travail de réflexion dont fut capable le groupe des cubo-futuristes russes. L'argumentation de Kassak demeure tout entière dans le sentiment et le concret d'exemples dont il faut bien dire qu'ils n'ont rien de décisifs. Une sorte de préface lyrique, messianique, à la recherche futuriste. Aucune rigueur théorique et pourtant tout est là dans la confusion et la géné-

rosité, dans la saisie malgré tout percutante d'une réalité nouvelle, d'un art aux dimensions planétaires.

Le texte de G. Lukacs sur la politique culturelle de la Commune de Budapest apporte, d'une certaine manière, une réponse aux interrogations de Kassak. Une réponse limitée, nous y reviendrons.

..

Le premier numéro de *MA* sort le 15 novembre 1916. Une revue d'art et de littérature qui se veut d'avant-garde sans être iconoclaste et qui veut avant tout sortir la vie culturelle hongroise de l'époque de son provincialisme. Cet effort est commun à tous les jeunes écrivains de tous les pays d'Europe centrale après la première guerre mondiale. Dans ce numéro, soit dit en passant, la signature de Jozsef Revai, un nom qui deviendra célèbre dans la Hongrie des années cinquante, notamment pour avoir démontré que la littérature soviétique avait un caractère d'avant-garde puisque la société qui l'engendrait était une société d'avant-garde...

Très vite les préoccupations politiques s'imposent. « Le livre des nouveaux poètes », dans le courant de 1917, s'attaque à la guerre impérialiste. C'est une publication de *MA*, préfacé par Kassak. Le même Kassak publie dans le numéro 11 de la revue, fin 17, un poème qui salue la révolution d'Octobre.

Dès 1918, les « nouveaux poètes » de ce livre qui n'a pas un an, Matyas Gyorgy, Aladar Komjat, Jozsef Lengyel, et Jozsef Revai quittent la ligne de *MA*, trop esthétisante à leur goût : ils veulent se mettre plus directement au service de la politique révolutionnaire. Dans le numéro 11 de *MA* (1918) Sandor Barta critique leur conception d'une poésie sociale qui prend des thèses pour les insérer dans des vers. Il insiste : il ne peut être question de hurler pour appeler la révolution mais de mener une lutte idéologique sur un terrain spécifique. L'artiste se bat pour « une nouvelle forme de vie, pour une culture nouvelle, une nouvelle morale, un homme nouveau, dans la fraîcheur d'une pensée et d'un tempérament nouveaux, une femme nouvelle après une période de sexualité malade »...

« L'art créateur social, dit-il, est un organisme qui pousse de lui-même et qui par ses seules visions d'un avenir sans limites bat les cloches toujours au-delà de la réalité présente »...

Dans le numéro suivant, Kassak fait le point, après deux ans d'existence de la revue. C'est un texte politique qui s'en prend au réformisme de la social-démocratie et appelle les révolutionnaires à rompre avec son programme. Pour ce qui est de l'art, « le nôtre, dit-il, a un horizon mondial, nous sommes des ouvriers de l'esprit, nous mènerons la lutte des classes jusqu'au bout, nous allons mettre en mouvement cerveaux et volontés, créer l'art communiste lequel ne sera pas de la philosophie matérialiste mise en thèses mais le vin et le pain que nous chantons dans l'âme des masses travailleuses, la pureté absolu de l'esprit, le plus-de-vie maximum »...

« Nous voulons un art socialiste mais, nous le soulignons à nouveau, sans nous soumettre à des ordres extérieurs »... « Notre rôle n'est pas identique à celui de l'agitateur du Parti, de même que le rôle du savant chercheur n'est pas identique à celui du professeur... L'art au niveau mondial est aussi utile voire indispensable que n'importe quel autre métier et c'est pour cela que contre toute autre conception nous continuerons à suivre notre

chemin qui ne consiste pas à rimifier des doctrines, ni à narrer des histoires en images ni à faire pleurer des tragédies en musique... Nous ne voulons pas servir le public mais le faire travailler... Frères, tous artistes à la foi nouvelle de toutes les nations, nous sommes quelques-uns sur cette terre hongroise tombée dans la tristesse à vous saluer dans le communisme... »

Dans ce même numéro un article du commissaire aux affaires étrangères du gouvernement Lénine, Tchitchérine, en réponse aux protestations des pays européens contre la terreur bolchevik.

En 1919, MA devient une revue « activiste d'art et de questions sociales ». Le groupe « activiste » publie une plaquette sur le futurisme, l'expressionnisme et le cubisme.

Dans le N° 4 de 1919, des poèmes de Marcel Martinet et un article sur culture de masse-art de masse.

Dans le N° 6, les communistes sont alors au pouvoir, un article de Sandor Barta « L'homme révolutionnarisé dans sa culture » : Il faut « révolutionnariser la superstructure », « l'éducation réellement révolutionnaire du prolétariat s'est égarée dans la lutte que les leaders, pris dans les schémas culturels du capitalisme petit et grand bourgeois, ont menée pour le pouvoir... » Il se déclare pour une anarchie dans l'idéologie « l'état est une cage d'où ne peut sortir l'œil abimé »...

Dans un autre texte, Kahana Mozes répond aux « attaques répétées contre MA ». Il souligne les attaches de MA avec le futurisme, le cubisme, le simultanésisme, l'expressionnisme, toutes recherches qui peuvent fournir des moyens de lutte contre « l'art bourgeois ». Il précise que sur le plan politique MA est lié au socialisme, au communisme et à l'anarchisme... Et il continue ainsi : « Dans la société bourgeoise, nous étions impossibles parce que dangereux par nos buts, nous pourrions devenir dangereux maintenant si nous étions critiqué par un prolétariat sous-cultivé... Nous avons souhaité et accueilli le pouvoir du prolétariat parce que son rôle historique est la suppression de toute oppression, l'ouverture d'un chemin vers le progrès véritable, mais nous protestons contre l'application par un prolétariat spirituellement de bas niveau d'une dictature sans critique sur l'art car si d'un premier pas il exige des expressionnistes 50 % de clarté en plus, il voudra ensuite 20 % de psychologie en moins dans Shakespeare... Sans parler du fait qu'au bout d'une quinzaine tous les « écrivains », se mettraient à écrire des poèmes, des drames, des affiches, des nouvelles, des romans prolétariens, ce qui signifierait pour l'art une servitude beaucoup plus honteuse devant le pouvoir, une prostitution spirituelle cent fois plus odieuse que celle que nous avons connue dans la société des bourgeois... »

∴

En quelques mois les jeux sont faits.

∴

La Commune de Paris, en 1871, trouve les écrivains à leur poste de combat : au service de la bourgeoisie. « Rares sont les écrivains de premier plan qui militent pour la Commune » constate Henri Mitterand.

La révolution d'octobre inaugure une situation nouvelle. A partir de 1917, les écrivains de « premier plan », ou en passe de le devenir, se rangent au côté du mouvement révolutionnaire. Un très grand nombre d'entre eux, tout au moins.

C'est que, outre les progrès du socialisme scientifique parmi les intellectuels et la « prolétarianisation » des écrivains, pour reprendre le mot de Brecht, face au malthusianisme culturel de la bourgeoisie, le mouvement ouvrier se développe au moment même où la conception traditionnelle de la littérature ne répond plus aux exigences d'une écriture qui se cherche, bloque toute tentative d'envisager autrement le rapport de la littérature aux sciences et au marxisme, au moment où se produit la notion d' « avant-garde », où l'écrivain met en question son statut dans la société.

Le mouvement ouvrier réactive la problématique de l'utilité du travail littéraire, sur une autre base, au moment où nombre d'écrivains parmi les jeunes ne peuvent plus se contenter de la situation de « maudits ». Où l'art, dans son ensemble, est alléché par les perspectives nouvelles que lui ouvrent les techniques modernes dans une cité en plein bouleversement. Où les artistes de toutes disciplines peuvent envisager sans trop d'utopie, semble-t-il, de jouer un rôle décisif au côté des forces révolutionnaires dans le mouvement pour transformer le monde et changer la vie.

D'où une série de malentendus qui tourneront parfois au drame. Pour le pouvoir politique, en général, la littérature sera conçue comme un secteur de la lutte idéologique, un instrument privilégié d'éducation dans une politique culturelle globale. L'héritage de Plékhanov fournira cette sociologie marxiste de la littérature qui fit les plus grands ravages en « oubliant », par exemple, la loi du développement inégal entre l'art et la société, mise en lumière par Marx et soulignée à nouveau par Lénine.

Pour les écrivains et les chercheurs de l' « avant-garde », la politique sera saisie comme philosophie et science, non comme pratique dans une réalité concrète.

L'évolution des rapports entre les écrivains de l' « avant-garde » et le pouvoir révolutionnaire ne peut s'expliquer par le seul conditionnement du milieu, l'idéologie des uns et des autres, la pratique économique et sociale de l'époque déterminée : des mutations internes, dans le projet littéraire pour ce qui nous concerne directement, un cadre théorique nouveau sont à l'œuvre.

Depuis la fin du siècle dernier le problème clé est celui du rapport de l'activité littéraire à la science, celui du statut de cette relation de la littérature à la science.

Toute l'histoire de l' « avant-garde », et jusqu'à nos jours, on l'a vu récemment encore, est marquée par cette volonté affirmée des écrivains de prendre leur pratique pour une pratique scientifique, et leur science pour une révolution, la révolution que l'on se dit à même d'effectuer dans son propre domaine pour une révolution scientifique.

Si la pratique littéraire de l' « avant-garde » a pour objet une production scientifique, tout autre pratique littéraire se trouve rabattue, affaiblie, en idéologie et condamnable par un pouvoir révolutionnaire qui doit s'appuyer sur la science marxiste pour mener à bien la « révolution culturelle ».

La pression du pouvoir révolutionnaire mettra en cause la conception que se font la plupart des écrivains de la liberté d'expression, elle s'exercera un peu à tort et à travers sur des bases théoriques non formulées et peu rigoureuses dans leur application.

Les marxistes resteront sur leur prudence, quand ils ne se fermeront pas, devant les affirmations de l' « avant-garde » sur le caractère scientifique de leur travail, avec ses normes spécifiques de fonctionnement.

Pression politique et pression de l' « avant-garde » s'opposeront sur ces deux terrains.

Certains marxistes feront remarquer que la notion même d' « avant-garde » ne peut circuler qu'à partir de la notion de littérature comme système, avec sa spécificité : poser la spécificité du texte littéraire sur le fait, évident, que les différentes sciences, ou approches à caractères scientifiques, convoquées ne rendent pas compte de la singularité de ce même texte, c'est encore poser la spécificité du texte littéraire comme objet d'une science de la littérature, dans son autonomie. C'est prendre l'objet de la littérature pour l'objet d'une science.

La réponse de l' « avant-garde » donnera, le plus souvent, de coupure en coupure, sur un scientisme exacerbé et le reproche adressé aux marxistes de n'avoir qu'une politique culturelle et pas de théorie de la littérature, d'intégrer l'étude de la littérature à la théorie des idéologies, sans pousser jusqu'à la « véritable » « révolution culturelle ».

La réponse, la meilleure à ce jour, des marxistes consistera dans l'élaboration d'une politique culturelle qui tient compte des exigences de la liberté d'expression et donne à tous les écrivains les moyens de leur travail.

L'intervention de G. Lukacs ne manque pas de netteté à ce propos. Mais elle fait problème. Dans le programme du Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique exposé le 18 avril 1919 par Lukacs, nous pouvons lire : *« Le Commissariat n'accordera son soutien officiel à la littérature de quelque courant ou de quelque parti que ce soit. Le programme culturel des communistes ne fait de distinction qu'entre la bonne et la mauvaise littérature et se refuse également à ouvrir dans l'art la voie au dilettantisme sous le prétexte de socialisme. Le programme culturel des communistes est d'offrir au prolétariat l'art le plus pur et le plus élevé et nous ne permettront pas qu'on corrompe son goût avec une poésie de mots d'ordre dégradée en instrument politique... »*

Mais qu'est-ce que la bonne et la mauvaise littérature, quel est le critère ? Qu'est-ce que l'art le plus pur et le plus élevé ? Qu'est-ce que le goût du prolétariat ?

Sur ce point, la lettre de Kassak pose une question que nous retiendrons : par-delà une politique culturelle juste puisqu'elle garantit la liberté d'expression et la possibilité pour tous d'accéder selon ses possibilités au travail littéraire et artistique, où se situe le moment de la critique marxiste des idéologies à l'œuvre dans la littérature, que pensent les marxistes de la notion de « littérature », par où passe la lutte des classes dans la littérature. Et j'ajouterais : la littérature existe-t-elle ailleurs que dans les définitions qu'en donne la bourgeoisie et dans le commerce qu'elle en fait ?

Réponse à la question suivante posée à Lukacs au cours d'une interview ; Camarade Lukacs vous qui avez été un des commissaires du peuple de la République des conseils, en quoi résident pour vous les valeurs durables de sa politique culturelle ?

Je dois dire que ma propre expérience m'impose sur certains points une opinion personnelle particulière, par exemple en ce qui concerne la préparation idéologique que nous avions à l'époque et spécialement notre connaissance des écrits théoriques russes et de Lénine. La grande majorité des communistes revenus d'Union soviétique — il y avait parmi eux des travailleurs très loyaux et très intègres — n'avait pour ainsi dire aucun sens et aucune culture théorique. Le seul homme qui eut l'intelligence des problèmes théoriques était Bela Kun. Pour ma part, je pense qu'à l'époque c'était Boukharine que Bela Kun considérait comme le véritable théoricien de la dictature, de telle sorte que pratiquement rien n'était parvenu jusqu'à nous des innovations théoriques de Lénine, très peu était alors traduit ; si plus tard on peut parler de traditions léninistes dans le parti hongrois, c'est dans l'émigration qu'elles ont été acquises pour être ensuite apportées en Hongrie, mais à l'époque de la République des conseils Lénine n'exerçait qu'une très faible influence idéologique.

Naturellement tout le monde le considérait comme le grand conducteur de la révolution, mais quant à ce que nous avons véritablement lu de lui, je peux dire que je ne connaissais personnellement que quelques articles ainsi que *l'Etat et la Révolution*. Autant dire qu'en matière de théorie nous étions entièrement livrés à nous-mêmes. J'aimerais rappeler une croyance alors extraordinairement répandue et qui met bien en lumière les erreurs de la dictature prolétarienne, en particulier dans le domaine de la culture : nous croyions que nous étions à l'avant d'une grande vague révolutionnaire qui en quelques années allait déferler sur l'Europe. Nous avions l'illusion que nous allions en peu de temps liquider tous les vestiges du capitalisme. Nombre de mesures utopiques prises par la dictature furent déterminées par cet état d'esprit. Après les considérations négatives que je viens d'exposer en guise d'introduction, permettez-moi d'en venir à une chose très importante et très positive. Dans le domaine de la culture, nous étions dans une situation très favorable en ce sens que, d'une manière socialiste ou non, toute la vie culturelle hongroise était bouleversée. Cela avait déjà commencé avec le *Nyugat* et le *Huszadik Szazad* (1) ; mais la guerre et la révolution avaient encore accentué cette effervescence.

(1) *Nyugat* (Occident) et *Huszadik Szazad* (vingtième siècle) : les deux revues littéraires les plus importantes de l'époque.

Ceci signifiait que sinon toute l'intelligentsia hongroise du moins la couche dirigeante de la culture hongroise était encline dès le premier instant à collaborer avec le pouvoir des conseils, De telle manière que la politique culturelle recevait une base socialement très large. Je ne veux rappeler qu'une chose (et je suis contraint de parler de moi-même d'une manière positive) : parmi les commissaires du peuple celui de l'instruction publique fut le seul où tous les anciens fonctionnaires furent remplacés par des forces nouvelles.

S'il m'est permis d'éclairer la question par une anecdote, l'histoire en est très étrange. Vous savez que j'étais le substitut de Kunfi au commissariat du peuple à l'instruction publique. Dès les premiers jours, nous nous sommes réunis un soir pour discuter de la composition du commissariat. Je dois avouer ici que j'eus recours à un procédé très retors. Je savais que Kunfi était fortement névrosé, morphinomane au demeurant, et connaissant son esprit de conciliation je pris sur cette question la position de l'obstructionniste. Nous avions commencé à discuter le soir à neuf heures ; à deux heures du matin, Kunfi s'effondra véritablement et accepta nos propositions. Ces propositions signifiaient — et j'en reviens ici à l'aspect personnel — l'entrée à la direction du commissariat à l'instruction publique des éléments révolutionnaires affamés de réformes. Il suffit de citer quelques noms : le directeur de l'enseignement supérieur fut Bela Fogarasi et la direction de la section scientifique fut assumée par Todor Kármán, plus tard savant de renommée mondiale. La direction des enseignements moyen et primaire fut assurée par les enseignants qui avaient joué un rôle de leader dans le renouveau réformiste des syndicats, tels que Marc Antal, François Hajtai, Madame J. Kelen, Elisabeth K. Bartos, Hilda Neumann, etc.

A cela contribuait naturellement la position éminente de la Hongrie dans le domaine des bibliothèques, par suite de l'action d'Ervin Szabó. Les meilleurs collaborateurs d'Ervin Szabó — tels que Joseph Madzsar et Ladislas Dienes — furent chargés de hautes fonctions dans d'autres domaines ; cependant avec Bela Kohalmi et beaucoup d'autres toute la direction des bibliothèques fut prise en main par un groupe éminent de réformateurs.

Dans le domaine des arts se manifestèrent des hommes comme Andor Gabor, Béla Balázs, Béla Reinitz. Et si j'ajoute à cela que parmi les responsables des musées Alexis Petrovics, Simon Meller, Coloman Pogány sympathisaient extrêmement avec nous, si j'ajoute que s'y joignit une équipe d'historiens de l'art appelés à devenir célèbres — il me suffira de citer Frédéric Antal qui devait plus tard jouer un rôle de premier plan, ou encore Jean Wilde —, vous constaterez que c'est toute l'équipe dirigeante du commissariat du peuple qu'il fut possible de changer pour ainsi dire de fond en comble. Parmi les anciens seul Eugène Gönczi — homme très éminent et très progressiste qui avait déjà été secrétaire d'état sous Kunfi — resta en place.

J'ajouterai à cela que la direction des arts était assumée par les directeurs artistiques nommés par le commissariat du peuple, et que, là encore, travaillaient les hommes les plus éminents. Il suffit de rappeler que le directoire musical comprenant Bela Bartók, Ernest Dohnányi et Zoltán Kodály ; que dans le domaine des beaux-arts, à côté des historiens de l'art, Charles Kernstok coopérait avec nous — et dans la

jeune génération Robert Berény, Barthélemy Pór, Benjamin Ferenczy et Noémi ; que les membres du directoire littéraire venaient aussi bien du « Nyugat » que de la jeune, et même de la toute jeune garde — je pense ici à Lajos Kassak et à Tibor Dery. Cela montre, je crois, à l'évidence, que pour ainsi dire tout le mouvement culturel progressiste et radical était au service de la politique culturelle de la république des conseils.

Qu'il y eut — comme je l'ai dit — des éléments fortement utopiques dans notre travail, cela est indéniable. Mais dans l'ensemble la République des conseils poursuivit une politique de réformes de grande envergure et si nous voulons juger avec équité nous ne devons pas perdre de vue que la dictature du prolétariat a duré en tout quatre mois et demi. On ne pouvait naturellement pas réaliser des refontes sérieuses en quatre mois et demi. Ce n'est que sur quelques problèmes que furent élaborées des conceptions qu'il vaudrait la peine d'étudier en détails, puisque notre république populaire les a reprises dans leurs grandes lignes. Je pense par exemple au projet de réforme de l'enseignement avancé par la dictature du prolétariat et qui s'est manifesté dans l'articulation école élémentaire de huit classes / école secondaire de quatre classes / université.

Un autre problème était qu'en Hongrie il n'y avait pour ainsi dire pas d'instituts scientifiques. Si une des chaires était dirigée par un bon professeur, une certaine recherche scientifique pouvait s'y développer. Le rôle de l'académie était des plus restreints. Le projet du pouvoir des conseils — de nouveau il s'agit seulement d'un projet — était de placer l'Académie sur des bases entièrement nouvelles. D'en faire le centre organique des instituts scientifiques supérieurs du pays. Il est clair, je crois, que la république populaire a repris également cette idée.

Comme je l'ai mentionné notre opinion était que l'ère capitaliste était complètement terminée et que nous construisions quelque chose de radicalement nouveau. Mais la réalité — comme disait Lénine — est toujours plus rusée que les vues de notre esprit. Les aspects les plus positifs de la dictature tiennent pour une grande part à ce que nous avons spontanément mis à contribution toutes les forces progressistes du pays, depuis les secteurs des bibliothèques jusqu'à la musique, à ce que de Bartok à Kernstock tous ceux qui voulaient participer dans un esprit progressiste à la vie culturelle hongroise se trouvèrent mobilisés autour du programme de réformes du commissariat du peuple à l'instruction publique.

Pour autant qu'il y ait dans le domaine de la culture une tradition influente remontant à la dictature prolétarienne et qu'il soit possible de poursuivre, c'est bien dans cette large assise populaire qu'il faut la chercher. Par populaire, je veux dire qu'elle comprenait les forces les meilleures et les plus progressistes du pays, et cela de telle sorte qu'elle s'efforça d'une part de conserver la plus haute et la plus exigeante technicité — cela est évident si l'on pense à Bartok ou à d'autres hommes non moins éminents — et d'autre part d'éviter tout ce qui aurait conduit à une administration bureaucratique de la culture.

Peut-être puis-je ici faire état du fait qu'avec l'aide des historiens de l'art qui collaboraient avec nous, nous avons pu en quelques jours faire le compte de toutes les collections privées importantes de Hongrie et que pratiquement au cours de la première semaine tous les grands trésors

artistiques du pays devinrent la propriété de l'Etat. Au cours de l'été, nous avons organisé une grande exposition : ce fut sans doute une des plus belles collections qui fut jamais réunie en Hongrie.

Quand en ma qualité de commissaire du peuple j'inaugurai cette exposition, je formulai ainsi l'un des principes fondamentaux de nos efforts : « Notre tâche a été de réunir, sans tenir compte des tendances, tout ce qui avait de la valeur du point de vue de l'histoire de l'art, afin que cela fût entre les mains de l'Etat. La destinée des différentes tendances dépendra du niveau culturel du prolétariat. Un jour le prolétariat lui-même saura décider de la part d'héritage qu'il assumera et de celle qu'il n'assumera pas. »

En disant tout cela, je veux seulement souligner que la dictature du prolétariat s'est gardée de considérer aucun courant, qu'il fut passé ou présent, comme le courant officiel. Au lieu de cela, en propageant la culture elle voulait mettre le peuple des travailleurs en mesure de décider ce qui dans l'art et la culture du présent et du passé lui était ou non nécessaire.

A cela étaient liées toutes sortes de luttes autour de l'art dit officiel. Le groupe de Kassak par exemple a toujours escompté être reconnu comme l'art officiel de la dictature, ce que — je dois le dire — le commissariat du peuple a toujours refusé de faire. Il a défendu le groupe de Kassak contre les expériences social-démocrates au moyen desquelles on a voulu les assujettir, mais jamais il n'a reconnu le groupe de Kassak et leur art « ultra-moderne » pour autre chose qu'une tendance ayant droit au même titre que les nombreuses autres.

Dans cette perspective par conséquent la République des conseils représente une tradition valable aujourd'hui encore, en ce sens que sa politique culturelle était à l'opposé de celle qui s'est développée après 1949 sous l'influence de la période stalinienne. Je ne prétend pas que le pouvoir des conseils ait eu la théorie et la pratique convenables quant à une administration marxiste véritable et conséquente de la culture.

J'ai dit en commençant à quel bas niveau nous en étions alors sur le plan théorique.

Mais la dictature prolétarienne avait alors une orientation démocratique, de caractère socialiste et qui s'appuyait sur les courants culturels progressistes de Hongrie ; je crois que parmi les traditions héritées de la République des conseils nous devons respecter et poursuivre celle-là.

(Traduit du hongrois par Jean-Luc Moreau.)

Cet article est extrait d'un recueil inédit en français « Littérature hongroise, culture hongroise », Budapest 1970.

A Karl Liebkecht

Les tours pointent encore leurs piques vers le ciel

-Moi — Toi — Lui —

Les tours pointent encore leurs piques vers le ciel

-Moi — Toi — Lui —

Nous hurlons minablement dans la perte

Nous ne voulons pas nous perdre plus longtemps dans la pitié

Nous ne voulons pas ! Nous ne voulons pas ! Nous ne voulons pas !

Le rebours des choses tombe dans nos yeux et le bien se cabre !

Une fois de plus le sang lave les terres saignantes

et le reste se bouscule en nous

du sang, de la cervelle, de la dynamite.

Un chaos !

Le hurlement de douleur sursaute et scie son cri jusqu'à l'impondérable

l'objectif subitement rougeois

et l'horizon couard s'enfonce dans le néant

Une horloge nouveau-née chante dans l'espace

Glorieusement fulgurent les questions

comme des tuiles dans toutes les directions.

Tandis que nous avec dans nos têtes les lois de la destruction

et de la construction

nous nous mettons en route sur les terres délavées

et vient une maison nous la donnons aux sans-logis

et vient une emblavure large comme une planche nous la donnons

[aux paysans

et vient une femme nous la donnons aux solitaires —

Car nous savons que la vie sort en dansant de la boue et du sang.

Nul autre que — Moi — Toi — Lui — dans la révolution.

Un soleil allume le ciel.

Pavoisés, des soupirs en gamme montent dans le rire.

Dans les maisons bouleversées la volonté engendrée vit dans les

[douleurs.

(M A — 26 janvier 1919 — N° 1.)

A_a a_a a_a a_a B
 b_b b_b b_b b_b

B a mangé A
 A a redonné naissance à B
 Mais le pauvre poète n'en a pas supporté davantage
 Il s'est pendu
 Dans le coffre de braise de sa femme
 Il vit maintenant parmi les lunes réelles et les gens
 raisonnables dans une perspective de tartines
 immenses
 O aïe O aïe O aïe aïe qui va nous pêcher à la ligne et
 nous tirer de ces affreuses histoires de cœur
 Bou bou bou ou ou bou ou ou ou ou
 Papalongo a e o ou
 O o
 Le bourgeois n'est qu'un b qui ne voit jamais les enfants
 Les enfants qui vont par les sentiers avec des cythares noires
 3 × 3
 Nous sommes restés seuls
 Il pleut sans trêve sur nos têtes
 La volonté pleut du sang
 L'amour pleut du vitriol
 Des poètes cataleptiques clignotent dans la pluie
 Il ne nous reste que l'oiseau à la gorge de cristal
 Monsieur le Baron même a été plaqué par sa maîtresse
 il pleure des bonbons au chocolat et des actions
 en baisse
 Sous les platanes
 Mon vieux, soulève un peu la croix sur mon épaule
 Quelqu'un a ouvert les cartons à chapeau
 Et les filles montent de nos rêves avec des jambes
 merveilleuses
 Sur un mur aveugle et noir
 Qui se soucie des tisonniers des embauchoirs
 C'est le matin

Les toucheurs de bœufs chantent dans le sac de l'orage
Flotter sur des lassos de lumière jaune
Jours
Nous
Jours
Jours
Jours
Jours
Jours
Cris de feu
Mourir
NON

(M A — mai 1922.)

Nous vîmes les cochers se glisser dans leurs
rossinantes pour les faire avancer
Et nous nous sommes réveillés. Nous voici seuls.
Sur les toits d'usine les manèges tournent dans toute
la beauté de leurs surplus.
La petite fille chante gaiement Ta-aa-am Ta-a-am
Mais qui donc a vu cette petite fille
Les oiseaux décochent des flèches bleues La terre
a repris ses montagnes
Un peu de vent
O petite sœur ma sœur
Le soir
Grelotte
Une étoile
De plomb.

(M A — n° 2-3 — 1922.)

Nos jours brûlent dans le chignon tendre des femmes
Elles vivent richement dans des murs tapissés de
ouate et cachent sous leurs robes le lisse
le feu et les beaux parfums
Notre chemin est un chemin incalculable. Tout est
sous la cloche bleue Prenez nos mains
Essuyez de nos fronts la sueur de la faiblesse
Des spirales dorées flottent dans un courant d'air
Les oiseaux de lumière ont picoré le drapeau de nos projets
Petit village en Sibérie où la famine couchait les
enfants en croix
Souvent je me souviens des forêts où des animaux
élégants et purs paissent une herbe grasse
Qui aidera nos os légers à franchir les zones noires

(M A — 1923 — n° 7-8.)

Notre vie nous la plongeons dans les étangs noirs des
villes les choses parfois se penchent sur nous
pour nous caresser parfois nous crions parfois
des colonnes de glace immuable sommeillent en nous
O Aïe Aïe
Je fleuris seul au champ de blé de mes rêves
Il est dans la vie des sons des lignes que nous ne
déchiffrerons jamais
Et les uns nous attirent, les autres nous repoussent toujours
Je m'enfuis tous les soirs au pied des palissades et
j'assied mes yeux sur l'index de ma main droite
Celui qui meurt donne aux autres la joie
Donnez-moi vos mains des croyances et des montées au
ciel partent de moi en masse
Alleluya Alleluya
Je suis né de l'élan mécanique du monde je le retrouve
dans ma petite fille en robe rouge
Nous voici maintenant qui sait ce qui nous arrivera
demain
Des oiseaux aux plumes d'or pleurent dans mes nerfs
Partons pour rencontrer à temps
Le compagnon
Qui sur son âne heureux arrive juste des montagnes

(M A — 1924 — n° 5.)

Autrement
sur la balance de M. Swartz
ON PEUT TOUT
PESER
Au bord des
ROUTES

des puits jaunes
mejournoi

ANNA
MA PETITE AN-
NE

LE
SEIGNEUR
est apparu au-dessus des eaux

et sur les collines
ENFANTS
des paumes où se sont ouverts les
lys
donc la cruche se casse
chez les uns aujourd'hui
chez les autres demain
il n'

y a plus de FRERES
il n'
y a plus de BEAUX-FRERES
Des jars obèses sont assis au-dessous de
la lune

Oh que tout le monde
Oh que tout le monde

Parce que tout finit de même

METTE LES
ENTON-
NOIRS
DANS SA TETE
pour nous il ne reste plus
qu'un
îlot DERRIERE L'OREILLE
DU BRISE-GLACE
ET
AI
AI

RA T SHUCAHO A HE

M
E
S



S'EFFONDRE

Lajos KASSAK.

KÜLÖNBEN IS
SWARTZ UR MÉRLEGÉN
MINDENT LE LEHET
MÉRNI

UTAK
MENTÉN

SÁRGA KUTAK
FOROGNAK

ANNA
ANNÁCS
KÁM

AZ
UR

megjelent a vizek fölött

és a dombokon

GYEREKEK

tenyerében kinyiták a
filiomok
kínél tehát máma
kínél pedig holnap
török el a korsó

nincs többé

TESTVÉR

nincs többé

SÓGOR

**KÖVÉR LUDAK ÜLNEK A HOLD
ALATT**

Ó mindenki

Ó mindenki

TEGYE DE HÁT

FEJÉBE

A TÖLCSE

REKET

nekünk nem marad más

csak egy kis

sziget

A JÉGTÖRŐ

FÜLE MÖGÖTT

ÉS

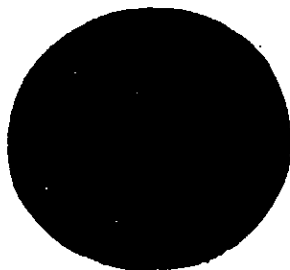
JAJ

JAJ

NERT MINDENKINEK EGY A VÉGE

RESZTRESZT

**V
E
S
E
N**



SIR

KASSÁK LAJOS

Sándor Barta naît le 7 octobre 1897. Fils de tailleur pauvre, il pratique divers métiers. Prend contact avec le mouvement ouvrier. Collabore très vite à M A et publie son recueil « Drapeau Rouge » en 1919. Il est influencé par le futurisme et l'expressionnisme veut en finir avec le « désordre établi » et lutte pour la Révolution. Une « nouvelle culture prolétarienne » le mobilise un temps. Après la chute de la commune de Budapest, il émigre à Vienne et poursuit jusqu'à la fin de 1921 sa collaboration très active à M A. Il quitte la revue et s'éloigne de Kassák, fin 21-début 22, en même temps que les communistes (A. Komjath, par exemple) desquels il ne cesse de se rapprocher. Il adhère au parti en 1924. Dès 1925, il s'installe en U. R. S. S. où il participe plus tard à la fondation et au travail de l'Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires. Il devient membre de l'Union des Écrivains Soviétiques puis occupe un poste de haut fonctionnaire. Il disparaît en 1938, sans que l'on ait jamais pu savoir dans quelles conditions.

Sándor Barta a publié des poèmes, des romans, des drames-montages. Un recueil de ses poèmes est sorti il y a quelques années à Budapest, avec une longue et fervente présentation de G. Ilyès.

H. D.

1919

Le soleil sanglote sur le ciel qui dégouline et sur les flèches des
 [élévateurs dans la chaleur allongée
 Des maisons lavent dans la chaleur allongée leurs yeux sans étoiles,
 A partir des ponts qui passent au-dessus des vallées
 De jeunes vaches à tête humaine s'agenouillent dans les étoiles.
 La lune coiffe ses cheveux en chute sur les tours tremblantes,
 Les policiers sombrent dans le silence des cris,
 Des astrologues se démènent et changent en mules les tours de leurs
 [collines,
 Des savants s'arrachent la poitrine devant les triangles morts,
 Des commerçants débouchent leurs magasins à l'agonie,
 Et les bêtes déchirent les paumes de maîtres

La nuit brille,
De nouvelles odeurs se mettent en cônes,
De la bouche des jeunes des mots nouveaux coulent dans les semis,
Tout grandit et se hausse,
Venues des métropoles d'asphalte d'heureuses armées sont en marche
Toges bleues et toges jaunes,
Toges vertes et toges rouges,
Et tous s'arrêtent aux rivages :
Des étoiles filantes chauffées à blanc
Font la course vers la terre.

Aïe

D'au-dessous de vos piliers effondrés Maisons faites sonner les
cloches appelez le peuple sur les places

Aïe hurlements en migration venus aujourd'hui des profondeurs des
forêts vers les cascades de montagne

Aïe soleils étoiles mondes et vous les misérables venus d'au-dessous
des cheminées d'usines avec vos flaques de verres ensan-
glantées

Aïe vous les filles tôt vieillies emmurées dans les tuyaux des réchauds
à gaz

GLACE GLACE SUR CHAMPS DE GLACES INFINIES

Des hommes mangent le toit de leur maison

Boivent le sifflement des oiseaux
Surveillent de l'œil ces racines mouvantes des profondeurs, la dent
prête,

Aïe ce dieu bâti de foi, celle des haillons noirs, bâti de mauvaises
herbes et de ces dents d'âne que portent les sorcières, ce
dieu éteint les œillets sur la bouche des enfants

O hommes !

Peuples de toutes sortes, femmes, mâles, pédérates, sadiques meur-
triers,

Moi j'entends jailli des plaines russes le chœur des écoles maternelles
paisiblement assises sous la terre

aïe aïe

maisons et vous mes chers frères bêtes de traits et chevaux de
fiacres aux ventres sciés

aïe nous aussi à l'entrée des routes nationales allons prendre la
tête de ceux qui partent

aïe exposés aux rires posons-nous sur les fils du télégraphe et sur
les paratonnerres

aïe pacifistes, sociaux-démocrates, chrétiens et communistes

aïe vous opprimés de la plus misérable manière avec à la place du
cœur votre petite carte du Parti

aïe aïe

milliardaires d'Argentine noyés dans du miel
la fumée des nuits montent des puztas russes et des profondeurs, des
hauteurs noires

aïe nouveaux poètes révolutionnaires avec vos livres reliés de soie
et vos putains intelligentes, vos invitations pour le bal et vos
après-midi pour le plaisir

aïe anarchistes longuement assis sur vos petits pots de chambre dorés,
individualistes et émigrants, toujours en voyage avec vos
bretelles érotiques

aïe leaders de parti au ventre de diamant, au ventre de fer blanc

et aïe misérable foule infinie toi qui te confonds presque avec tes
maîtres et qui as cent fois tué l'homme en toi parce que
tu luttas contre toutes sortes de manœuvres et de para-
graphes, parce que tu luttas pour un autre barème de
salaire et pour l'hygiène

AIE

Vous Remblais et dépôts de blé, docks, tous dans les douleurs
là-bas en Oural bloqués par les maisons de banques

AIE

Bêtes Animaux aspirant à prendre les routes nationales chants et
drapeaux couleur de feu en tête des cortèges, vers les
trente-trois millions

AIE monde homme opprimeurs et opprimés

et AIE enfants de l'école maternelle Europe !
une honte brûle dans mes veines
ce jour meurent les morales à la mesure de leurs propres mesures

Des guillotines et des slips de femmes rigolent dans les blasons des
états et des premiers ministres, des papes et des révo-
lutionnaires

Vienne, 1922, dans les jours de
la famine russe, l'année la plus
infâme de l'histoire.

MA

IRODALMI ÉS KÉPZŐMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Szerkesztőség és kiadóhivatal:
Bpest, V. Visegrádi-u. 15.

Szerkesztők:
KASSÁK LAJOS és UITZ BÉLA

Előfizetési ár Magyarországon:
Egy évre 10 K, félévre 5 K.

TARTALOM: Plakát a Ma demonstratív kiállításához. / Kassák Lajos: a Ma demonstratív kiállításához. / Kékényi Mária: Versek. / Ujvári Erzsébet: Vándorlás (drámai jelenet) / Lajtha László: Zongora kompozíció (kotta). / Galácsy Lajos: Ceruzarajz. / Mátyás Testák János: Eredeti Inocentiumteret. / Bortnyik Sándor: Eredeti Inocentiumteret. / Bortnyik György: Tuzrajz. / Kassák Lajos: Vera. / Lékay János: Szentpétervár, 1917. február 22. (novella). / Barba Sándor: Versek. / Weiler Róbert: Vers. / Szélpál Árpád: Versek. / Mácsa János: A Strindberg, mint rendezői probléma. Eszli Matyás: Aszraf (vers). / Székely László: Versek. / Ötvenórához. / Készlet.

III



8-9

Plakát a MA demonstratív kiállításához

Tartalmassa a III. kiállítás katalógusát.

ÁRA: 2 KORONA

Pour Marie Levinson

1

Nous vivrons dans la cloche transparente de l'air. Il nous modèle comme l'eau des poissons. Nous le respirons. Il est le dernier lac, le seul où nos paroles puissent ensemble se baigner. Notre âme s'y noie. La plainte de ceux qui souffrent salit l'air. Le juron monte fumée, se change en suie et nous retombe dans les yeux. Tu pleures. Nos gestes d'hélice effrayée troublent l'air en bleu. On ne voit plus au travers à présent. On dit que le ciel derrière s'étend.

2

Il tombe une pluie battante qui ne lavera jamais l'air tout à fait : nous le souillons de notre souffle. Pourtant la nuit, lorsque l'homme se tait, la poussière se dépose, se fige sur nos visages — rêve — et les arbres plongent leur tête jusque dans les étoiles.

Il y a des vierges droites et pures dans le rayon du ciel. La lumière traverse la vitre dépolie de la lune et brille jusque dans leurs yeux. Ainsi quand tu as les yeux clos, je crois qu'à les ouvrir un pigeon partira — c'est sûr — comme une flèche indiquant la source du soleil.

3

Mes jours sont des disques de plomb. Ils tournent autour de l'axe de midi — heures de souffrance et d'attente — le sable versé dans l'axe ralentit le tournoiement. Tu es au soir couchée près de moi comme une algue. La bulle de nos désirs monte de la tristesse et de dessous bondit vers les étoiles.

C'est le secret de Dieu, de nos douleurs, de mon amour et du germe naissant.

Le coureur d'Amok

En avant,
En avant,
Massacreurs de vos pères,
Massacreurs de vos mères,
Et nos frères,
Assassins de fœtus
Unissez-vous !
Tous au volant, priez, courez, nagez, grands
troupeaux de blancheur
Levez l'ancre jetée sur la paume de Dieu ! quelle brise !
volent les salons jaunes et les nuages !
Brandissez Jésus et son corps de pain
Sous la pleine lune
De toute manière je ne l'attendrai pas
Bientôt je mourrai
Et mon dernier souffle sera
une brioche de glace entre mes dents.

La fumée longe des rails
Et monte dans le train par la fenêtre
Je suis orphelin
Comme les panneaux publicitaires
Au bord de la forêt :
Le soleil brille et la suie
Vole sur mes lettres.

A Saint-Tropez je descendis du train
La mer flottait dans l'air toute de sel blanc
Le soleil la brûlait d'en bas
Il faisait si beau que les lièvres même n'avaient
pas peur de l'homme

Les vieillards chantaient
La télégraphe expédiait des mots rouges sous les nuages
Des fleurs s'ouvraient, se refermaient
De nouveau s'ouvraient
Des enfants frais dans le sable chaud
Grandissaient très vite avec la lumière
Arrêtez — juste une minute de repos — grâce !
Juste une minute au soleil !

Là où le Minnehaha clapote — c'est le plus grand bateau
du monde
Et Caruso joue au tennis à bord avec des balles rouges
Tandis que les chauffeurs travaillent en bas, nus
Leur estomac est une plaie brûlante et dans la vapeur
ils perdent leurs dents
Ils hurlent en lançant la flèche
Des mots nègres dans le soleil :
La différence entre l'homme et la bête ?
La différence entre l'homme et la femme ?
La différence entre la pierre et Dieu ?

En avant, en avant
La paume marquée, une main du fond des étoiles venue
se tend vers moi
Mon pied saigne sur les moulins à vent
O les traces de sang sur les toits, sur le cou des gens ?
Les vallées tournent autour des cylindres de fer
Tantôt dans le soleil
Et tantôt dans la nuit
Le parfum des violettes a volé sur l'épaule de mars,
gagné tout le pays
— Dites-moi, quel pays ?
Brûlé les draps des vieilles filles
Je m'essouffle et trébuche parfois
Je chancelle vaincu
Mais le bal bat son plein, le pain mène la ronde.

Les oiseaux

Sur mon parapluie des oiseaux se posent et me voilà
couvert d'oiseaux
Il pleut à torrents, le vent siffle du ciel sombre
le visage des réverbères
Et les cadavres, jaunes des trams nagent entre deux
eaux seule vole leur clochette et la misère
des receveurs
Plus vite que les voitures où le mal à ce qu'on dit
bat la chamade
Le cocher souffle dans ses ongles. Le cheval a sa cape
de caoutchouc et l'on fait du feu dans les
chambres
Je suis bien le seul à traîner par ce froid, pourtant :
les canaris se sont envolés par les fenêtres
Pour se poser sur les épaules, viennent les perroquets
échappés du zoo, le milan au vol si lent, viennent enfin les
corbeaux sans vouloir parler des moineaux
Ou de l'aigrette en plume sur mon chapeau qui hurle
comme un glas
Des colibri sous l'aisselle j'avance — Dieu, aide-moi !
quelles mutineries d'oiseaux dans mon cœur !
Nous sifflons vivement, nous attaquons le vent et passé
le Pont Marguerite
Nos paroles nos chansons sous les fenêtres qu'on claque,
ces oiseaux la tête en sang

Jeune animal

On aurait cuit le pain à son souffle simple et chaud
Il rêvait la nuit de vitesse
Et se réveillait pur comme une goutte d'eau

Etoile filante de ses yeux dans l'air noir
Toujours courir droit devant
Il mordillait l'obstacle Ohé les mouches folles

Un jour, il était resté longtemps sous un arbre
La tête penchée, des cercles d'argent flottaient sous
ses yeux
Et il comprit qu'on ne peut pas toujours jouer

Jeune animal
Il grandissait innocent sans but
Comme un doux baiser sur la bouche d'un mendiant.

Extraits d'un livre de souvenirs « Il n'y a pas de Jugement » (Budapest 1969).

... Lajos Kassak, plus familièrement Kasi — ... ne répugnait pas à ce grand principe d'ordre, ou plutôt d'ordonnement, de la vie : la contrainte. Tout artiste, je l'ai dit, en manipule des formes bénignes : il suggère, il persuade — du pourquoi de la beauté d'un paysage ou d'un violon muet sur une table ; il ne pourrait s'en passer. Mais Kassak n'avait pas seulement besoin dans son travail du principe de coercition, sa pente naturelle l'y inclinait. A mon avis, mû par le désir d'exercer un pouvoir pour lequel il était peut-être fait, il était à ce point submergé par la passion pédagogique qu'il n'aurait pas reculé devant la violence pour mener à bien ses doctrines. Il cultivait la violence en art, en politique, et dans les contacts sociaux ; il faisait violence aux modes de pensée traditionnels, aux formes artistiques, à la langue ; il aurait en principe voulu faire violence à toutes les manifestations de la vie qui ne suivaient pas ses propres canons. En lui transparaisait le désir secret de tous les artistes, ce désir étouffé d'ordinaire par la couardise ou la sagesse : il aurait voulu recréer tout l'univers. A l'exception de lui-même...

... C'est pendant la Commune de 1919 que j'ai rencontré Kassak pour la première fois, en tout une ou deux fois, si j'ai bonne mémoire, uniquement aux réunions du Directoire littéraire. Déjà il avait son journal, sa cohorte et même son drapeau qui claquait de son claquement propre aux vents de la révolution...

... Au cours de sa vie Kassak a plus souvent affronté des grenouilles que des lions, sans parler de ses propres chimères : il y mettait toujours la même fougue, non sans jouer de toute la panoplie de ses ruses. Je dois pourtant souligner car ils méritent le respect, son courage et sa clairvoyance plus grands que les miens. Même dans les périodes et les situations où il pouvait y avoir danger de mort, par exemple sous Rakosi, il avait à ce point le courage de ses convictions, convictions avec lesquelles par toutes les fibres de son corps il ne faisait qu'un, qu'il était incapable de les renier même quand il aurait voulu le faire...

... Quand la vieillesse nous eut assagis l'un et l'autre, nous nous rendîmes plus souvent visite, non pour discuter mais pour bavarder. Si je dis « assagis », c'est surtout en pensant à la poésie lyrique de

ses dernières années, bien qu'il soit resté ferme dans ses convictions. Plus circonspect, mais peut-être tout aussi sévère que dans notre très lointaine jeunesse lorsqu'un jour (cela se passait encore sous le régime de Horthy, au café Simplon) alors que moitié par plaisanterie moitié sérieusement, je lui demandais ce qu'il ferait si, la révolution triomphant, je désertais la cause ou passais à l'opposition, il me répondit avec son accent de Slovaquie (prononciation particulière de Hongrois de Slovaquie-NDT) : — Je vous ferais pendre, Monsieur. hum !

Traduit du hongrois par Jean-Luc MOREAU.

(Scénario publié dans MA 1924)

Dynamique d'une métropole

Construction d'un bâtiment avec une grue (utilisation de trucages — dessins au trait — se fondant lentement dans la mise en image de la nature)

Grue de construction :

filmée de dessous

diagonalement

vue de dessus

monte-charge pour les briques

grue tournante.

Ce mouvement est continué par celui d'une automobile

filant vers la gauche. On voit toujours la même maison au centre de l'image.

(La maison devrait toujours être re-photographiée au centre)

Apparaît une autre automobile qui roule à toute vitesse mais dans la direction opposée.

Tempo, tempo !

Une rangée de maisons surgit dans la même direction, laissant toujours entrevoir la maison au milieu. La rangée de maisons s'éloigne et revient.

Les rangées de maisons défilent en transparence dans des directions opposées ainsi que les automobiles de plus en plus vite, de sorte que les spectateurs ont le vertige.

Un tigre, TIGRE déambule dans sa cage de droite à gauche, en colère.

En haut, clairement visibles, des signaux de croisement

Bougeant automatiquement.

a. u. t. o. m. a. t. i. q. u. e. m. e. n. t.

(gros plan)

en haut

en haut

en bas

en bas

en haut en haut en haut en bas en bas

1 2 3 4 5

Gare de marchandises.

Chantier de voies de garage

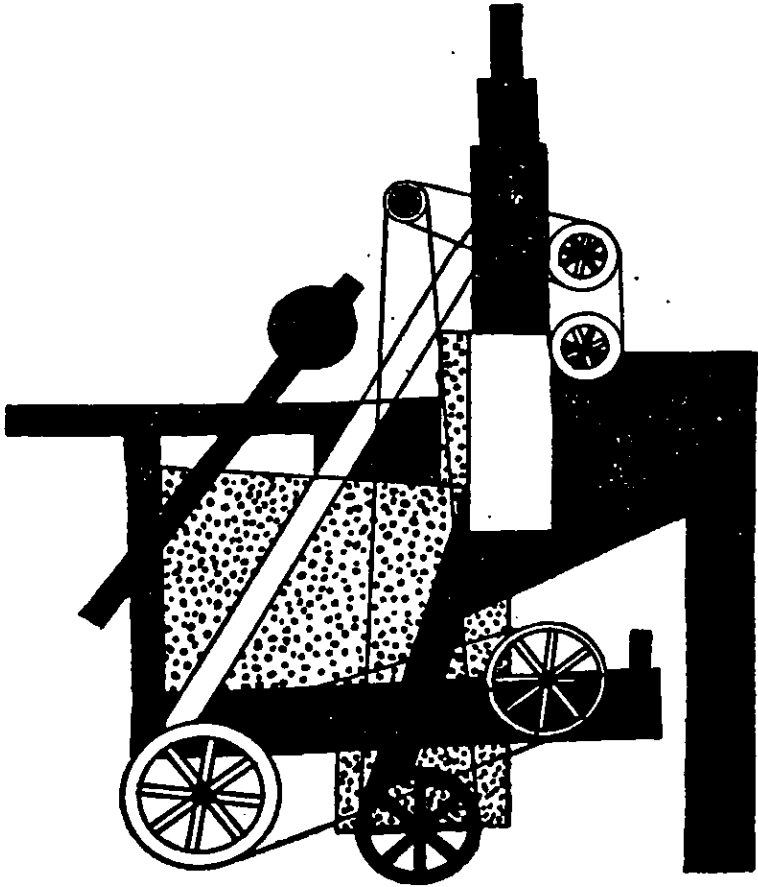
Entrepôts et caves

Sombre

Sombre

TÉNÉBRES

AKTIVISTAS OERANG MMAA



.Chemin de fer

.Route avec véhicules. Pont. Viaduc. Navires passant en dessous. Au-dessus un chemin de fer aérien (Elberfeld)

.Train vu d'un talus élevé, filmé en diagonale.

Un garde-ligne salue au garde à vous.

Les yeux deviennent fixes (gros plan)

Train vu d'un pont, en plongée.

De dessous : du fossé, entre les rails, le ventre du train qui fonce. Les roues tournant si vite que cela devient une vibration indistincte

TEMPO

TEMPO

TEM

TEM PO

TEM

TEEEM

M

M P OOO OO

VERS LE BAS

Dans un grand magasin un ascenseur vitré avec des enfants noirs

Obliquement

VERS LE HAUT

VERS LE HAUT

Perspective déformée

Plan d'ensemble. Une foule.

A l'entrée des chiens attachés

A côté des ascenseurs vitrés, des cabines téléphoniques
(vitrées avec des récepteurs)

Plan du rez-de-chaussée à travers la vitre

Le VISAGE d'un homme au téléphone, peint avec de la peinture phosphorescente (de manière à ne produire aucune ombre) se tourne lentement vers la droite, directement à côté de l'ascenseur.

Au-dessus de sa tête un avion lointain fait des spirales.

(-les dans l'air.

Vue à faible altitude : une place où convergent plusieurs rues.

Flots de véhicules. Tramways, automobiles, camions, charrettes, bicyclettes, autobus, se lancent à partir de cette place.

Soudain tous font marche arrière.

Ils s'empilent au centre de la place.

La place s'ouvre au milieu et les engloutit (La caméra est à un angle tel que l'on a une impression de chute)

Sous-sols

Câbles

TEMPO

Réservoir à Gaz

Egouts (profonds sous la ville)

Lumière réfléchie sur l'eau

Lampe à arc

Giclement d'étincelles.

Route la nuit, lumières rougeoyantes de la ville.
Automobiles glissant vues de dessus, diagonalement

Pendant cinq secondes, un écran noir.
Panneaux publicitaires lumineux avec les lettres

MOHOLY

MOHOLY

Feux d'artifice dans le parc d'attractions

Tour en manège

A toute vitesse

La grande Roue

Une salle de jeux

Miroirs déformants

Autres attractions

Image d'une exposition dans une gare de chemin de fer

La caméra se déplace décrivant un cercle horizontal puis vertical.

Fils téléphoniques, câbles télégraphiques *tendus* entre les maisons.

Tours d'isolants en porcelaine

Antennes de radio sur les toits.

Usine.

Roues tournant.

Un acrobate pivote sur lui-même et fait un saut périlleux.

Saut à la perche. Chute montrée dix fois de suite.

Spectacle de variété. Activité frénétique.

Match de football. Brutal. Rythme rapide

Femmes luttant.

Instruments d'orchestre de jazz (gros plan)

SUR LE PUBLIC

Un trou. Un entonnoir de métal brillant est fixé sur la lentille de la caméra.

Immédiatement :

Un homme secoue la tête en un éclair (gros plan)

Un verre d'EAU

(seule la surface de l'eau, en gros plan)

Jaillissant comme une source

Jazz Band avec son.

FORTISSIMOOOO

Parodie de danse sauvage

Prostituées.

Boxe, gros plan.

Les gants SEULEMENT.

Filmés au ralenti.

Nuage de fumée (traversant un pont comme au passage d'un train)

Des tas de cheminées, en biais.

Un nageur plonge dans l'eau.

Hélice tournant sous l'eau.

Ouverture d'égout au-dessus de (et sous) l'eau

Canot à moteur filmé le long du canal jusqu'à une

DÉCHARGE D'ORDURES

Utilisation des détritrus.

Collines de ferraille

Monceaux de vieilles chaussures.

Tas de boîtes de conserve

Ascenseur perpétuellement en mouvement avec vue. Tout autour.

**De ce point toute la portion de terrain jusqu'au JAZZ BAND
(également renversé), devrait aller de fortissimo à PLANISSIMO**

Morgue. En plongée.

Parade militaire.

Marche militaire.

Femmes montant à cheval

Les deux plans sont superposés de façon qu'ils soient tous deux visibles.

Abattoir. Bœufs

Machines d'une installation frigorifique

Machine à saucisses. Milliers de saucisses

UNE TÊTE DE LION grondant (gros plan)

Public

UNE TÊTE DE LION grondant (gros plan)

**Policier avec une matraque en caoutchouc au milieu d'une place noire
de monde**

La MATRAQUE (gros plan)

Public dans un théâtre.

TÊTE DE LION grondant (gros plan)

Pendant quelques secondes, obscurité totale.

CERCLE

Cirque

TEMPO

Trapèze

LION, lion

CLOWN.

LION, lion

Clowns

Clowns LION

Clowns

Lentement : CHUTE D'EAU : avec bruit

Un corps flotte sur l'eau

Soldats

Marche militaire

Un verre d'EAU

avec mouvements en surface,
bref
rapide jet d'eau, vers le haut

FIN,

Berlin, 1921-22

Remarques pour ceux qui refusent de comprendre le film immédiatement.

Ce film a été conçu à partir des possibilités offertes par la caméra.

Mon idée était qu'un film produise un effet par sa propre action, son propre tempo, au lieu des intrigues encore à la mode qui forcent le cinéma à singer la littérature ou le théâtre.

Les autos lancées à toute allure sont nécessaires à une introduction choquante. Montrer la course effrénée, le tumulte d'une cité. Le tigre est utilisé pour le contraste. Et de sorte que le public s'habitue à de tels effets de surprise et contradictions dès le début.

Le but de ce film n'est ni didactique, ni moralisateur, ni anecdotique. Sa motivation est purement visuelle.

Les ponts, les trains, les navires, etc... illustrent les services et commodités d'une civilisation urbaine.

Le ventre du train : voilà une expérience visuelle hors du commun.

Le visage phosphorescent qui se détourne lentement rappelle de fatigantes conversations téléphoniques, un état onirique (verre, verre, verre) — la direction de ce mouvement nous prépare à la course en spirale du pilote.

Le mouvement accéléré d'un manège : de nombreuses choses échappent à votre attention, passent inaperçues, parce que les sens ne peuvent tout percevoir, mouvements rapides, moments de danger, etc... Sur le manège presque tous les occupants ferment les yeux au moment de la grande chute. Mais la caméra garde l'œil ouvert. Nous voyons rarement des bébés ou des animaux objectivement parce que notre attention est captivée par l'appréhension de nombreuses autres circonstances.

L'entonnoir en métal : pour effrayer jusqu'à la douleur, presque.

La surface du verre d'eau devrait être brillante.

Le rappel fréquent de la tête du lion est un cauchemar (encore, encore, encore).

Le public du théâtre est gai, mais la tête du lion nous hante toujours.

En général, la lecture du manuscrit devrait inspirer davantage que ces explications.

Traduit par Claude Eskenazi, Pierre Lartigue.

EDITIONS CORVINA, BUDAPEST

SANDOR PETOFI : Poèmes. Présentation et choix par Jean Rousselot.

Depuis François Coppée et le fils de Marceline Desbordes-Valmore / qui, peut-être, n'étaient pas les plus indiqués pour donner une traduction valable de l'œuvre du grand poète /, nombreux sont ceux qui ont essayé de révéler au lecteur français ce merveilleux poète que fut Sandor Petöfi. L'époque où nous vivons n'est certainement pas la plus apte à accueillir la poésie romantique. Petöfi n'en reste pas moins vivant, et pas seulement pour les lecteurs hongrois aux yeux de qui il continue à être le poète par excellence ; il ne cesse, en effet, d'attirer sur lui l'attention de l'étranger également. Le recueil que voici est une entreprise commune de quatre poètes français importants — Jean Rousselot, Guillevic, Michel Menoll et le regretté Paul Chauvet / dont ses amis hongrois ressentent douloureusement la perte / — dans le but de présenter à la France un Petöfi nouveau, plus vrai et plus moderne que celui que les traductions anciennes lui avaient fait connaître. Le choix embrasse toute la carrière poétique du poète hongrois, depuis le premier poème du jeune débutant de vingt ans jusqu'aux derniers vers du poète, soldat de la liberté, mort sur le champ d'honneur, à l'âge de vingt-six ans, dans une des dernières batailles de la guerre d'indépendance hongroise de 1848-1849.

IMRE MADACH : La Tragédie de l'Homme. Traduit par Jean Rousselot.

Le poème dramatique d'Imre Madách est le chef-d'œuvre de la littérature dramatique hongroise le mieux connu de l'étranger, il a été traduit en vingt-deux langues et le nombre de ses traductions est de plus de cinquante. On l'a plusieurs fois traduit en français également, mais sa première interprétation permettant au lecteur de découvrir sa valeur poétique particulière est certainement celle de Jean Rousselot. La tragédie de l'Homme de Madách a souvent été comparée au Faust de Goethe ; si la comparaison ne manque pas totalement de fondement, ce qui frappe le lecteur, ce ne sont tout de même pas les emprunts ni l'influence, d'ailleurs discutables, mais le caractère antithétique des deux poèmes ; on pourrait même affirmer que c'est justement la comparaison qui fait ressortir la modernité de l'œuvre de Madách. En effet, écrite dans les années soixante du siècle dernier, la Tragédie n'en entrevoit pas moins l'évolution de l'humanité au XX^e siècle aussi bien que les voies dans lesquelles s'engage, justement de nos jours, la littérature dramatique mondiale.

DEZSO KOSZTOLANYI : Le Double. Les récits funambulesques de Kornél Estl. Traduit par Péter Komoly. Revu par Roger Richard.

Poète lyrique, romancier et critique littéraire, Dezsö Kosztolányi fut un des grands représentants de la « grande génération » du renouveau de la littérature hongroise, au XX^e siècle, sous l'égide de la revue Nyugat — Occident. Le cycle des nouvelles du présent recueil, entre lesquelles le personnage central de Kornél Estl, alter ego et antipode à la fois de l'auteur, met un lien assez lâché, constitue un des aspects les plus originaux l'œuvre de Kosztolányi. Dédoublé du moi si fréquemment décrit dans la littérature moderne, drame de la perte et de la conservation de la jeunesse, sous-tendu par l'ironie à double sens de l'identification et de l'alléation. Et cela sur le fond de la Hongrie du début du siècle, pays satisfait de lui-même, en apparence, mais travaillé dans les profondeurs, par les déchirements futurs, tandis que « François Joseph I^{er} occupait le trône et les poètes des chapelles différentes, les cafés. »

ZSIGMOND MORICZ : La Famille.

Appelé à devenir le plus puissant et le plus suggestif des romanciers hongrois de notre siècle, Zsigmond Móricz / 1879-1942 / naquit dans une famille de paysans protestants. Il débuta relativement tard dans les lettres avec une nouvelle, coup d'essai magistral, qui lui valut d'emblée une place d'élite dans la pléiade des jeunes écrivains groupés autour de la revue Nyugat / Occident /. Le naturalisme et l'expressionnisme ont

marqué son style, mais par la profondeur de sa psychologie et son sens incorruptible de la responsabilité nationale, les meilleurs de ses romans s'apparentent à ceux de son grand contemporain français Roger Martin du Gard, dont il fut de deux ans l'aîné.

Il écrivit *la Famille* en 1930, à l'apogée de sa carrière. Cette œuvre nous introduit dans une petite ville hongroise. Le héros du roman est un fonctionnaire insignifiant ; à la suite d'inimitiés personnelles au sein du Conseil Municipal, un hasard veut qu'il soit porté à l'un des postes les plus élevés de la ville. C'est ainsi que commencent et le roman et la tragédie d'un homme qui ne peut ni se faire aux intrigues d'une classe dirigeante corrompue, ni se tourner entièrement contre elle.

ARION. Almanach International de la Poésie.

Les « Journées de la Poésie », organisées pour la première fois en 1966, à Budapest, furent l'occasion pour la poésie hongroise de se présenter devant le public international épris de poésie, avec un almanach contenant des œuvres en prose et en vers, traduites en plusieurs langues. L'audience que cette initiative a obtenue auprès des lecteurs de toutes les tendances a conduit l'éditeur à transformer cette publication de circonstance — à partir du quatrième numéro paru fin 1971 — en une revue annuelle régulière. Outre la présentation, en plusieurs langues, des résultats les plus précieux et des tentatives les plus récentes de la poésie hongroise, chaque numéro d'ARION publie une « enquête » sur tel problème actuel de la poésie, avec la participation de poètes et critiques de différents pays. Le numéro 5, qui doit sortir en mai 1972, contiendra, entre autres, un extrait d'une œuvre de jeunesse inédite de Georges Lukács, « Esthétique de Heidelberg ».

En préparation :

LAJOS KASSAK : Vagabondages. Traduit par Roger Richard. Editions Corvina, Budapest.

Le public français connaît la figure de proue de l'avant-garde hongroise que fut Kassák, grâce aux différentes expositions de ses œuvres organisées à Paris, mais aussi grâce à deux recueils de poèmes. L'*Hommage à Lajos Kassák*, plaquette publiée à Bruxelles, présente quelques spécimens de son immense œuvre poétique, tandis que l'*Atelier Hongrois* a publié son grand poème *le Cheval meurt et les oiseaux s'envolent*. Le roman que le présent volume offre au lecteur fera connaître les coulisses en quelque sorte de ce poème, les expériences qui ont servi de matière à l'auteur. *Vagabondages* constitue un des volumes les plus saisissants de la vaste autobiographie intitulée *la Vie d'un homme*. Un jeune ouvrier serrurier, ayant à peine terminé ses années d'apprentissage, parcourt à pieds « le vaste monde », en compagnie d'un ami que lui ressemble. Il se promène à travers l'Europe occidentale du début du siècle, poussé par le désir d'arriver un jour à Paris, car « c'est là qu'était né Guillaume Apollinaire, le poète simultanéiste ». A ce moment de sa vie, Kassák ne faisait encore que se préparer à devenir un jour poète, à faire sa révolution à lui et à prendre part à celle des autres. Le lecteur trouvera dans *Vagabondages* le récit captivant des débuts d'une carrière artistique et littéraire unique.

DISTRIBUTEUR :

KULTURA

**Société hongroise
pour le Commerce de Livres et de Journaux
Budapest 62, p. 149**

« Ce foyer de l'école hongroise aux brandons maintenant dispersés et bientôt cendres... »

Jacques LACAN.

Qu'est-ce que l'école hongroise de psychanalyse ? Quel fut son rayonnement ? Budapest vers qui Freud tourna un moment son regard, avec cette illusion d'y voir naître une Vienne seconde plus propice à saisir les éléments d'une théorie partout refusée, méprisée, par l'étroitesse académique d'un empire au déclin, Budapest fut-elle cette capitale souhaitée ? Est-il vrai de dire comme le fait Jacques Lacan « *qu'hors ce foyer de l'école hongroise (...) seuls les anglais dans leur froide objectivité ont su articuler cette béance dont témoigne le névrosé à vouloir justifier son existence et par là implicitement distinguer de la relation humaine, de sa chaleur et de ses leures cette relation à l'Autre où l'être trouve son statut* (1) ». Autrement dit, si Vienne resta durant toute l'ère freudienne un lieu de cohésion, voir un lieu de visite où les intellectuels et les artistes, les malades et les autres, vinrent se frotter à cette drôle de nouvelle « chose » qui n'était ni la suggestion classique, ni l'hypnose, ni la télépathie, mais découvrait une part de leurs mystères, Budapest au contraire fut un lieu d'éclatement. On y vint peu, on en partit très vite. Même si le vaillant Ferenczi demeura au royaume des magyars, fidèle au poste qu'il occupa toujours, fidèle à ses fonctions hospitalières, ses idées, ses formules, sa technique filèrent vers l'ouest. Roheim, Balint et quelques autres, sont pour nous peu hongrois et très anglo-saxons. Et pourtant quelque chose d'un foyer hongrois demeure, qui lie ces émigrés. Et puis surtout le cas Budapest de 1919 est pour nous exemplaire. En ce qu'il marque le point d'une impossible rencontre. Impossible alors que la rencontre eut lieu, dans le réel et dans les faits. Pour la première fois l'armée des communards, assurant pour un temps le pouvoir, donna le droit à la psychanalyse de s'enseigner, sans qu'elle eut à biaiser dirons-nous, sans qu'elle fût contrainte de se cacher sous le masque hospitalier de la psychologie, de la neurologie ou de la psychiatrie. Ferenczi, qui jusqu'alors n'occupait aucun poste officiel dans l'université, reçoit du gouvernement de Bela

(1) J. Lacan, *Ecrits*.

Kün la chaire réclamée pour lui en 1918 par la pétition de mille étudiants (2).

L'histoire de la Hongrie permit une telle rencontre, mais celle-ci se soutient d'une spontanéité qui mit en parallèle un temps deux mouvements historiques qui plus jamais concorderent : celui de la psychanalyse, celui des masses révolutionnaires. Dire qu'il s'agit là d'un hasard serait bien hasardeux ou péremptoire, mais ni les communards ne saisirent la parole freudienne, ni celle-ci à travers Ferenczi ne saisit le sens d'un discours révolutionnaire. Une fois de plus, c'est aux artistes et aux écrivains qu'incomba la tâche fort utopiste d'une trop rapide fusion. L'idéologie freudo-marxiste régna dans les milieux de l'intelligentsia hongroise, et c'est dans les écrits de Kassak, de Balint, de Füst et de Jozsef qu'on saisit l'après-coup idéologique d'une éphémère rencontre. Si Vienne avait assez peu de poètes ouverts aux idées nouvelles, si Freud vivait tout près des lettres et bien loin des artistes, Ferenczi, lui, les cotoyait dans les salons, les clubs et les dîners. Car à Budapest avant comme après guerre, la vie littéraire était intense. Au regard d'une Vienne étriquée, impériale, au dur climat continental, s'offrait une capitale riante et intelligente, chaleureuse aux idées nouvelles, tempérée. Comme ce fut souvent le cas, la psychanalyse rejetée par le corps des académiciens de la médecine comme un diable vaudou fut accueillie dans le royaume des lettres. Fils d'un libraire qui fut aussi l'éditeur de Michel Tompa, l'un des principaux poètes de la résistance hongroise Ferenczi était l'ami des écrivains ; il les recevait, les écoutait et les encourageait. Il était reçu par eux. Il répondait à la demande d'amour par une demande d'amour et c'est là probablement que réside l'un des noyaux théoriques du conflit qui, près de la mort, l'opposera à Freud.

Il n'est pas étonnant que ce fils prodigue de Freud, ce frère terrible de Rank, trop aimé par le maître qui fut son analyste en le voulant pour gendre puisse s'égarer avec génie dans les impasses de la technique active. Avec génie, car en recommandant à l'analyste bonté et humanité à l'égard des patients, en prenant le parti de ceux-ci, contre celui-là, de l'enfant contre les parents, il désigne, par delà le leurre d'une relation humaine, la position de l'analyste dans le transfert et le contre-transfert. « N'est-ce pas là l'os, souligne Lacan, qui nécessite que le psychanalyste doive être un psychanalysé (3) ? »

(2) Soullignons qu'en 1917-18, et jusque vers 1923, fonctionna en Union soviétique un Institut de psychanalyse d'Etat sous la direction d'Ermakov. Il était doté d'un laboratoire et d'une bibliothèque. Les ouvrages de Freud, Jung et Jones étaient traduits en russe. Des travaux relatifs à des psychothérapies d'enfants faites dans le cadre d'une « maison de solidarité internationale » furent publiés ainsi que de nombreux recueils concernant l'art, la littérature et la sociologie. Ermakov lui-même, qui par la suite fut violemment attaqué, publia des études sur Pouchkine et Gogol ainsi qu'un ouvrage sur l'hypnotisme.

(3) J. Lacan, *Ecrits*, p. 339.

Mais revenons à l'histoire. Les 28 et 29 septembre 1918, Budapest accueille les participants au 5^e congrès international de psychanalyse. Freud y rencontre Roheim et l'encourage dans la voie d'une nouvelle anthropologie basée sur ses découvertes. Un mois plus tard, c'est la révolution bourgeoise. Des changements s'amorcent dans la politique culturelle. En particulier, des professeurs dont les opinions progressistes, voire même marxistes, sont connues, accèdent à des postes universitaires. En ce sens, si la politique sociale des libéraux de la première révolution est fondamentalement différente de celle de la république des conseils, dans le domaine culturel, les différences, à ce niveau, sont moins sensibles : ce que Kassak n'hésite pas à reprocher au gouvernement communal dans sa lettre à Bela Kun. En ce qui concerne la psychanalyse, la situation est exemplaire ; Ferenczi n'obtient pas la chaire réclamée par les étudiants malgré le succès que remporte le congrès. Le ministre de la culture était, dit-on, fort religieux, et la bourgeoisie, arrivée au pouvoir, si elle entendait se donner le masque du progressisme n'était sans doute pas prête à se laisser subvertir par le démon de la sexualité. Elle avait sa morale. Bref il fallut attendre que les matérialistes vinssent pour évincer un court moment les vieux dogmes et permettre à la psychanalyse de dire son mot. Ferenczi qui n'était ni marxiste, ni même socialiste, mais qui flirtait avec le progressisme de la première révolution ne se fit pas prier. Au même moment, un texte de Freud portant sur cette question paraissait en hongrois : *la psychanalyse doit-elle être enseignée à l'université ? « La psychanalyse peut se passer de l'université, souligne-t-il, sans rien y perdre (4). »* Il serait intéressant, mais là n'est pas notre propos, de savoir ce que Ferenczi fit de cet enseignement durant les jours de la Commune. Pas plus que Freud, il ne sympathisa avec le bolchevisme, pas plus que Freud il ne vit dans la théorie marxiste autre chose qu'une construction de la raison raisonnante aux allures utopistes. Dès qu'en un lieu s'amorce quelque chose de l'ordre d'une rencontre entre ce qu'il faut bien nommer avec force précaution, marxisme et psychanalyse, l'impossible demeure. Que ce soit pure et simple méconnaissance, ou tentative agitée de fusion, la problématique est la même ; ou bien on utilise le savoir analytique pour méconnaître la vérité de Marx et le savoir marxiste pour méconnaître la vérité de Freud, ou bien on raccommode les deux savoirs pour en geler la vérité à la banquise de l'humanisme.

Pour de nombreux marxistes, la théorie freudienne ne fut longtemps qu'un appendice petit bourgeois de la psychologie du moi, et pour les analystes Marx était sociologue, il s'occupait des « autres », négligeant le sujet, son désir au profit d'une rationalisation des phénomènes économiques. Quant au maté-

(4) V. Littérature 3. Littérature et psychanalyse, B. Mériqot, *la psychanalyse doit-elle être enseignée à l'université ?*

rialisme, celui de toujours, celui, au dire de Ferenczi lui-même, qui nie le « moi, le dissolvant complètement dans le monde extérieur », il peut être considéré comme la forme la plus complète de projection qui se puisse concevoir (5). Se livrer ainsi à une psychanalyse de la philosophie n'est sans doute pas le meilleur moyen de traduire la métaphysique en métapsychologie. L'existence révélée par la psychanalyse de la forme paranoïaque de la connaissance humaine n'épuise pas la question de la philosophie, encore moins du matérialisme (dialectique en l'occurrence) ; de même, la mise en évidence d'une pulsion capitaliste fondée sur l'érotisme anal n'épuise en aucun cas la problématique de l'exploitation (6). Le non lieu d'une rencontre ne fait que dénoter l'impossible d'un trait d'union ; quand celui-ci se trace tout au long des aventures diverses du freudo-marxisme c'est à un tenant lieu que nous avons affaire.

La commune hongroise permit à la psychanalyse de dire ce qu'elle avait à dire. Par la force des choses et l'histoire aidant, Ferenczi lui fut plus favorable que Freud ; il fut, comme on dit, plus « à gauche » que les autres compères de l'Association ; influencé en cela par le « climat hongrois », où les idées nouvelles étaient vite accueillies, assimilées, aimées. La Commune balayée, la psychanalyse n'eut plus droit à la parole (officielle s'entend). Ferenczi se cache un temps pour échapper à la police, puis reprend ses fonctions hospitalières. Son titre de médecin lui vaut sous un régime réactionnaire de n'être point livré au chômage ou à l'émigration. La Budapest du 5^e congrès est loin et Freud tourne ses yeux vers les anglo-saxons. Roheim, disposant d'une fortune personnelle, continue ses travaux tout en échafaudant l'aventure australienne. Ferenczi lui-même regarde plus à l'ouest. Vienne, de nouveau, polarise toutes les activités.

A la Hongrie revient la tradition des coups de force. Partout ailleurs, la peste analytique répand sa subversion, par étapes, sournoisement, au risque de s'y perdre, au risque de se voir néantie par l'effet d'un vaccin. Jamais Freud ne s'y leurre et Budapest, en la personne de Ferenczi demeure pour lui l'enfant chéri et agité, quelque chose comme une adolescence de la psychanalyse, comme le vert paradis de la seconde naissance.

Le crépuscule s'annonce mais le souvenir reste vivace. Les braises sont dispersées mais l'image perpétuée d'un foyer est à l'œuvre dans le mouvement d'une théorie. Celui qui tour à tour fut le fils préféré, le gendre désiré, l'analysé du maître et l'analyste des élèves, de Mélanie Klein, de Balint, de Roheim et de bien d'autres, l'ami plus cher que Fliess, est lié à la psychanalyse comme il est lié à la Hongrie. Il est le maître d'une école qui n'eut pas d'existence mais dont l'impact reste à saisir. A l'origine de la psychanalyse, il est un grand désir, sinon un

(5) S. Ferenczi, *Philosophie et psychanalyse* in *Psychanalyse I* (Payot).

(6) S. Ferenczi, *Ontogénèse de l'intérêt pour l'argent* in *Psychanalyse II* (Payot).

impasses de la « névrose freudienne » ne sont-elles pas parlantes ? Car c'est de l'existence de la parole que se soutient celle du « passé reculé ». L'inconscient parle, ça parle et ça passe par la parole. Comme le souligne J. P. Valabrega, une séance analytique est bien répétition d'une séquence de l'histoire individuelle, mais cette répétition est toujours symbolique (8).

Nous ne le dirons jamais assez, tout Ferenczi est déjà dans Freud, l'origine et la source, l'enfance du monde et de l'espèce, l'Œdipe, la boue, la mer, et la paléontologie, mais Ferenczi est un grand visionnaire, un grand poète des catastrophes, un être de la mer navigant sur les parois de l'utérus maternel. Tout ceci serait à revoir et nous « causerait » beaucoup par delà l'illusion des synthèses et des beaux rêves sur l'origine.

Et le délire l'emporta. Une anémie pernicieuse le ravageait et les conflits avec Freud tournaient à l'obsession. Il se disait le « mal aimé », il demandait à tous amour et tendresse, aux patients et aux autres mais il ne s'écarta jamais des grands concepts freudiens. En cela il n'y eut pas rupture avec le maître. Il n'y eut pas d'école ferenczienne, mais l'ébauche d'une tendance où se retrouve tout à la fois Balint avec ses groupes, Mélanie Klein et ses objets, un certain pragmatisme angoissé des cures anglo-saxonnes. « *Telle fut la fin tragique, dit Jones, de l'être brillant, charmant et distingué qui fut pendant un quart de siècle le plus proche ami de Freud. Les démons cachés contre lesquels Ferenczi s'était pendant des années battu avec une grande angoisse et beaucoup de succès eurent finalement raison de lui et cette pénible expérience nous rappelle une fois de plus combien terrible peut être leur pouvoir* (9) ».

Après 1920 commence un long déclin. Si Ferenczi demeure, d'autres s'en vont. L'émigration des analystes se fait du levant au couchant. Les hauts lieux de l'action analytique demeurent à Vienne, Berlin, Zurich puis Londres et l'Amérique. Avec la montée du fascisme, l'Europe se vide ; Freud reste le dernier, enlevé in extrémis par Marie Bonaparte du 19 Bergasse. De 1920 à 1930 pourtant, chez les intellectuels, l'intérêt reste vif pour la psychanalyse. L'agitation est partout la même. Les mêmes thèmes se répètent du poétisme au surréalisme en passant par les diverses revues littéraires hongroises ou autres. On est à la recherche de quelque chose ; l'inconscient, le désir ou l'instinct créateur, le génie, le moi ou le sujet sont les pôles d'attraction des essayistes, des écrivains, des philosophes. La vieille critique du XIX^e commence une longue agonie. Que faire sinon chercher ailleurs ; on tatonne mais bien des choses se disent. En 1935 une revue hongroise publie un numéro spécial : *Pour ou contre la psychanalyse*. Chacun, écrivain, poète, analyste, critique y donne son opinion. Un thème majeur : la psychanalyse influence-t-elle la littérature ? Peu de réponses à

(8) *Idem*, introduction de J.-P. Valabrega.

(9). Jones, *Vie et œuvre de S. Freud* (P. U. F.).

une question qui n'a guère de sens. Kassak, comme par hasard, sut bien n'y pas répondre ; car à l'évidence c'est la littérature qui a une « influence » sur la psychanalyse. Freud ne s'y trompait pas.

Après la libération, c'est la guerre froide. L'analyse est à l'ouest. Elle s'y corrompt, elle s'y dégrade souvent en une orthopédie. Mais la peste demeure et les livres contredisent la pratique. A l'est, le socialisme s'instaure. Les derniers analystes s'en vont ; Freud est proscrit des manuels de psychologie, au profit de Pavlov dans le meilleur des cas, pour une psychosociologie utilitaire le plus souvent. L'individu, le moi, le subconscient, l'égoïsme petit-bourgeois sont les termes majeurs d'un vocabulaire de la censure et de la méconnaissance. La « morale » socialiste est à l'œuvre et la sexualité exclue (10). Freud est mis à l'index. Jamais rééditées, ses œuvres ne sont connues que de quelques adeptes de bibliothèques pour érudits. Durant la période dite du « Culte », la pratique de la psychanalyse est interdite et Freud est condamné comme un idéologue du « moi petit-bourgeois ». Après le XX^e congrès, le silence règne. On forme des psychologues qui rééduquent, des sociologues qui enquêtent, des psychiatres qui internent et qui calment. Une période de latence avec des différences selon les pays, les habitudes et les coutumes. Freud n'est plus condamné ni la psychanalyse mais on ne parle pas de la chose. On ne l'interdit pas mais sa pratique est impossible. C'est que le statut du psychanalyste ne fut jamais pensé hors du cadre de la médecine libérale bourgeoise. Ce cadre supprimé, l'analyse disparaît et l'analyste n'a plus de place.

Dans les manuels de psychologie hongrois, Freud a maintenant son chapitre ; il est bien court, mais il n'y a pas censure. Officiellement on ne dit rien de la psychanalyse mais on parle de Freud. Fait unique pour un pays socialiste certaines de ses œuvres sont en réimpression et les trois volumes de *Jones Vie et œuvre de S. Freud* doivent paraître, intégralement semble-t-il, avec toutes leurs erreurs sur la Hongrie des années vingt.

(10) Ce vocabulaire de l'exclusion (subconscient au lieu d'inconscient, etc.) n'est pas l'apanage des pays socialistes de l'Europe de l'est. On le retrouve en Chine où à la suite de la grande révolution culturelle prolétarienne, la théorie freudienne se trouve condamnée au même titre que le « système Stanislavski ». On lui reproche, entre autre, son égoïsme profond, son mépris des masses, son apologie de l'individualisme petit bourgeois. « *Qu'entend-on par subconscient ?* écrit le groupe de Changhaï chargé de la rédaction d'articles dans la vaste critique révolutionnaire, *que les activités humaines expriment l'instinct animal. Cette ineptie est-elle une création de Stanislavski ? Non. Elle provient de l'école psychanalytique de Freud, l'une des plus basse et des plus réactionnaire. Elle est le reflet de l'impasse dans laquelle se trouve l'art dramatique bourgeois. La bourgeoisie contemporaine (...) a dégénéré jusqu'à la bête en avançant son moi ultra-égoïste comme une manifestation de l'instinct animal qui « existe en tout homme ». En fait elle défend sa nature réactionnaire d'exploiteur, de pillard et d'agresseur.* » (V. Pékin information 37.) Si la théorie freudienne est ce qu'en dit le groupe de Changhaï, c'est bien une ineptie. Et le vocabulaire utilisé ici est tout à fait symptomatique d'un leurre quant au sens d'une découverte.

A l'évidence Freud sera lu s'il ne l'est déjà. C'est un progrès et non des moindre, mais qui en aucun cas ne saurait mettre à l'œuvre un possible statut de la psychanalyse. Rien de l'ordre d'une école ne se dessine, rien d'autre qu'une certaine souplesse aidant la psychiatrie à être moins répressive et la psychologie plus compréhensive. Bref, tout semble en ordre pour que des choses soient dites de l'inconscient, pour qu'elles soient lues mais que surtout « la chose » ne se sache pas. Freud sera lu mais rien de ce qu'il dit ne peut se faire, ni s'enseigner. Car la chose en question est, comme dans les pays capitalistes, mais par d'autres moyens, mise hors champ du consensus social et universitaire.

A Budapest, on se souvient de Ferenczi. Certains plus agés que d'autres se rapellent cette époque où l'on allait à Vienne voir le vieux professeur, où Ferenczi donnait des conférences aux sociaux-démocrates, où des poètes et des artistes causaient désir et création dans les « bistros ».

On se souvient que Ferenczi ne voulut pas sur son divan d'un trop génial poète, paranoïaque, au nom si prometteur Attila Jozsef ; quand on écrit ainsi, « on n'en a pas besoin » et puis « pas moi j'ai bien trop peur ».

A Budapest on se souvient et on en cause.

Attila Jozsef et la sexualité

C'est un texte houleux qu'il nous faut ici présenter ; aussi houleux que le fut la vie même du poète Attila Jozsef (1), sans cesse hanté par la recherche de l'unité. Unité de l'homme réconcilié avec son désir, son être, sa conscience ; réconcilié avec lui-même, il faut le dire, poursuivant une révolte poético-politique qui d'un coup peut le plonger dans le délire ou bien le « délivrer » au même titre que le prolétariat se libère du joug de la bourgeoisie. Autant de thèmes fort en vigueur autour des années trente qu'ici nous retrouvons. Il s'y mêle un peu d'hégélianisme, un peu d'instinct et de désir, un peu de socialisme, beaucoup d'une grande culture, fort peu de Freud et de matérialisme, beaucoup de confusion, et peu d'excès dans le vouloir freudo-marxiste. L'humanisme domine, et, dans la houle, la raison, celle qui rationalise, opère. Curieux texte pour un poète qui fut au demeurant si près de la folie.

Pourquoi un titre aussi pompeux ? Comme si le monde était guidé par des hérauts de la pensée ? Contrairement à quelques uns de ses contemporains, les Reich, les Teige et plus tard les Marcuse, Jozsef ne franchit pas le seuil de la synthèse. Point d'idéologie de la libération ; rien d'une révolution dans la sexualité déliée. Il se demande ce que Marx fait de la sexualité, où il la met. « Il considère, souligne-t-il l'acte sexuel comme un fait économique, comme production, tandis que dans la production, l'économie et la politique il ne voit qu'une manifestation exclusivement générique et n'y découvre point la sexualité ». Constatation originale qui va à l'encontre des tentatives freudo-marxistes visant à concilier le besoin et le désir en prenant l'un pour l'autre. Que chez Marx et surtout chez Engels l'acte sexuel trouve son sens dans la division du travail prouve bien que le concept de sexualité est absent de leur théorie. N'en déplaise aux sociologues « engagés » qui s'empressent de combler « les manques freudiens » à propos du social par la conception engelsienne de la famille.

Que Feuerbach ait « idéalisé » l'acte sexuel et que Marx l'ait « matérialisé » n'implique en aucune manière qu'on parle ici de la sexualité : il s'agit de montrer que l'existence matérielle de l'homme détermine sa conscience et non l'inverse. En ce lieu-là Jozsef achoppe. Car dans la théorie freudienne, « matérialiser » la sexualité revient à introduire dans le champ de

(1) Voir : Attila József « Poèmes » aux Editeurs Français Réunis, préface de Guillevic (1961), et Jean Rousselot « A. Jozsef, sa vie, son œuvre », aux Nouveaux Cahiers de Jeunesse (1958).

la conscience un terme nouveau qui de fond en comble la subvertit, à savoir : l'inconscient. Celui-ci devenant déterminant, Freud bien sûr se préoccupe fort peu des rapports de la conscience à l'existence (matérielle). A l'une il faut adjoindre le processus du refoulement et les modes de rationalisation, quant à l'autre, elle est hors champ pourrait-on dire de la théorie freudienne qui prend pour objet non la réalité matérielle mais la réalité psychique (le désir inconscient). C'est dire alors l'erreur d'un Jozsef qui voit dans la psychanalyse cette découverte que « la conscience formerait l'existence, et la déformerait au point que l'homme sain en deviendrait malade ». L'oubli est de taille ; il porte sur l'essentiel d'une découverte : l'inconscient. C'est dire aussi que la théorie freudienne, ni ne confirme, ni ne contredit la proposition de Marx. Elle la confirme dans un seul sens, qui permet sans doute sa scientificité : le rejet de toute philosophie de la conscience fondée sur le principe d'un sujet cohérent, s'autorisant de sa raison. Sur ce terrain, le matérialisme jamais ne la contredira et Dieu ne lui donnera pas sa bénédiction.

Elisabeth ROUDINESCO.

1

Il n'est point besoin d'être un savant, ni de vivre dans la misère, avec les prolétaires, pour se rendre compte que l'économie de nos jours est en détresse. Rien que dans les pays civilisés, le nombre des personnes dénuées de ressources se chiffre par dizaines de millions, et pourtant, sauf le cas où elle sert les buts de la guerre, on essaie de réduire la production en ayant recours à l'intervention de l'Etat. Les différentes autorités économiques expliquent et justifient par les raisons les plus diverses ce phénomène inconvenable pour quiconque garde un brin de bon sens. Des penseurs marxistes découvrent la source de tous ces maux dans le mode de production lui-même ; ils pensent que, conformément aux « lois naturelles de l'évolution sociale », la paupérisation générale s'accroît à tel point que les gens vivant de leur travail, dépourvus de toutes ressources finiront par se révolter de manière organisés, et transformer — par la voie pacifique, selon les uns, par la révolution selon les autres — l'actuel système social en jetant les bases de l'économie socialiste. Cette conviction qui ne cesse de se propager dans l'humanité depuis le milieu du siècle dernier, vient de connaître une modification. Elle s'est modifiée d'abord parmi les partisans de la transformation pacifique qui, tout en comptant désormais sincèrement sur l'ensemble de la classe prolétarienne, s'efforcent de recruter des partisans pour leur conception aussi bien dans les autres classes que parmi le prolétariat, et finissent ainsi par constituer un parti inter-classes. Elle s'est aussi modifiée parmi ceux qui s'attachent fermement aux traditions révolutionnaires ; ceux-ci considèrent, en effet, qu'une catastrophe sociale est sur le point de se produire inévitablement, la guerre, p. ex., qui fournira à un groupe organisé réduit l'occasion de s'emparer du pouvoir. Fort de l'approbation ou, tout au moins, de la bienveillance neutre des masses, ce groupe pourra ensuite s'atteler à la grande tâche de la réalisation du socialisme. Deux mouvements s'appuient sur ces deux théories, se réclamant tous deux du nom du socialisme scientifique.

2

La base méthodologique du socialisme scientifique est une explication des phénomènes historiques à partir de l'économie : le matérialisme historique. Selon les manuels marxistes, C'est une conception essentiellement internationale, puisqu'elle plonge ses racines dans la philosophie allemande, la science

économique anglaise et la politique (révolutionnaire) française. En réalité, le matérialisme historique peut être considéré comme la critique complexe de cette « trinité » européenne moderne. Il est à la fois dialectique, économique et humaniste, en d'autres termes, il considère que l'existence humaine, la société et l'Etat — la civilisation en général — sont étroitement liés à l'économie, qu'ils sont gros de contradictions et qu'ils évoluent grâce à la résolution des contradictions.

A ses débuts, Marx (c'est, en effet à son nom que se rattache cette conception de l'histoire) a pris en considération quatre faits. Ce sont : le principe de l'évolution historique (Hegel) ; la nouvelle technique industrielle ; la classe ouvrière supportant difficilement le fardeau de ses charges ; et le socialisme dit utopique, de caractère non militant, mais pacifique, non prolétarien mais humain, général. Fondant ensemble ses connaissances tirées de ces quatre domaines, Marx a adopté le principe de l'évolution par contradictions et a fait de l'industrie — facteur objectif — et de la classe ouvrière — facteur subjectif — la base du développement de la société. Dans sa pensée, l'étape suivante du progrès social devait être le socialisme, en tant que conséquence, du point de vue objectif de l'industrie moderne, et but à atteindre, du point de vue subjectif de la classe ouvrière. Ainsi, objectivement, l'évolution résulte du fait que l'économie capitaliste succombera par suite de ses contradictions intérieures, ses forces productrices ayant débordé le mode et les rapports de production, elle cédera nécessairement la place à l'économie collective ; subjectivement, elle consiste dans le fait que la classe ouvrière s'efforce de renverser, et renversera effectivement, l'actuelle domination de classe et organisera — transitoirement — la sienne.

Les analyses de Marx et Engels concernaient surtout l'Europe. Celle-ci était, en effet comme hypnotisée par la foi dans le progrès (nous autres, aujourd'hui, ne nous en souvenons plus guère !) ; l'industrie et la technique ont atteint un niveau de développement que les philosophes qui soulignaient la prédominance des moyens de production ne pouvaient prévoir ; les ouvriers s'organisèrent dans des partis réellement puissants et attirèrent dans leurs rangs, grâce à une idée plus ou moins claire de l'économie collective, des masses de travailleurs non salariés. Dans ces conditions, on est en droit de se demander pourquoi le socialisme n'est pas encore instauré ? Loin de moi la pensée de dire qu'il ne sera pas instauré un jour, pourvu que les gens le veuillent, eux aussi. Je me demande seulement d'où vient l'erreur qui s'est glissée dans le calcul ; notamment, comment est-il possible que, les conditions objectives se trouvant réunies, manquent les conditions subjectives ? Marx dit que l'humanité ne se fixe que des tâches dont les conditions sont déjà données dans la réalité ; comment se peut-il alors que la moitié des soixante millions de citoyens d'un grand Etat voit son objectif historique dans la pureté de la race ?

Selon Hegel, le monde est un processus de développement unique, et dans tous ces phénomènes, il est la manifestation de la raison, de l'idée absolue. Cette dernière se manifeste dans la nature, s'aliène en elle ; elle revient plus tard à elle-même dans l'homme, la civilisation humaine, pour arriver, dans la théorie de l'évolution, c'est-à-dire la philosophie de Hegel, à se concevoir sous forme de loi. Ce principe est très clair et aussi simple qu'il apparaît compliqué dans la formulation que lui donne Hegel. *« Tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel. »* Ainsi, lorsque nous ne reconnaissons pas la rationalité d'une existence ou la réalité d'une rationalité, cela prouve qu'en nous (plus exactement : avec nous, avec notre réalité), la raison n'a pas encore atteint le degré de conscience approprié. Ce principe admis, la tâche de la pensée humaine consiste *« seulement »* à reconnaître la rationalité des phénomènes particuliers de la réalité et à retrouver la réalité de la rationalité ainsi reconnue.

Dès avant Marx, Feuerbach avait essayé de développer le principe hégélien dans les rapports mutuels des hommes. Il rejette l'Idée absolue, le *Logos*, et met l'homme à sa place.

« Les périodes de l'humanité ne se distinguent que par des changements d'ordre religieux. Il n'y a de mouvements historiques profonds que ceux qui vont jusqu'au cœur humain. Le cœur n'est pas une forme de la religion... il est l'essence de la religion. » Feuerbach maintient donc le principe de l'évolution, mais, au lieu de l'Idée absolue de Hegel, il croit découvrir la source du progrès historique dans la nature humaine religieuse. Les êtres divins, dit-il, qu'a créés l'être religieux des hommes, ne sont autres que les images fantastiques, le reflet de l'homme. Au cours du processus historique, ces images d'êtres divins s'évanouissent, et les hommes finissent par se reconnaître, c'est-à-dire, ils réalisent que l'amour religieux qui confère une réalité aux êtres divins imaginaires est, en dernière analyse, l'amour des hommes ; ainsi, les idées de l'amour divin cèdent à la conscience de l'amour des hommes, naît la religion de l'amour humain. De même que le protestantisme supprime le prêtre qui sert d'intermédiaire entre Dieu et le croyant, et établit ainsi un rapport direct entre Dieu le Père et son enfant d'ici-bas, Feuerbach supprime dans les relations de l'homme aimant et de l'homme aimé, l'idée intermédiaire de Dieu, et établit ainsi un rapport direct entre eux. Dans la conception de Feuerbach, les relations sexuelles elles-mêmes ont un caractère religieux, et n'ont besoin d'aucune sorte de consécration ecclésiastique ou divine. Ici, on se demande, certes, quel besoin on a de concevoir la sexualité sous l'angle

(1) Cité d'après Friedrich Engels : *Ludwig Feuerbach*, dans : *Etudes philosophiques*, Editions Sociales, 1951 ; pp. 34-35.

de la religion, pourquoi on aurait eu besoin, d'abord, d'une consécration divine ou ecclésiastique, puis, chez Feuerbach, d'une consécration humaine.

Chez Hegel, c'est la raison qui agit — inconsciemment — dans les vertus de la civilisation, à l'opposé de Feuerbach chez qui c'est le facteur moral qui avance, de façon consciente, au premier plan et confère un caractère rationnel aux idées religieuses des différentes époques.

4

Marx se rattache à Feuerbach en suivant le principe hégélien. Feuerbach considère l'esprit religieux comme une réalité suprême et croit que l'histoire est le processus de prise de conscience de l'amour humain, de l'homme aimant l'homme. Marx voit davantage dans l'histoire ; il y découvre le processus au cours duquel l'homme est devenu ce qu'il est, un homme. Selon lui, pour l'homme socialiste l'histoire dite universelle n'est autre que la procréation (mieux : la production : Erzeugung) de l'homme par le travail humain. Qu'est-ce que l'homme ? « *L'essence humaine... est l'ensemble des rapports sociaux* » (2) — dit-il ; la vie individuelle et la vie de l'homme en tant que « genre » ne diffèrent pas l'une de l'autre, l'individu est un « être social ». Dans l'histoire, l'homme développe sa propre essence tout en la perfectionnant ; son existence sociale le rend de plus en plus social, comme lui-même rend celle-ci toujours plus sociale. Pour l'acte biologique de la procréation, il a besoin d'un compagnon, c'est là l'essentiel, et c'est cette essence de l'homme qui, au cours de l'histoire, évolue vers l'état où chaque homme devient un besoin vital pour chacun. La réalité de cette évolution est fournie par les rapports sociaux et la conception scientifique d'une telle évolution de la réalité, d'une telle réalité de l'évolution est le socialisme.

Selon la conception de Marx, l'humanité développe son essence générique dans la production de la même manière que, selon Hegel, l'Idée absolue se développe elle-même dans la nature historique. L'humanité réalise d'abord son être social dans la production, puis elle le conçoit par sa conscience. Naturellement, cette conscience elle-même est un produit social, puisque la langue l'est, elle aussi, or, « *la langue est la conscience pratique, réelle, existant pour les autres, donc, pour moi-même également* ». Dans la production, l'humanité se produit elle-même, d'une part, en transformant la nature extérieure selon ses propres besoins, d'autre part, en rendant sa propre nature toujours plus sociale, jusqu'à ce que l'humanité entière devienne une société unique et cette société elle-

(2) Karl Marx : *Thèse sur Feuerbach*, dans : *Etudes philosophiques*. Éditions Sociales, 1951.

même, la nature de chaque homme. Par conséquent, les moyens de productions nous permettent de connaître, dans chaque époque, les rapports mutuels des hommes aussi bien que leurs rapports à la nature environnante. De cette manière, tous les changements de forme de société, et d'essence humaine en constante évolution sont, en dernière analyse, fonction des changements et du développement des moyens de production. L'industrie moderne a entraîné la transformation de la société féodale en société bourgeoise ; et l'industrie de nos jours, encore plus moderne, exige que la société bourgeoise actuelle se transforme en société des travailleurs, La production est un travail social, donc, divisé, et le développement de la division du travail rend la production de plus en plus sociale. La société se divise, elle, en classes ; les hommes constituent des classes selon leurs rapports mutuels du point de vue du droit de propriété. Comme l'essence humaine est *l'ensemble* des rapports sociaux, il est évident que le droit de propriété et la morale, les sciences et les moyens de production, la lutte des classes et les rapports de sexes sont tous la manifestation de la réalité de l'essence humaine.

Marx ramène ses catégories à l'être générique et sexuel de l'homme. Sa conception est caractérisée par le fait qu'il considère l'acte sexuel comme un fait économique, comme production, tandis que dans la production, l'économie et la politique, il ne voit qu'une manifestation exclusivement générique et il n'y découvre point la sexualité. Sa conception est en outre, caractérisée par le fait qu'il considère la sexualité et, avec elle, l'homme, pour ainsi dire, sous un angle physiologique et non biologique, du point de vue des organes et non pas de celui des instincts de l'être physique ; il envisage la société sous l'aspect des moyens de production. Voici ce qu'il en dit :

« La première chose que nous devons prendre en considération est la constitution corporelle de l'individu (comme dans la société le degré de développement des moyens de production !) et par là, leur relation avec le reste de la nature. » Les hommes « commencent à se différencier des animaux au moment où ils se mettent à produire eux-mêmes leur nourriture » et cela « est supposé par leur organisme corporel. » Les individus sont conformes à la manière dont ils manifestent leur vie. Leur essence coïncide donc avec leur production, avec ce qu'ils produisent, comme avec la manière dont ils produisent. Les conditions matérielles de leur production détermine les individus. » « Cette production apparait pour la première fois avec l'accroissement de la population. » Le premier rapport de production est « celui entre l'homme et la femme, les parents et les enfants, la famille. » « La production de la vie — celle de la propre vie de l'homme dans le travail, comme celle de l'autre dans la procréation — » « est un rapport naturel et social à la fois ». L'accroissement de la population entraîne « le développement de la division du

travail qui, à l'origine, n'était autre que la division du travail dans l'acte sexuel ». Ces trois moments : force productrice, condition sociale et conscience peuvent et doivent se contredire, puisque la division du travail crée la possibilité, voire la réalité, pour que l'activité spirituelle et matérielle, la jouissance et le travail, la production et la consommation puissent revenir à des individus différents. La division du travail fait apparaître « *la propriété qui trouve son germe, sa première forme dans la famille où la femme et les enfants sont les esclaves de l'homme* ». « Dans le rapport avec la femme, esclave du plaisir commun et butin, s'exprime l'infinie humiliation dans laquelle l'homme existe pour soi-même, car le secret de ce rapport a son expression *non équivoque*, précise, évidente, manifeste, dans le rapport de l'homme à la femme et dans la manière dont ce rapport général (sexuel) *direct*, naturel est conçu. Le rapport direct, naturel et nécessaire de l'homme à l'homme est celui de *l'homme à la femme*. C'est la nature de ce rapport qui révèle dans quelle mesure *l'homme* en tant qu'*être générique* (Got-tungswesen) est devenu propriété de soi-même et est arrivé à se concevoir ; le rapport de l'homme à la femme est le rapport *le plus naturel* de l'homme à l'homme. C'est donc dans ce rapport qu'il apparaît dans quelle mesure l'attitude *naturelle* de l'homme est devenue *humaine*, dans quelle mesure l'essence *humaine* est devenue son essence *naturelle*, et la nature humaine, sa nature. Dans ce rapport, il apparaît également dans quelle mesure le *besoin* de l'homme est devenu un *besoin humain*, donc, dans quelle mesure *l'autre* est devenu pour lui un besoin en tant qu'homme ; jusqu'à quel degré l'existence est une affaire capitale pour lui et, finalement, que, dans son être le plus personnel, combien il présente la première naissance positive de la propriété privée ».

Marx reproche à Feuerbach d' « idéaliser » la sexualité. De la même manière, Feuerbach pourrait imputer à faute à Marx d'avoir « matérialisé » la sexualité.

5

Beaucoup d'entre ceux qui se font une gloire d'être « marxistes », remplacent parfois le terme « marxisme » par « socialisme prolétarien », et parlent de « littérature prolétarienne » de « culture prolétarienne » ; cependant dans leur bouche, cette dernière ne signifie pas une culture spécialement prolétarienne, mais quelque chose qui est supérieur à ce qu'on appelle aujourd'hui culture générale. Selon la pensée de Marx, cependant, sont socialistes tous ceux qui s'efforcent consciemment de rendre l'homme digne de lui-même, de permettre à l'essence humaine de se développer, de faire disparaître les différences sociales qui, à un niveau moins élevé de la production, furent sans doute nécessaires, mais qui, désormais, sont des obstacles

par la production, du bien-être moral et du développement de la conscience humaine totale. Pourquoi alors Marx a-t-il découvert dans le prolétariat la force appelée à transformer la société ? Lui-même l'explique ainsi :

« Si les auteurs socialistes attribuent ce rôle au prolétariat, ce n'est en aucun cas parce qu'ils voient dans les prolétaires des dieux. C'est plutôt le contraire qu'il faudrait dire ! Comme dans le prolétariat développé le détachement de toute l'humanité de l'apparence même de l'humanité, est pratiquement devenu total ; et que, dans les conditions de vie du prolétariat, toutes les conditions de vie de la société actuelle se rencontrent à leur extrême le plus inhumain, puisqu'en elles l'homme s'est perdu lui-même ; mais comme en même temps il a non seulement acquis la conscience théorique de cette perte, mais qu'il se voit contraint directement par la nécessité impérative, inéluctable, absolue, non enjolivable — la fatalité — de s'insurger contre cette Inhumanité : le prolétariat peut et doit se libérer lui-même. Mais il ne peut pas se libérer supprimer les conditions dans lesquelles il vit. Mais il ne peut pas abolir ses propres conditions de vie sans supprimer toutes les conditions de vie inhumaines de la société actuelle, résumées dans sa situation. Ce n'est pas en vain qu'il passe par la dure école du travail qui le trempe. Il ne s'agit pas de ce que tel prolétaire, ou le prolétariat entier, se propose temporairement comme but. Il s'agit de ce qu'il doit, conformément à cette existence, faire historiquement, Son but et son acte historiques sont clairement, irrévocablement prescrits dans sa situation comme dans l'organisation actuelle de la société bourgeoise. » Nous pourrions ajouter encore que, de même que les prolétaires sont poussés par le *besoin matériel* dans ce processus historique, d'autres le sont vers le socialisme par *besoin moral*, comme Marx est devenu socialiste par *nécessité théorique*, parce que, dans chacun de ces besoins, c'est l'essence sociale, c'est-à-dire humaine, qui se manifeste. Les « marxistes » qui, partout et dans tout, cherchent à découvrir l'intérêt matériel et l'érigent en principe, même au degré actuel de la conscience humaine, dans leur analyse du sens des actions, n'entendent rien aux idées de Marx.

6

Comme nous le voyons, selon Marx, il s'agit de ce qui doit se passer, et non de ce que les prolétaires et leurs partis pensent, ni de ce qu'ils se proposent comme buts. Marx envisage donc l'homme en tant que réalité visible, sensible, et c'est de ses conditions de vie et de son moi réel qu'il déduit son avenir. Il peut le faire puisqu'il estime que l'existence de l'individu est donnée pour sa propre conscience. « La conscience ne peut jamais être autre chose que l'existence connue et l'existence de l'homme est son véritable processus vital. » Ce n'est pas la

conscience qui détermine l'existence, c'est l'existence qui détermine la conscience. « C'est à cela que se rattache sa conception selon laquelle l'homme se développe en transformant ses conditions de vie et à leur tour, ces conditions de vie le transforment. En d'autres termes, nous ne pouvons pas former directement notre existence au moyen de notre conscience. Cependant, une nouvelle science naturelle, la psychoanalyse, a pu devenir capable de guérir des maladies grâce à cette découverte que la conscience est bien capable de former directement l'existence, en rejetant, en refoulant les idées suggérées justement par l'existence réelle, naturelle, et que, grâce à ce refoulement, elle transforme l'existence à tel point que l'homme sain devient malade, et, par exemple, dans l'être pensant, raisonnable se développe cet « esprit religieux », cet état d'âme réel, dont Engels a trouvé si ridicule la notion chez Feuerbach. Un homme de ce genre — et dans l'histoire de l'humanité on ne trouve que des hommes de ce genre — et sans aucun doute un être réel, et pourtant, sa conscience, au lieu de correspondre à son existence instinctive (générique, sexuelle), lui offre une image de l'existence déformée par elle. Cette conscience ne déforme pas l'image de l'existence, mais l'existence elle-même en tant que nature, et garde plus ou moins fidèlement cette image déformée. « Tout, ce qui met les hommes en mouvement, dit Engels, doit nécessairement passer par leur cerveau », tout, même le manger et le boire, qui commencent par la faim et la satiété éprouvées par la conscience et finissent par la satiété, ressenties également par la conscience. — Depuis, la psychologie a découvert dans le développement de l'individu, de l'être social, tout un tas d'éléments que le philosophe du XIX^e siècle devait nécessairement ignorer. Il ne pouvait que friser certaines questions qu'il pourrait s'ill vivait aujourd'hui — et justement pour étayer son système philosophique — voir plus clairement. Ainsi, depuis, nous avons appris qu'entre la faim et la conscience, le désir sexuel et la conscience, le contact peut se rompre et que souvent, la conscience ne s'en rend pas compte — bien que, conformément aux lois de l'existence physiologique, tout se soit passé normalement. En général, elle ne s'en rend pas compte du tout dès que cela ne se passe pas « avec la bénédiction de Dieu. »

(Traduit par les soins du PEN-CLUB HONGROIS.)

**Ce que tu caches
dans ton cœur**

Attila Jozsef

Pour le 80^e anniversaire de Freud

Laisse arriver jusqu'à tes yeux
Ce que tu caches dans ton cœur
Ce que tes yeux alors pressentent
Laisse ton cœur enfin l'attendre.

Celui qui vit d'amour — dit-on —
En meurt, et pourtant le bonheur
Manque, on a besoin de lui
Comme d'une bouchée de pain.

Tous les vivants sont des enfants
Un sein de mère pour désir.
Ils tuent, s'ils ne s'embrassent pas,
Champ de bataille au lit nuptial.

Sois comme celui que ravagent
Les nouveaux venus et qui saigne
et engendre un million de fils
avec ses quatre-vingt années.

Et qui ne porte plus l'épine,
Jadis dans la plante du pied.
Aujourd'hui tombe de son cœur
La mort elle-même, si fine.

Ce que tes yeux alors pressentent
Saisis-le au creux de tes mains.
Tue donc celui que dans ton cœur
Tu caches, ou embrasse-le.

(Adaptation provisoire)

(Et j'entendis le bruissement de
leurs ailes — Ezéchiél 24)

Sombres sont les anges. Ne vois-tu pas le sabre dans leurs
mains ?
Quand il jette des éclairs dans la lumière, alors ils survolent
le soleil et ses cercles noirs lumineux
et le soleil s'ouvre devant eux parce qu'ils volent sabre au poing.
Couvrant leurs pauvres yeux : « Saint saint saint » crient-ils
là-haut aux rayons
et les rayons se cabrent devant eux — oui.
Et comme des petits chiens ainsi devant eux s'aplatissent le
Soleil et la Lune
et comme des dindes criaillant s'envolent devant eux même
les étoiles
et aussitôt elles éclatent de terrible humilité.

Ces anges pourtant sont si sombres. Leur vol traversa des os
sur le champ des os. Et ces os furent aussi sombres envahis
par les eaux, mangés par le feu si bien que seule une
blancheur regardait les champs.
Je dis : sur le champ des os. Et cependant, même là aussi le cri a
fait écho.
Ces os des champs ne leur répondirent-ils pas, eux aussi « Saint
saint saint » ? Oui.
Pourtant l'eau ne les a-t-elle pas lavés ? Le feu ne les a-t-il
pas mangés ?
Malgré que tourne encore le souvenir de leurs enfants dans
leur maison friable.

Oh ! L'Idée est-elle donc si grande, dis-moi, Vladimir Ilitch,
est-elle donc si grande ?
qu'elle passe sur la vie et sur la mort, qu'elle passe à travers
les os et que reste dans la moelle quelque chose qui n'existe plus ?
Dis-moi, qui donc enseigne aux êtres telle fidélité que, même
tristes, même sombres, même exaspérés à l'extrême désespoir
leur moelle ne perde pas le souvenir, malgré qu'il soit terrifiant,
que son nom est saint puisque trois fois saint est le dieu ?

Oh ! réponds donc, toi au cœur très tendre et cependant terrible,
 parce que tu savais ce qu'est l'Idée,
 que l'Idée est cruelle, que l'Idée est la bonté mais qu'elle est
 cruelle parce qu'elle veut le bien,
 parce qu'elle se doit de combattre l'originel, le mauvais dans la
 profondeur de tout âge avec l'obscurité, ainsi que le Soleil
 triomphe de ses taches.
 Tu as puni, toi qui as été bon — comme des monts, en toi aussi
 grand était le bon vouloir,
 et comme le nuage qui s'asseoit sur sa montagne, aussi grand a
 été sur ton front l'assombrissement.

O Vladimir Ilitch, peut-on secourir l'être humain ? Je te cite en
 vain.
 Au printemps, l'assombrissement est encore plus profond et
 la nuit plus profonde.
 Je n'entends aucune réponse dans les vallées de ce monde.
 En vain suis-je ici assis, et depuis si longtemps j'attends
 l'apparition, mais rien ne bouge.
 Seule ton image incline la tête et parfois tes yeux tristes font
 un signe.
 Et ton œuvre gigantesque.

Ce poème est extrait d'un recueil qui vient de paraître dans la collec-
 tion « La poésie des pays socialistes » (P. J. O.).

A Denise Levertoy

1

C'est tropical.

Bambous, palétuviers,
Marécages.

Il y a de tout
Dans ces marécages,
Sauf de quoi manger.

2

Pour en finir,
Il n'y a qu'à s'allonger.

Mais avant la fin
Il faudra s'y voir

Soi-même boulootté.

3

Il y a toujours
Peu de chose à dire

Quand tu fais partie
D'un corps expéditionnaire.

Ou bien tu parles
A des infirmiers.

4

J'ai ma conscience pour moi,
Criait-il.

Ils me l'ont assez dit
Avant de partir.

5

On a le métal pour nous
Et ça vaut mieux que le bambou.

C'est une preuve,
Ça, non ?

6

La preuve, en tout cas,
Qu'on n'a pas affaire à de vrais hommes,

C'est qu'ils ne sont pas tous morts,
C'est qu'il en reste.

Les hommes, c'est plus armé, c'est plus dur,
Ça tient moins.

7

Eux, c'est plutôt
De grands moustiques.

Les moustiques non plus
On ne les voit pas

Quand ils ne sont pas
En train de piquer.

8

Ils sont peut-être en caoutchouc.

C'est bien de chez eux que ça vient,
Le caoutchouc ?

9

Ils ne sont pas encore
Au stade civilisation.

Sont encore en cheville
Avec la terre.

Sont à l'aise partout
Où il y a de la terre qui s'ouvre,

Qui fait pousser
Leurs fouillis de plantes.

10

Même la sueur,
Pour eux, ça va.

On dirait que la sueur,
Ça ne dégouline pas,
Même dans les yeux.

11

C'est long,
Ça peut être long

Dans l'eau, par exemple,
Où ça grouille.

Et sur la terre
Soi-disant sèche,

Quand rien ne grouille —
Ou que c'est eux.

12

Avant d'être ici,
En somme,

Je ne savais pas
Ce que c'est qu'attendre,

Comme une virgule.

13

Les insecticides
Sont les plus forts,
Nous on le sait.

Ils seront les premiers
A être liquidés.

81

14

Celui qui disait tout ça,
 Bien sûr que c'était
 A des infirmiers.

Pas longtemps, d'ailleurs.
 Bien amoché qu'il était
 A son arrivée.

Ce n'était pas des moustiques
 Qui lui avaient fait ça.

15

Lui, c'était fini.
 De Profundis.

Et ceux qui le voyaient,
 Ses camarades,

A eux aussi,
 Ça disait : fini.

16

Il disait aussi : chez nous,
 Il n'y a pas de boue comme ça,
 Il n'y a pas d'eau qui croupit,
 Pas de bestioles comme ça.

On ne peut pas souffrir
 Qu'il y ait un monde comme ça.

17

Juste avant de passer
 Il a crié :

Allez ! quoi ! les gars,
 Chantez quelque chose.

Moi, je peux p...

Ils n'ont pas chanté,
Les autres.

Il y en a un
Qui a dit :

Oui ! la liberté.

Il y a un autre
Qui a dit :

Le pire,
C'est pas pour nous.

Le pire,
C'est ce qu'on fait, nous.

(à ma mère)

« *tôt, ce matin, en sa force un oiseau* » lancé vers Borghetto S. Spirito ds les brumes ornementales et croisait ces thèmes récidivistes comme plus haut de bouche à bouche par la suite c' étaient ces magnifiques jambes blanches. Bref Strassenzustand pour (63 signes) voyant passer très vite qqe chose cum une hirondelle sur la mer avec « une grâce nouvelle et plus légère ». Ope n field, je, je disais à propos de ces quelques gouttes d'œuvre précieuse et avaler une poignée de boue avec un air au demeurant très holopherne — KM 680 — nachsommer, tu traversant des rangées noires de cyprès *dove s'adunavan le streghe* entre les feudataires avec un nœud rose, spirituelle quand ns dinions chez Tommaso, visant la peau du cou et des épaules après avoir consacré plus de cent pages à traiter de la torture *di notte sul Piazzal e...* au bout de la plus belle promenade toujours prête, lèvres un peu trop rouges mais coupable de quoi poussant le chantage à la beauté dans ses derniers retranchements aux pieds de la statue la foule solitaire

un fourmillement nuancé

La première idée sans doute un passion livresque sous la robe un peu plus que les dessous ou motifs du rétable et cette attitude de monacale qui est feinte, debout devant les lointains massifs scrutant la peinture l'espace nommé extérieur/

QUATRE MURS/ sino

n sujets d'inquiétude dans un instant carré de sourde immobilité plus enfantine encore comme ces aventures après vous avoir tenue nue ds la petite bungalow quand il s'agit du non-être un terrain terrible pour variations : « ...petit amour... sur ces marches sacrées non encore lavées de ce sang, dans ces bosquets flétris par quatrevingts ans de possession violente... » Qui si vedeva la carne rossa come il sole sopra un'urna del giardino come il corpo logorato e lacero

distaccato da sé e dalle cose

CHORUS : *Ditemi, dunque, se non sono lieto ?*

Filomena :

E forse siete vivi

E forse siete morti

Agatha :

Forse la morte è incolore e senza sensi

Filomena :

Muore il timore e la pieta

Salute voce notturna...

CHORUS : *Figure senza forma, ombre senza colore...*

Ditemi...

entre ces désolantes images

qui l'emportent sur toute beauté

il voyait les arbres d'hiver

« *étudier la gelée pelasgique* »

cette manière de fermer

les yeux dans la délectation et

« ...leur cors est un jardin sans ombre... » et sont aux antipode

s qui s'ignorent comme il en est de l'herbe et de la lune canai

lles derrière la haie de cyprès, erreur la présupposition envis

agée comme un tout ! Scander les miettes du « monde » les vieilles

allégories à l'aide de ces vers, déchirer simplement la marche

« *de la pensée* », les phratryes... Déchoir au moindre signe de vo

s yeux mais se re-souvenir de tant de formes charmantes et biza

res, de tant de couleurs fondues, pelouses dépassant en pleine

guerre le journal fam. : « *I meglio parenti sono i denti* ». C'est l

e style je vais l'écrire comment d'ailleurs ivoirines ouvrir un

magasin de délices lungarno/lungoroja. Ainsi ne pensiez pas tro

P de mal de moi telles devant le Capriccio poussant soupirs *per*

corneo inglese désolée, *estinta* selon le mouvement qui restreint

la peinture du politique au tissage des caractères, un régal in

tellectuel complet et brillant, un modèle éternel, a formé un s

eul ciel, un seul animal visible... Vérité découverte, élan ver

s la région supérieure *et, les ayant rassemblés, il leur dit* : ..

. Ainsi finit le manuscrit *logique* et s'ouvre le jardin en pièc

es, *dessiné par l'absence de feuilles...* « très seul, très éclata

nt, mais noir » ou terrible pêle-mêle *a heap of broken images* où

vient frapper le soleil comme ds l'arbre mort comme avec la plu

le comme rêve rêvé, compensation, machine « *creusée dans notre v*

le » et difficile pour ceux qui n'ont jamais connu la persécutio

N et les fleurs éclater dans la nuit comme des étoiles de la te

Rre. d'une simple nuance peut dépendre l'avenir ou philo de la

PRAXIS.

trçant un lgne de démarction dcisive

inffaçabl

Sur le tard le spectacle change est disposée à servir de pr

Oie à toute tentative de narration plus avant dans le gouffre e

t l'inetrilignes sofist. errant dans le jardin désert sans resso

urces pour un voyage c.à.d pratiquement s'engager ai piedi d'una

estinta audelà des formules ballottés quand elle se leva sans s
e gêner là toute la nuit c'est comme un jouet sur l'image qui c
oupe ajoute

retranche

polit

se dévoile et de renouer avec leurs
aventures devant la fragilité du bonheur ce long regard que la
première vague d'oiseaux ressasse
le beau fruit de la lumière

QUA-QUA c'est l'exorde jusqu'aujourd'hui

en son parc de collines boisées sur le « vrai chemin » escarpé qui
mène les amies, « leurs yeux caves et seins roides »

à travers la vastité

et les domnages nattés et roulés

con l'epilettica sul letto afferandosi i fianchi

parcourant les galeries de tableaux

hystériques, young ladies taking a walk et cette histoire de fant
ômes joueurs d'épinette devant les cygnes de boboli

floc floc floc et surprendre l'hôtesse ds la bibliothèque priant
au pied du lit...

« Rire des morts. » augmentés d'inédits à croi
re que devintes ces déesses qui se prêtent en douce
et oublient

le grouillement de larves plus de quarante millio
ns d'hommes... laissez d'en parler tel l'ossuaire rien ne tradui
t mieux cette histoire d'oiseaux et d'sang
et cette fin de saison déjà brûlante
votre malheur rebelle

sans thème off.

parlant de p. di cosimo de « cette fleur qui l'enchaîne »
des animaux huppés entre le désir et ses étoffes secrètes
haletant mais prosaïcs portraiturés
aimait le luxe dans des masses jaunes (grises)

ce

striptease verbal à peine remis d'une crise de bonté
balourde. Et les soldats faisaient la haie perfides...

« matières à fiction » et de « blancs mortifères »

avec un cœur illiraité, vide parmi les tables

sans nulle recherche ni génie.....

..... ; maintenant intitulés brouillars mystiques
se meuvent dans l'herbesymptôme

La coïncidence

CE QUELQUE CHOSE D'abstrait incorporé aux décor
S, le décalque relatif aux excès disons en gros aux éléments ré
Alistes

seraient cet animal sorti du côté est vert-noir

« qui ne ressemble à rien... » sans vocation ni synthèse

ni soudeur

n(*) est-ce pas sa main petite femme q

ui officie

telle rosebud ou elle retire ses fring

ues tout e

n le conduisant vers son pubis vagissa

nt je vous

exhorte à écrire bajo el peso de la no

che ante t

odo formal

selon le désordre des rémoniscences

qui se résout en prose « volatile »

tout à fait sporadique

et embusquent le mot derrière chaque signe

jusqu'à netre plus qu'une bouillie

se rompt soudain

par mille interpositions

et vulnérable

nous chantâmes sous l'arbre

éparpillant nos os alla eliot

et cette musique près de moi

glissait sur l'eau zoologique

et les yeux de l'artiste

intitulés brouillards

mystiques se mouvant

ds l'herbe symptôme

ce qqe chose d'abstr

ait incorporé au déco

Fortuit, inévitable et nu offrirait letter d'un np d'un nouvel e

space comme hier un jouet sur l'image ce qu'il y a de plus dur

de plus patient de laurier « *les ombres irritées fuyaient en je*

tant des cris et en traçant dans l'air des cercles fatals, com

me les oiseaux... » Le système factice, frileux, paysage errant

de toile en toile et ces chairs jaunes ou nubiles, regards sup

pliantes donnant sur le jardin où se glisse un temps mort et pe

ints de couleurs pâles comme la culture des roses et des

anémones dans unidiome inexistant pour leurs formes vides

je ainsi chantait Guillaume de Lorris ds *Le jardin de Déduit* :

« *Si vi un vergier grant e lé,*

« *Tot clos de haut mur bataillié,*

« *Portrait dehors e entaillié*

« *A maintes riches escritures ;*

« *Les images et les peintures*

« *Dou mur volentiers remirai.*

« *Si vos conterai e dirai*

« *De ces images la semblance...* » Vous en expliquerez la significa

tion, déjà « sur le chemin de l'art » per tener calda la metafisica

Corifeo, o vil pleureur culturale, exercice spiritual on this sam

e divan or ber et plus loin s'articulent en un dicret cérémonial

le terre verte et rouge... del carmine à

la limite où déjà brill

e UN AUTRE FRAGMENT FRAGMENTÉ

i.e « *la scansion ritmica del ess*

ere » tels l'absence courir les délices et le souffle répétés et l'*vrai* schématique SYSTEME DE COULEURS soit dominante verte l'élosion du bleu... renvoyé per cogliere l'eterna umanità oppure il trionfo dei colori et savante perspective à la fois cosmogonie et épopée récitant et scandant les syllables ; capables d'apprécier leur perfection technique « et de toutes les façons qu'a le tourne sol d'aimer la lumière... Fleur japonaise refaite sur le marbre n

o
y
é
o

s
a
n

s crépuscule pullulent se défont dans leur reflet vertical glissent et les amis phrasent sous le trumeau jardinier, bricàbrac de bois noir aimable crépitent dans le froid. Entre le vert et la loi met tout son espoir dans l'fictif ne dialoguent pas non plus *les faux signes bourrés à éclater* ; c'est le couronnement de la culture d' la poésie interdite et l'érosion toute-puissante à l'œuvre dedans le sinople sur les masques des faces masquées

jouer bascule entre les fils

la lune *fait naufrage* à l'est sur l'herbe

(1) la neige enseigne

à blasphémer ; le sens setrouve foudroyé sous mes pas creuser le s débris, l'horriblebaiser surla nuque, le sexe rasé de la lune « Il s'enfonçait dans l'ombre avide » exemple l'hortie et la mousse cramponné à la fille livide, au papier coupable soumis aux (à la)haine catachrèses

la peur de la nuit périphrase
les onomatopées impérieuses les font joyeuses et florales and s

(1) S'il n'est pas de figures d'un plus heureux effet que les Tropes, figures de signification ou figures d'expression, quand ils sont employés à propos et avec goût, il n'en est pas non plus dont le mauvais emploi, dont l'abus soit plus dangereux. La signification et l'expression sont sans contredit ce qu'il y a de plus important et de plus essentiel dans le discours, puisque c'est là l'esprit même du discours, dont les paroles ne sont que le corps. Quels ne doivent donc pas être les inconvénients, les dangers d'un abus qui tombe sur la signification ou sur l'expression ? Et peut-il y en avoir de plus graves, de plus funestes ? Que cet abus existe, et voilà infailliblement le style, recherché, précieux, incohérent, inintelligible, absurde, ridiculement outré, emphatique, et n'offrant partout qu'un horrible amas de sottises, d'extravagances. Entre les Tropes-figures, il en est dont on peut très facilement abuser, et dont on abuse en effet que trop souvent. Tels sont... (etc.) Cf. Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*.

veral versions of the garden mères larmoyant et ns entendons l
es voix et les nerfs à nu érogènes giclent tel est l'enregistre
ment: du domaine de l'ouïe ou du goût à travers le hurlement de
la grille,

ici l'avancée erratique du jardin ouvert
sur ses ombres la rapsodie alexandrine
et le soleil couchant bien sec et les fumées
livrés aux mots « et qui modèlent l'air »

ni livre, ni ciel mais é
crits entre les voyelles noires des arbres toujours en appendic
e RESISTANCE au moindre frôlement de la pensée faisaient signe
inventant lez couleurs emphatiques, donnant des noms
MACHINALE MELODIQUE et « ceete « eau qui flambe » ... « dans
le monde des rêves amoureux »

et le cœur malin de l'hiver y aurez reco
nnu le pire souvenir manganello o ricci ai piedi credere nel tr
ionfo della violenza

étincelant fumant, les poumons et les diff
érentes parties du corps « dans la cornue sexuelle » au milieu de
s tentations

ou plus loin sefface ds le bbleu du ciel le livre
qu'il écrit, qu'il ne peut écrire

COMME EN SA FORCE
UN OISEAU
CRISSÉ QU'IL ECRIT

Somme toute
 depuis
 peu de découvertes

Maintenant cela est admis
 de moi
 du monde
 que des rencontres de hasard
 que rares paroles
 en tirer quoi

Irrémédiable
 comme une maison mise en vente
 longtemps sans personne
 à rester

Est-ce que l'on crie
 de cela ?
 — même au fond des serrures
 derrière les persiennes rouillées

Pauvre repos peur
 — allons donc !
 d'une virgule manquante
 le temps suit son cours
 pas un remous d'enfance
 au delà

Quoi de plus
 pas de remords à avoir

Quelque temps
 cœur cru périmé
 vraiment
 des champs dans le gris
 Ces pommiers noirs
 cinglés de vert-de-gris
 par le temps qui n'a pas de vent

Tout si facile
 ô pluie
sur le pare-brise
et mêmes mots
 à même époque

Mouvement
 sur moi de nuages heureux

Ce mal
 d'où ?
est-ce trop bien
de me reconnaître
 précédé perdu

On brûle l'herbe des talus
les ombres jaunes de février
le soleil de la terre
 cela m'avance
 à quoi ?



intercalaires

I

Porter aux nues
les cris des oiseaux
silence au vol

Déjà trop
 — *et penser*
que le ciel va
et de quelle facilité !

Sur maisons et jardins
quand même
 lieux
au fin fond le cœur

éperdu de poursuivre

intercalaires

II

*Mais là haut dans le vent
entendus quand
reconnus où*

*De ma parole alors
que craindre
O pure peur
temps
Introuvable*

*Encore un mot
tant traqué
terre et heure
nuit*

**

*Je ne crois pas que père m'attende
le temps suit son cours
— à mon aise
dire que j'en parle encore*

*(tant que je le pourrais
cela allait toujours
pas de raison)*

*Que faire d'autre
et où aller
me coucher
dans ces bois où l'on aurait froid
gagnerai-je
la haute et noire musique*

*Le dos à la dure allez !
et bien les sentir
contre mes vertèbres les racines*

*qui dépassent
peu de la terre*

Tout de même
 que cela persiste
après des années
je m'encaserne
 de jours perdus
Tourne et retourne

oh que je dorme ailleurs qu'en moi !

**

On venait

 même matin Ici depuis l'enfance
déjà la paix
douloureuse trop proche

Que pressentie !
d'être de la lumière de ce monde
en mots infructueux

Bien utile
 — cela maintenant
goût amer du perdu

Me laisser faire
 l'eau le silence
remplace le regard
sous les plaintes des poules d'eau

L'oubli précède

Ah ce n'est pas le désespoir non
pas l'abandon

 assez
l'étang s'évertue
 — jole !

Avant qu'elle ne parte
 vite villages maisons
que déjà le vert
embue

*Plus de place
à défaut des mots partout vent rempli
couleurs sur cris*

pour après longuement

délaisser

Élégie pour le désert et pour la ville

Nader Naderpour

Nader Naderpour, déjà présent dans notre numéro 39 consacré aux poètes iraniens d'aujourd'hui, est parmi ceux-ci, l'un des tout premiers et sans doute le plus connu. Nous lui avons demandé de nous confier d'autres poèmes en vue d'une nouvelle publication. Forçant un peu la main au hasard, nous présentons ce texte, comme en marge d'une actualité dont le tintamarre s'assourdit. Ce poème, traduit par l'auteur lui-même, vient d'un pays où le malheur et la misère sont le sort d'un peuple que l'on maintient en dehors de l'Histoire.

A. LANCE.

A Nosrate Rahmani

I.

La terre a oublié dans ses petites sources toute la pitié des
[pluies
Et le vent
A éteint les feux rouges des oranges sauvages dans les rues
[de la forêt.



De loin, les collines isolées
Crient la secrète cruauté du temps
Et les lézards dorés
— ces langues de chair dans les bouches de la terre —
Parlent du malheur au vent.



Les plis sur les rameaux secs
— dans l'attente de l'hiver —
Rongent de leurs yeux
la mince couche de neige au sommet de
[la montagne.

Les araignées
— incapables de faire leur toile —
Courrent éperdument parmi les plantes épineuses.



Les jeunes moineaux malicieux font leur nid
Dans les blessures des vieux arbres
Il n'y a que du pain trempé de sang et de fierté
Dans les humbles fardeaux des voyageurs.

II.

En ville,
Les portes et les voûtes
Sont aussi basses que la taille des hommes
On ne voit, à travers les fenêtres
Ni allure élancée ni tête fière.
Les ascètes ont supprimé les traces de la pierre-à-prière
Sur leur front marqué au fer rouge du besoin.
Un seul coup de doigt de la terreur
Suffit à détourner les beaux rêves d'enfants
Et de temps en temps, la pluie
Efface les couleurs pâlies du sang
Sous les gouttières en zinc.

Les hommes
ont mis
leur cœur mort
Dans les flacons d'alcool
Et les filles, la pureté de l'amour
Dans leur poudrier.
Personne n'est plus l'ami de personne.
L'un a oublié de parler à l'autre.
Une foule de mots émigrants — sans passeport —
Est passée des frontières aux imprimeries.
L'envie de pleurer
— Cette grosse boule, serrant la gorge —
a rempli le puits de la falm
et trempé le pain sec dans les larmes.

L'enfance,
Dans les rues de la violence,
A couru du matin au soir
Guetté les pigeons sur les toits
Et fermé les yeux des lanternes avec des cailloux.



Soleil et lune — ballons jaune et vert —
S'envolent dans le ciel vide.
Jours et nuits — ces fausses monnaies —
S'usent dans des mains sales.



Aucun éclat de rire des fleurs
N'inspire les fenêtres
Aucune voix ne se donne à la chanson
La plume, depuis longtemps, a cédé place
— entre les doigts — à la cigarette.

La fumée des habitudes
A obscurci les cœurs et les maisons.
L'homme — loin des yeux de la femme —
Avec l'espoir de gagner au jeu
perd son as, son as de cœur.

La femme — peintre de ménage —
Répète toujours son image
Dans le cadre du miroir.
Elle met les fleurs en papier
Et les fruits en plâtre
Dans les vases et dans les coupes
Elle adore « les natures mortes » !

III.

Dans la ville, ainsi que dans le désert
C'est le diable seul qui règne.
On n'entend aucun bruit sous le soleil
Que celui des cigales qui bégaient et insultent le vent.
Il n'y a aucune voix puissante dans la ville
Que celle des passants qui chantent parfois dans les rues
Une vieille chanson qui commence
Par ces vers qui sonnent faux :
O Espoir absent !
N'est-il pas temps que tu arrives ?
La pierre de la révolte est dans tes mains
N'est-il pas temps de la lancer ?

O toi que Je vois rouge sur le mur parle-moi des choses possibles. De l'amour qui ne s'effrite pas. De la Jole qui subsiste au réveil. Dis-moi l'orange qui bleuit et les aurores qui s'amoncellent. J'appartiens aux siècles brisés. Je suis la plume qui s'installe aux rives moribondes des déserts. Dis-moi oh dis-moi l'amour qui se mêle à l'orage — et s'en moque et s'en joue. Parle-moi, dès à présent, de la sève future, et dessine sur les plages vierges des océans Inhabités. Dis-moi que rien n'est su, que tout est à prédire. Joue l'impalpable comédie des mirages violés. Toi qui subis l'enclume des ravins. Mon âme est molle et détruit cependant la pluie qui la protège.

Arabesque narquoise éblouis-moi dans ton mystère. Agite la livrée des désirs suspendus — n'achète pas la rose. Affole la vie. Mon cœur a ce besoin de vivre en peu de temps le temps Inénarrable. Tout percute la flamme — et l'ardoise que Je découvre dans tes yeux Imagine des univers toujours ailleurs. Tout n'est que précipice où plonge tout parler. Lave en moi qui situe la silhouette malgré la gomme des genoux. Magnifique épopée de la lutte en plein ciel où les lèvres se mordent à s'en muétiser !

L'alcool à ce niveau de déchirure se substitue au dire des paupières. La chute n'en sera que plus Inventive — et discrète cependant.

Le corps ainsi chavire au plus profond de son ambiguïté. Rien n'achève la peur comme le silence des cellules. Je broie pareillement l'entrave du soir qui blesse. Partir au-delà de l'heure est un parl futile — certes — mais ô combien sauveur du peu qui nous est dû.

Ici — me le pardonne ! — j'entre où nul n'a savoir. Qu'importe ! La serrure est unique et la porte Infranchissable. Il faut avoir vécu les spasmes du partage comme un lit de ronces Imaginaires. Je suis si bien dans cette insolente perspective de blessures. Appelle-moi. Appelle-moi encore du plus profond du temps. Et récite à mes doigts le poème des chairs mauves. Je suis la fleur baroque où butinent des sexes blancs. J'ai dans la bouche un roc plus lourd que la folie. J'aime le vent à

m'en offrir à son désastre. Si Je dois en finir avec la peine de parler, que ce soit dans la nuit de te savoir. Je persiste à vouloir l'absolu contre un souffle — quoi de plus essentiel en effet que l'ardeur de semer la chaleur aux quatre coins de l'univers. Je serai dans ta vie ce sarcophage de flamme où l'air est en suspens entre nourrir et asphyxier. Ne cherche pas d'autre secret à mon image : l'ordre est absent du feu comme je le suis de la matière qui se propage sans savoir — et sans fuite.

Rien n'est dit dans ces mots de mazout ... tout se situe dans l'interligne de survivre.

Alors comment ne pas dans un rôle dernier murmurer
comme on sacrifie au délire d'étreindre : oh reviens et m'apparais dans la richesse antique de l'offrande ?

Paris, le lundi 6 septembre 1971.

Il y a
la lumière sauvage des pierres
 réfractant les ciels violents
 d'une seule étendue
brasillante
 houle d'espace
 il y a les arbres raboteux
 se détachants insoumis sur les plaines
ocres
 il y a les villes
 polychromes
 volumes articulés
 voiles tendues
hermes géantes structures
plissées
 il faudrait oublier
 la lutte des classes
 pour retrouver
la contemplation
la beauté irradiante
 mais il y a ce poing
fermé qui harcèle
le silence

L'intolérance

a

encore frappé l'homme
dans le dos
le criblant des murènes
du terrorisme
le foudroyant dans ses artères
vives
ne laissant plus
que
cette ombre
sur le mur
tache solaire
sous les réflecteurs
paraboliques
de la mort.

Il faut

que ce mal de tête

cesse avec le pourrissement névralgique
des villes dortoir
le calcium se retire peu à
peu des os la peur se fait
plus lancinante

Redresser ce corps

le libérer de l'aliénation
de l'asphalte

reprendre la marche en avant
sans nostalgie et sans leurre
galvaniser le temps
au rayonnement infrarouge
de l'histoire

*faire une île / figurer des
lieux / l'assemblage des parties
conformes / le balancement des très
longs trajets / une texture de chocs
de déflagrations de plages claires
d'atomes / le poids moléculaire ex-
trêmement élevé / la stridence l'é-
clatement de l'œil la simultanéité*

*une vision de proximités / et
de distances*

*il s'agit presque toujours
d'une dentelure de côte / quelque
chose de précaire / se hasardant
presqu'île / immobile hésitante /
les petites vagues pour rompre
l'élévation des lieux / le déva-
lement des pentes jusqu'à / ce
verdoisement le foisonnement fusion
de lumière sur*

en fermant les yeux tu entends / la grisaille des petits matins / tout au fond / un chemin vers / arrachant / par intermittences / un cri / mécanique de / détours piétinements / bande sur magnétophone pour / contenir le bruit d'un caillou

celui qui doit venir
(Paul Klee)

*au hasard du demi-jour
au hasard des oiseaux reposés
tu inventes un filet que tu jettes sur la mer
tu disperses tes mains
tu traverses deux rives
un chien jaune pour te guider
tu croises des silhouettes vives
dans une architecture oubliée
tu inventes un homme qui inventera un filet
qui sera jeté sur la mer*

tu inventes jusqu'à celui qui doit venir

les lèvres

nous n'avons pas de nom maître nous sommes éparées
 nos morts sont toujours là la valeur de sable non
 locus est le risque de la parole se prend à l'espace du temps
 visages gravitant désunis recul du meurtre sous l'apparence
 la foudre frappe mon château
 un vertige de diamants dans la chambre au télescope
 les cheveux verts vibrent derrière la nouvelle porte
 dansent la fille louve et l'homme à crâne de cheval
 le signe de densité à l'aube
 seul le sang d'Alfonso peut sauver la jeune fille !

délivrons ces os blanchis arrachés aux surfaces
 car ce soir les braises sont creuses et distinguées
 les branches envahiront le ciel
 la cheminée prendra sa plus belle image
 ainsi toute chair va en ses métamorphoses

— on a cassé du velours au camp des ramasseurs de résine
 heureuses sont les lèvres
 nos lèvres
 pour passer à travers un corps il faut le voir changer de couleurs
 OU BIEN C'EST UNE NUIT GLACÉE, STELLAIRE
 Atha ouliou itsrejrídj
 Af el quern aouidj
 Ai aousagh amgoujil thabourth
 — vous posiez des œufs d'anges par dizaine dans des paniers
 proches des hommes vos pilotes suivaient les pistes proches
 [des hommes
 vos rivières étaient de sable toute une nuit pour la soif
 POUR PASSER A TRAVERS UN CORPS IL FAUT LE VOIR
 [CHANGER DE COULEURS
 ou bien c'est une nuit glacée
 malgré nos cris c'est la mort de l'été
 étrangers les armes les châteaux la vision le nom

(Bussang égale Sang Bu) le lit l'amante
les pétales se dispersent
le vent s'arrête de souffler
nos lèvres
il se retire (tellement simple ensemble une fois)
sur la seconde rive le feu prend à la ville
enfants... (Et, là ! que voulions-nous dire, que nous n'avons
[su dire ?]
dans la cour du palais un bras appelle encore
« Vous vouliez des jardins aux arbres dignes d'envie... »
je ne veux pas que toi
de toute façon les lèvres
(l'oranger miroitant ou l'immobilité)



il fallait que le miroir soit le pa
ntin & le matin tiroir & le réveil
pantin du miroir matin tiroir
il fallait tout cela à henri ughett
o qui se cachait en sa tête morte dé
voré par le serpent dressé vers la
voute d'eau craquante de la chapell
e pour ses masques renversés de fle
urs terribles pour une main qui se
rapetisse dans sa main & ses sept m
ille nains
il fallait des dents aux murs crevé
s & un nomade à chaque fenêtre & qu
e la chair soit plastique qu'on la
pique où elle fleurit le plus fort

le roi chevauchant dans les pays in
tenses n'aime pas la campagne.

Fernand Teyssier

Fernand Teyssier vient de composer un collage pour l'affiche d'action poétique. Cette affiche est à la disposition de nos correspondants et de MM. les libraires, il suffit de nous en faire la demande.

Fernand Teyssier a exposé notamment à la Jeune Peinture (de 1963 à 1966), à la Biennale de Paris (1965 et 1967 ainsi qu'à Copenhague, Brême, Bâle (Kunstmesse, 1970) et Constance. Au printemps 71, on a pu voir un ensemble de collages (le bal batailleur) à la galerie l'œil écoute, à Paris. Sa production est variée puisqu'on y retrouve aussi bien peintures, gouaches, dessins, linogravures, sculptures et assemblages, gravures sur cuivre ou sérigraphies.

Extrêmement sensible à l'air du temps, où circulent pêle-mêle relents de décomposition et parfums nouveaux, cette œuvre est par contre sans patience vis-à-vis du « dernier cri ». C'est ce qui donne un pouvoir indéniable à ces collages, série d'interrogations de l'artiste face à son travail, à ses obsessions ; dans cette société.

Trop souvent le collage n'est que bricolage : attestation roublarde et servile de la couleur dominante qui mousse à la surface des jours, ou bien plate proclamation d'intentions. Chez Fernand Teyssier, en un mouvement d'humour cruel et tendre, s'organise une forme qui nous étonne, qui existe, surgie des poubelles d'aujourd'hui mais réclamant l'espace de nos rêves.

A. LANCE.

« Il faut que les poètes qui sont nés de l'esprit.
Eux aussi soient liés au monde. »

Hölderlin • Hymnes. •

René Char : rêvé Char. De rêver à renaître un gué qui resurgit, insubmersible, pour franchir obstinément nos propres limites. Rêver Char dans ce qu'il nous donne constamment, le fruit et l'aubier. Rêve qui n'est pas immobile, mais en nous, voyage permanent, paysage en route, qui nous accompagne et nous fait cortège, paysage et espace intérieur, peuplé, proliférant, qui nous conduit non pas au bord du vide, mais à la margelle presque invisible d'une vérité toujours reconnaissable dans sa profondeur et sa résonance d'écho.

Célébrer Char semble un paradoxe presque insupportable en regard de ce poète de la retraite active, de la « sérénité crispée » mais clairvoyante, qui nous est proche par l'écart, par la distance qu'il prend, toujours plus grande, avec ce qui chercherait à l'encercler, à clore l'ellipse sans fin qu'il fomenté, par des définitions provisoires. Protégé par la Sorgue, ce « recours au ruisseau » (« *Ils ne concevaient pas ma construction* (1) ») comme il est protégé par l'éclat même, inaltérable, de son œuvre, le poète n'a jamais cessé de construire et de reconstruire sous nos yeux sa maison, cette « *maison sèche* » où « *Levé avant son sens, un mot nous éveille, nous prodigue la clarté du jour, un mot qui n'a pas rêvé* » (2). Maison amie, rebelle à tout cloisonnement, dont nous voyons peu à peu les matériaux se rassembler selon les principes d'une architecture énigmatique dont il possède seul la clef ; architecture du changement qui maintient pour cela son achèvement suspendu, préférant à toute clôture définitive, la mutation perpétuelle des murs en lumière.

Si la dimension du poète, comme sa maison qui est celle des *commencements*, ne se mesure pas au panégyrique du présent — on ne célèbre pas la transparence qui vous traverse, qui vous avive, germinative même à votre insu — elle a pourtant nourri de sa pluralité l'année 1971, année faste, s'il en fut, pour les amis, pour les lecteurs de René Char. La voix limpide et coupante du poète — pareille aux ailes des oiseaux de Braque, inventant par leur contour l'espace qu'ils déploient — a pu nous

(1) In « *Le Consentement tacite* », Les Matinaux, Poésie Gallimard.

(2) In « *Le Nu perdu* », Gallimard.

atteindre, sans jamais être prise aux rêts de l'oiseleur — par des chemins divers et somptueux. L'exposition René Char de la fondation Maeght, inaugurée à Saint-Paul-de-Vence, s'est installée cet automne, augmentée, au Musée d'Art moderne à Paris. Et c'est dans le recueillement qu'impose la dignité, le flamboiement tranquille d'un tel ensemble, que l'on aura pu voir s'accorder et s'orchestrer l'itinéraire du poète et celui de *ses peintres*, avec quelle impressionnante harmonie d'instruments — plastiques, typographiques, la vie et l'art, la parole proférée, braise gardienne de secrets, et son expression par le livre, la reliure, son processional de toiles et d'illustrations, ne formant plus qu'un arbre aux branches enchevêtrées dont la frondaison couvre tout un demi-siècle. Nous aurons parcouru avec émerveillement cette unique constellation constituée par les poèmes (ablution visuelle des ruisseaux, des torrents et des fleuves) et les toiles (l'étoile, battement peint).

Suscitée et convoquée au rendez-vous d'une œuvre poétique qui aura comme nulle autre appelée dans l'ordre de la rigueur tout ce qui dans l'art contemporain a étendu par l'invention le champ de notre vue : de Braque, Matisse, Léger, Picasso, Kandinsky, Mirè, Arp, Ernst, Tanguy, à Nicolas de Staël, Brauner, Giacometti, Magritte, Lam, Klee, Jean et Valentine Hugo, Fernandez, Charbonnier, Balthus et tant d'autres, jusqu'au retour à la flamme initiatique de Georges de La Tour, quel sillage incandescent, quelle floraison le regard du poète — regard témoin, comme l'avertisseur d'une menace et d'une absence à combler — aura tramé dans notre époque ! Admirablement, Jacques Dupin, dans sa préface au catalogue, nous met en état de le percevoir, sans dissimuler l'ambiguïté de l'entreprise : *« Si le poème se prête, non sans quelque ironie qui le retranche, aux opérations successives où il n'est pas un participant inactif, il ne s'arrête pas, il est vrai, aux résultats des entreprises qui renouvellent son accès et enrichissent la matérialité de ses traces. Un accroissement de la lumière, autour de lui, le dissimule mieux encore, et sous d'autres vêtements d'emprunt, il voyage. Pourtant il n'est pas vain d'accidenter son parcours et de retarder la rapidité de sa course, et c'est le propre de toute lecture. Chaque intervention propose une lecture, et met ainsi en lumière la multiplicité des versions d'un texte et la féconde pluralité du poème parvenu à l'universalité. »*

Cette universalité s'inscrit, d'autre part, déléguant ses preuves royales, dans l'ouvrage le plus important, le plus éclairant par sa richesse analytique et sa ferveur qui ait jamais été consacré au poète et à son œuvre. Je veux parler du numéro spécial des *Cahiers de l'Herno* établi sous la direction de Dominique Fourcade. Celui-ci nous propose d'emblée une des approches les plus pénétrantes de la démarche d'un poète qui, plus audacieusement que nul autre, de tout ce temps cerné de ténèbres, de tout ce temps de poésie exorcisante, vouée à sauver les mots du pillage et de la diffraction, de la dévaluation par le déri-

soire et le futile, aura mis son point d'honneur à donner force, dans la pratique, avec la persistance des pierres et la justesse d'une balance sans réplique, à deux méthodes non point contradictoires — comme il l'a démontré — mais complémentaires — celle préconisée par Mallarmé : *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu* », celle préfigurée par Rimbaud « *La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant.* »

Je ne puis m'empêcher de retenir au passage ces formules heureuses de Dominique Fourcade disposant des jalons dans l'œuvre de Char : « *Un approfondissement de la connaissance par l'écriture* » ; « *Une œuvre ne se nourrit pas d'une adhésion à quelques idées ou d'un voyage de l'imagination, mais bien avant tout d'une vie vécue et de ce que cela suppose d'engagement inné — le seul qui devrait avoir cours en littérature — dans une errance sans merci vers la lumière* » ; « *Il n'est pas de poète que brûlé aux flammes de la nuit, l'écriture se paie à ce prix* » ; « *la connaissance poétique est la seule lumière, lumière mentale, dans le bloc de la nuit* ». Mais il faudrait presque tout citer de cet entrelacs d'études et d'hommages (celui du philosophe Heidegger, sous forme du poème « *Gedachtes* », n'étant pas le moins étonnant : « *Lui, à l'orée de la finitude/ c'est à partir d'elle qu'il s'en vient.* ») où l'œuvre de Char, par Saint-John Perse qui semble, d'un trait igné, la résumer (« *Char, vous avez forcé l'éclair au nid, et sur l'éclair vous bâtissez*») à Georges Bataille, (critiquant amicalement et intelligemment la notion « d'engagement »), Maurice Blanchot (« *sa poésie est révélation de la poésie et, comme le dit à peu près Heidegger de Hölderlin, poème de l'essence du poème* ») Vittorio Sereni (« *un faire poétique qui toujours se situe devant l'action et souvent lutte avec elle* ») W. C. Williams, Gilbert Lely et tant d'autres, devient lieu de rencontres essentielles, d'aimantations et de déchiffrement. Tentatives captivantes d'appréhender ce « raccourci fascinateur » dont parle Georges Poulet, d'interroger le miroir en fuite d'une poésie où l'on voit se dessiner tant de liens indissolubles et de laconiques signaux entre le poète de l'Isle-sur-Sorgue et Héraclite d'Ephèse, Hölderlin, où ces « matinaux » qu'il invoque : « *Le peintre de Lascaux, Giotto, Van Eyck, Ucello, Fouquet, Mantegna, Cranach, Carpaccio, Georges de La Tour, Poussin, Rembrandt, laines de mon nid rocheux* (3) » jusqu'à ce seul soleil, dominant et concluant « *Contre une maison sèche* » : « *le bœuf écorché de Rembrandt* » comme la chair de la réalité elle-même, mise à nu et occupant toute l'aire du regard dans sa violente effraction du mystère d'être.

Contre une maison sèche auréole précisément de sa confiance à voix basse détachée et la cristalline sûreté de ses aphorismes, (« *Qui croit renouvelable l'énigme, la devient. Escaladant libre-*

(3) In « *Le Nu perdu* ».

ment l'érosion béante, tantôt lumineux, tantôt obscur, savoir fonder sera sa loi. Loi qu'il observera mais qui aura raison de lui ; fondation dont il ne voudra pas mais qu'il mettra en œuvre. ») l'offrande que nous fait Char, rassemblant en un seul volume, *Le Nu perdu* les recueils de ces dernières années, *Retour amont*, *Dans la pluie giboyeuse*, *Le Chien de cœur*, auquel il a joint des inédits. Mais avant de dire à quelle altitude de beauté native et de lucidité souveraine nous sollicitent les textes d'un ouvrage dont nous avons pu suivre les relais — et quelle saison mémorable fut à lui seul, par sa magnificence, *Dans la pluie giboyeuse*, dont il nous aurait fallu saluer l'avènement et l'événement en 1968 ! — qu'il me soit ici permis d'ouvrir une parenthèse personnelle.

Longtemps, trop longtemps, mon propre parcours, selon une succession d'écartés aberrants et de diversions involontaires, m'aura étrangement éloigné d'une poésie trop aveuglante pour n'être pas, pourtant, l'une des sources médiatrices de ma génération. De cet éloignement privatif je ne veux point, vainement, me justifier : il fut le fait de trop de circonstances et de mauvaises raisons, occultant désastreusement la lumière la plus propice à dissiper, toujours, de son tranchant, le brouillard de malentendus et de confusions qui investit la poésie. (« *En poésie*, dit Char, *on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'œuvre dont on se détache, on ne crée la durée qu'en détruisant le temps* »). Mais je bénis le jour où cette lumière m'a traversé de part en part à une époque noire où elle contribua miraculeusement à m'indiquer, hors des récifs de l'illusion, le vrai rivage humain où la parole se fait abordable et fertile. Ce fut en 1957, au cours d'une soirée chez Agnès Capri, où par les voix soudain visibles des diseurs la poésie de Char, déchirant un rempart d'obscur résistance, s'empara de moi comme un alcool. Alcool non point provocateur d'ivresse, mais d'illumination, alcool de durée diamantaire et pure. Peut-être fallait-il que jaillît du silex cette étincelle inattendue pour que s'irradiât à mes yeux ce vaste archipel de poésie, jusqu'alors opaque, que je n'ai cessé depuis d'explorer et de découvrir avec le sentiment puissant d'un séjour lustral, d'un aiguisement de toutes les arêtes de l'esprit et du cœur. Domaine tant immense et tendu de nervures secrètes qu'il est pratiquement imprenable à la vue cavalière et qu'il finit par vous habiter et vous adapter à sa courbure.

La poésie de Char est à l'humanisme classique, rationaliste, ce que la physique moderne est à la mécanique traditionnelle. J'oserai risquer cette métaphore qu'elle représente le seul équivalent poétique des tentatives poursuivies dans le champ de la physique par Einstein, avec l'introduction de la théorie de la relativité, ou par les géométries non-euclidiennes, visant à étendre le champ et l'articulation jusqu'alors mécaniques de notre conception de l'univers. Dans cette œuvre, et selon son caractère où la dialectique joue un rôle spécifique à la poésie, fonctionne

en effet un principe de relativité qui rend physiquement possible l'existence d'un espace mental dans lequel, par le chemin du court-circuit verbal et de l'aphorisme, la distance la plus courte d'un point à un autre ne serait plus la ligne droite. Un espace dans lequel les parallèles pourraient finalement se rejoindre ; dans lequel, encore, l'évaluation du temps serait soumise à de singulières dissemblances, à chaque moment du poème — comme cela se produit aussi dans l'espace cosmique en fonction de la position d'observateurs différemment situés et de la vitesse de la lumière. On pourrait dès lors admettre chez Char l'existence d'une autre lumière dont la vitesse, à l'intérieur du poème, modifierait les conditions mécaniques de la perception sensorielle et intellectuelle au point de rendre caduques et inadéquats les théorèmes qui fondent la géométrie rationnelle et la symétrie du langage.

La découverte continuelle, dans la poésie de René Char, d'un nombre indéterminé et croissant de particules fondamentales — dans la matière même de l'organisation de la pensée en mots — ne correspond-elle point, curieusement, à la multiplication des découvertes, au niveau de l'atome, de nouvelles particules, allant jusqu'à la mise en évidence de l'antimatière ? Cette antimatière, nous la trouvons peut-être également à l'œuvre dans cet espace poétique où la profusion de rayonnements magnétiques émis simultanément par tous les noyaux de l'inconnu, comme une énergie irréductible au seul appareillage de l'intelligibilité, est de nature à engendrer aussi leurs contraires, leurs négatifs, de grandes plages blanches ou noires au cœur de la galaxie, des quasars d'inappréciable dimension et de densité vertigineuse dont seules les antennes télescopiques que nous possédons lorsque nous faisons taire nos habitudes pourraient recueillir, par intermittence, les grésillements du fond de la nuit et les signes ininterrompus. Le « poème pulvérisé » semeur d'indices et propagateur de tous les fragments d'une explosion originelle, d'un instant qui contiendrait toute la continuité temporelle est donc, à tous égards, source inépuisable d'énergie. D'où cette possibilité que suggère Vittorio Sereni de « *la conversion d'énergie entre impossible et possible* ».

Le Nu perdu, livre de la plus haute maturité — qui n'est en rien, faut-il le dire, synonyme de stabilisation des courants et des tourbillons qui animent le poète et le conduisent à *perturber l'acquis*, par un questionnement toujours plus insistant, allant toujours plus loin dans la *révolution qu'il écrit*, mieux encore qu'il ne la *décrit* — est en ce sens une étape majeure, une étape et non point un arrêt puisque le dessein ne cesse de se développer, de se ramifier, fut-ce dans l'ascèse la plus stricte (« *L'ensorcelant désir de parole s'était, avec les eaux noires, retiré* »). Dessein qui nomme la poésie — qui lui donne acte — dans son érosion et son éclosion, autant qu'elle lui confère urgence et résurgence, désignant les menaces qui se profilent, dressant, partout, d'indispensables contre-feux : « *Je me suis uni au courage*

de quelques êtres, j'ai vécu violemment, sans vieillir, mon mystère au milieu d'eux, j'ai frissonné de l'existence de tous les autres, comme une barque incontinent au-dessus des fonds cloisonnés ». On voit, par cette confession, dont les aveux fulgurants et péremptoires se succèdent de page en page, filigranes d'une vie consciente de la précarité (« la mort dans la vie, c'est inaliéable, c'est répugnant ; la mort dans la mort c'est approchable, ce n'est rien, un ventre peureux y rampe sans trembler... Notre figure terrestre n'est rien que le second tiers d'une poursuite continue, un point, amont ») que le poète, habitant de la solitude, mais habitant d'une demeure ouverte, n'a jamais été moins isolé du monde. Témoin désenchanté de sa propre condition (« Sans redite, allégé de la peur des hommes, je creuse dans l'air ma tombe et mon retour ») il ne prend pas celle des hommes à la légère et, veilleur de leur nuit, vigile attentif des mots qui prennent charge d'âmes, il dénonce — lui l'infatigable constructeur — tout ce qui tend à détruire à dégrader leur habitat, la terre, qui est celle de tous quand elle est celle où le poète a son assise, de Thouzon, en danger de mort, à la dévastation du plateau d'Albion : « Que les perceurs de la noble écorce terrestre d'Albion mesurent bien ceci : nous nous battons pour un site où la neige n'est pas seulement la louve de l'hiver mais aussi l'aulne du printemps. Le soleil s'y lève sur notre sang exigeant et l'homme n'est jamais en prison chez son semblable. A nos yeux ce site vaut mieux que notre pain, car il ne peut être, lui, remplacé ». On voit ici comment l'alerte du poète (celle déjà qu'il énonçait, dans *Le Soleil des eaux*, réquisitoire prophétique sur le thème de la pollution) rejoint les préoccupations immédiates des écologues et de tous les hommes soucieux de la préservation du bien commun d'une nature dont le gaspillage nous condamnerait à une survie aléatoire.

La poésie de Char, qui est bienfait d'une clarté inlassablement arrachée au néant (« Je suis la bonté, la pieuvre du cœur ») élève donc contre les méfaits conscients ou inconscients des hommes la digue protectrice d'un langage en état d'éveil, qui refuse de légitimer la trahison et le désordre (« De quoi souffres-tu ? De l'irréel intact dans le réel dévasté ») parce qu'il sait que sans son site et les signes en lui accumulés depuis le fond des âges (inscrits par exemple sur les parois de Lascaux que gouverne une lumière immémoriale) la maison des mots, la maison mère, n'a plus de points d'appui et risque, autant que la sécurité des certitudes, l'écroulement. « Entends le mot accomplir ce qu'il dit. Sens le mot être à son tour ce que tu es. Et son existence devient doublement la tienne. » Ainsi, de l'être au mot, du langage à la vie, un échange rigoureux s'accomplit, que le poète prend en compte avec toutes ses exigences, mais sans céder pour autant à l'illusion, malgré les épreuves vécues (« Je crus que la mort venait... La Foudre et le sang, je l'appris, sont un ») Langage salvateur, qui dénie le droit d'être aveugle (« Il maintint la rose au sommet jusqu'à la fin des protesta-

lions ») et qui creuse plus profond, selon « la tradition du météore » (« *O cœur volontaire/Coureur qui combats !* ») pour atteindre et fonder la justesse du dire (« *S'assurer de ses propres murmures et mener l'action jusqu'à son verbe en fleur* ») pour démasquer les fabricants de désastres (« *Nous pourrions être des chiens commandés par des serpents, ou taire ce que nous sommes* ») Dès lors, dans la dynamique de ses composantes, de ses termes contradictoires qui prennent au mot les mots eux-mêmes, restitués à leur innocence ou portés à la pointe d'une flèche oraculaire, c'est-à-dire épurés de tout ce qui les égare, le verbe se fait proverbe, axiome multivoque, comme un acte de confiance renouvelé, accueillant et saluant aussi la beauté, la tendresse, la jeunesse : « *Jeunes, à la minute, vous seuls savez dire la vérité, en dessiner l'initial, l'imprévoyant sourire.* »

Terre d'accueil et terre de résonance des contraires identifiés (« *je suis né et j'ai grandi parmi les contraires tangibles à tout moment malgré leur exactions spacieuses et les coups qu'ils se portaient* ») cette poésie qui annonce : « *Le temps est proche où ce qui sut demeurer inexplicable pourra seul nous requérir.* » Cette poésie où « la pluie, école de croissance » semble frapper des mots et des éclairs d'un orage jamais apaisé la vitre de notre présent. Nous assistons, chez René Char, à un accroissement permanent du savoir qui prolonge le voir dans un futur atteint déjà par les amarres qu'il y jette. Savoir profond et fraternel qui met en demeure le réel d'être, dans la totalité de ses faisceaux, le brasier d'une poésie qui ne laisse jamais de cendres.

A René Char

Caresser l'angle l'écarter ortle noire dans l'horloge
on entre dans le vif d'un soleil apaisé blanc respirant
à sa margelle tout s'allège
cassantes sous le givre les feuilles des sommels anciens On
est dans la maison du feu lindeaux transparents
linges tendus pour accueillir chenets pour poser les
secrets
et l'aurore grésille au brasier des persiennes
dans la crue des racines la lumière renaît en ronde-bosse
ablution de la stabilité
c'est l'âtre sidéral du temps
la vie défait son fagot à sa vitesse Je me calcine
ravigé le diamant le rire de sa rémanence
sa trajectoire en moi
pour destituer le vide cette
alerte d'un souvenir l'aiguille traçante de la pluie
qui quadrille le cœur la vitre fidèle
à l'affût dans l'entame des arbres
voleuse d'ombre et de durée
nager à contresens du minéral c'est la preuve
de la persistance de l'identité
Je m'Invoque fossile Je m'éveille
dans le faisceau durci des jours
par le gel qui se dédouble on atteint
l'âge plus profond le foyer des germinations
le silence à l'algu strié de clics
de veines lentes
poursuivre dans les roches les fugues de
la foudre et des fourmis le violet comme une haleine
une seule goutte pour vivre
toute l'aridité du temps
l'espace aspiré dans les spores le désert décalqué
dans l'ellipse de l'algie une goutte suffit
la gravité biffide
tissé de notre soif un fil pour porter le regard
au centre de cette étoile d'eau

Notes et Informations

JEAN-LUC PARANT : Au Château de Rieuchaud à Buis-les-Baronnies, dans la Drôme.

Jean-Luc Parant — né à Rome en 1944 — expose en permanence un éboulement sans cesse en mouvement composé de 200 boules grises qui s'ouvrent, se ferment, s'entrouvent... Michel Butor qui s'intéresse depuis longtemps aux entreprises et créations de J.-L. Parant, a composé pour la circonstance un texte qui se termine ainsi :

« Seule sa vue divine put découvrir alors sur ces boules qui s'amoncelaient tous les prés, forêts et populations, tous les baisers, larmes et brûlures, tous les yeux dont leur artisan rêvait en les modelant, imperceptibles à sa veille.

Ce qui le remplit, démiurge, d'un tel émerveillement qu'il se renferma en méditation pour des millénaires. »

P. L. R.

SUZANNE ARLET : *Le Visage*, Collection « Poètes et Poésie », (Le Pavillon Roger Maria, éditeur).

Poursuivant avec une persévérance exemplaire une œuvre commencée tardivement, Suzanne Arlet, qui a déjà écrit plusieurs romans, — dont *Ma Route est ma Demeure* (Coll. Ariane), une comédie dramatique, — *Le Choix de Giullietta* (Coll. Ariane), nous offre aujourd'hui un nouveau recueil de poèmes. Nous y retrouvons la délicatesse propre à la traductrice de Gombrowicz. Bilan d'une tendresse blessée, c'est une révolte résignée de la mère. Une femme veut montrer aux siens, en accédant aux rythmes et aux « mots imprimés », que sa créativité n'est pas limitée... à leur « tranquillité ».

M. R.

SEMAINE DE LA JEUNE POESIE (Nice, 29 novembre - 4 décembre).

Organisée sous le patronage de la Faculté des lettres de Nice, avec la participation de la Caisse Nationale des Lettres et celle du Théâtre de Nice entre autres, cette manifestation s'effectua avec le concours des écrivains et poètes Roger Bordier, Vera Feyder, Joseph Guglielmi, Bernard Noël, Denis Roche, Dominique Tron. Exposés, lectures de poèmes, débats se succédèrent autour de thèmes aussi variés que « L'expérience du lecteur et celle du poète », « Poésie et spectacle », « L'Union des Ecrivains et ses Perspectives », « Poésie et société », « La littérature orale et le groupe », « La mutation poétique », « La poésie, en tant qu'avenir de l'intelligence »...

Clôturée par Georges Corlieu, secrétaire général de la Caisse Nationale des Lettres, cette semaine de travaux fut marquée, en outre, par la présence de Michel Launay, Professeur à la Faculté des Lettres et diligent meneur de jeu et celle de ses collègues M. Sanouillet, A.-M. Amiot, sans oublier Michel Butor, Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, Alice Pieffort, Albert Giordan, Claude Sigala.

Le Miroir d'un peuple. Anthologie de la poésie yidich ; textes choisis, traduits et présentés par Charles Dobzynski, postface de Shlomo Beilis.

« Nous aimons, langues du peuple, être auprès des vivants ».

« En France, la poésie yidich, plus encore que le roman reste à découvrir de A à Z ». Ce livre, « fruit d'une longue passion, d'un travail de recherche systématique », est une somme. Il nous révèle un domaine, plus encore un univers poétique d'une importance et d'une modernité insoupçonnées jusqu'alors de la majorité des lecteurs français. On ne saurait trop insister sur la diversité de cet univers où la plupart des expériences humaines et poétiques se trouvent rassemblées dans l'espace d'un siècle (1870-1970). Charles Dobzynski a donné le beau titre de *Miroir* à cette anthologie.

Et c'est bien d'un miroir qu'il s'agit, miroir brisé d'abord, dans un édifice « soufflé » par l'Histoire, et dont les éclats ont volé à travers l'univers. Ce qui frappe au premier chef, c'est l'éparpillement géographique des poètes dont la seule patrie commune est cette langue « calomniée, jargon de la plèbe, langue des bonnes femmes ». Ils sont pour la plupart émigrants, partageant le destin d'errance de leur peuple, chassés de patrie en patrie par la misère où les persécutions. Avec tout de même des foyers vitaux où cette culture yidich a réussi à naître et trouver sa spécificité, et d'où s'élancent et se répondent les voix, principalement les U. S. A., l'U. R. S. S., la Pologne et la Roumanie.

Tout cela contribue à faire de ce livre « un impressionnant kaléïdoscope où se précipitent toutes les mutations, où se développent tous les styles et toutes les écoles à une cadence accélérée », à créer aussi cette sensation d'« embrassement planétaire ».

Rapprochement donc, vertigineux, des entreprises poétiques les plus éloignées :

Cela va de l'expression socialisante ou anarchisante des luttes ouvrières aux Etats-Unis à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci (« Usine de sueur ») et D. Edelstat (« Rouge drapeau, drapeau de liberté ») ; voix qui ne sont pas sans rappeler celles de nos poètes communards.

De la tentative solitaire et désespérée sur le langage, d'un Moshe Leib Halpern dont le présentateur dit qu'on peut voir en lui un frère de Rimbaud et Lautréamont, et dont on peut aussi bien comparer le jaillissement sauvage, volcanique des images — immondices et beauté mêlée — à celui des poètes de la beat generation, A. Ginsberg par exemple.

« O mon goï du sauna, flagelleur du monde, fouaille moi le ventre. Le secrétaire du ministère des ténèbres ouvre déjà sa bourse. Apporte lui tout l'or des villes latrines... »

Pour passer par les échos miltoniens de Boraïsha, s'élever au lyrisme cosmique, effréné de modernisme de D. Hofstein, souffle qui rejoint celui de l'Apollinaire de « collines » ou de « La Jolie rousse », celui de Cendrars ou même de Neruda, comme chez Melech Ravitch par exemple (« Entendement humain ou Prière d'un Révolutionnaire ») :

« A présent notre temps est venu de chanter
Le chant de notre longue marche
Le monde qui doit advenir n'existe pas encore
Mais dans notre songe
Nous l'avons déjà vu. »

Ailleurs voici comme un raccourci saisissant entre l'ésotérisme de Minkoff (« La graine perdue ») où les jongleries verbales de Lutski, et la transparence du chant populaire chez Avron Reisen ou Myriam Ulinover, comme s'il n'y avait qu'un pas ; tout comme dans les fables de Steinberg, le langage cristallin de Reizl Zychlinski, l'intimisme délicat de Rolnik on sent le poète porteur d'une sagesse ancestrale, celle du peuple dans sa simplicité riche de toutes les épreuves de l'histoire.

Pour, de ces racines populaires atteindre aux plus hautes cimes de la poésie dans le chant de Manguer « à la fois le Villon, le Nerval et le Verlaine de la poésie yidich », et s'épanouir aussi dans l'épopée avec Bialik (« La Ville du massacre ») dans un réalisme fantastique issu de ces mêmes sources avec Moshe Kulbak et aussi dans la grave clarté presque éluardienne d'un Isaïe Spiegel

« De tant de morts donnez-moi la mémoire »

Le lecteur découvrira donc cette étonnante multiplicité dont le manque de place m'empêche ici de donner d'avantage idée, multiplicité des personnalités, des couleurs de la palette, des paysages (ici la forêt sibérienne, là l'herbe bleue du Kentucky) diversité des langages aux rythmes admirablement restitués en français par le traducteur qui, disons-le — on s'en rendra compte aisément — a pleinement réalisé son ambition : « Traduire, ce n'est pas réduire à soi, c'est construire pour les autres — et pour soi — une autre maison habitable, habitée. »

Précisément, à partir de ce ciment fondamental, — les mots, « la longue expérience de vivre et de mourir avec des mots qui sont votre mère et votre pain... », les mots vivants au cœur même de la mort (ce n'est pas ici une figure) — les éclats comme aimantés se rejoignent et, intact, le miroir nous renvoie l'image d'un peuple.

D'un peuple ? Plutôt *du* peuple. Car ces poètes sont liés par leur sang et par leur vie, non seulement à leur peuple mais au peuple tout entier, — et au monde.

Et à cet égard il n'est pas inutile de savoir ce que tous

ils furent : tailleurs, ouvriers d'usine, gantiers, peintres d'enseignes, perruquiers, etc... tous les petits métiers du peuple et « exceptionnellement écrivains professionnels ».

S'ils portent en eux « une nation chimérique » ils n'en sont pas moins américains sur les rives du « libre Hudson » et savent aimer les hommes de l'ouest, ils sont russes et mourront pour leur patrie socialiste, dans les rangs de l'armée rouge comme cet Oscher Schwartzman. Et c'est tout naturellement que nous retrouverons dans leurs chants la passion de la Révolution dont ils partagent les espoirs et les angoisses comme ce frère de Mañakowski, Kuschnirov :

« Dispersez-vous
Plus de toitures
Plus de planches
Délivrez-moi l'espace
Ici »

Car comme l'écrit Charles Dobzynski dans son introduction : « La tour d'ivoire est inconnue à ceux qui constamment sont assiégés par l'histoire. »

Et dans ces conditions quoi de plus naturel à la bouche de ces poètes que le mot Monde. De D. Hofstein (« Je vais apprendre le monde/Dans la pomme des regards ») à Dora Teitelbaum : (« Je viens à vous/D'un monde de malheur de haine et d'ordures »), en passant par cette belle conclusion d'A. Reisen :

« Non seulement à Babylone
Mais au bord des fleuves, partout
Nous sommes venus nous asseoir
Cherchant un toit qui soit à nous
C'est ainsi qu'est devenu cher
A notre cœur le monde entier. »

Et sur tout cela « l'ombre incommensurable », les points communs de la déportation nazie ou stalinienne. Le chant aux voix multiples s'élève alors pour célébrer la révolte du gettho avec Itsik Fefer, M. Gebirtig (« Ça flambe... ») et surtout avec cet admirable « Chant du peuple juif assassiné de Katzenelson, dont le manuscrit fut comme certains cahiers enterrés d'une nouvelle d'E. Triolet, retrouvé au camp de Vittel d'où le poète devait partir pour Auschwitz.

Ce qui rassemble avant tout ces poètes, c'est leur rébellion contre l'inhumain, et c'est aussi ce qui fait de ce livre un miroir de tout homme. Car « être juif, écrit C. Dobzynski, c'est de reconnaître en tout ce qui vous méconnaît, c'est faire le tour de soi-même pour faire le tour de l'univers ».

C'est, tout court, être poète. Et qu'un poète, yidich, écrive ce chant qui devint l'hymne de ralliement des insurgés du ghetto de Varsovie :

« Soleil futur tu embellis le jour présent
Hier est l'ombre où disparaîtront nos tyrans. »

c'est de l'homme tout entier qu'il s'agit « Et cette parole de
lumière est digne d'éclairer notre chemin. »

Claude ADELEN.

action poétique

Recueils publiés par « action poétique » :

« Cet oblique rayon », poèmes de Gérard Neveu, lithographies de Pierre Ambrogiani, Louis Pons, Michel Raffaelli, Pierre Vitali, Jacques Winsberg : 50 F.

« Un poète dans la ville », poèmes de Gérard Neveu, montage de Jean Malrieu et Jean Todrani : 5 F.

Titres disponibles dans la collection « Alluvions » :

Yves Broussard : Du jour au lendemain / Pierre Guidi : Stricte vérité / Gérard Neveu : Les 7 commandements / Luc Boltanski : Poèmes / Gallil : Le maître-mur / Michel Flayeux : Fenêtres ouvertes / André Portal : On peut vivre / Denise Miège : Gestuaire.

Chaque volume : 2,50 F — 8 volumes : 16,00 F

action poétique n° disponibles

26. — INEDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POETES ET UN CRITIQUE (Bellay, Cousin, Della Faille, Godeau, Perret, Venaille et G. Mounin)...
27. — POEMES ESPAGNOLS DE COMBAT et Tzara, Lowenfels, Volker Braun. Paul Chamberland...
30. — NOUVEAUX POETES HONGROIS, POETES DE LA R. D. A., et Sten, Mairieu, Zili, Venaille...
31. — UMBERTO SABA (traductions et étude de Georges Mounin) et Alberti, Enzensberger, R.-F. Retamar...
- 32-33. — VLADIMIR HOLAN et Salvatore Quasimodo, Pierre Morhange, René Depestre...
34. — OU EN EST LE ROMAN ? par René Ballet, Yves Buin, Claude Delmas...
35. — POEMES DU SUD-VIETNAM — NOVOMESKY — KHLEBNIKOV et J. Rousselot, C.-M. Cluny...
36. — LA 1^{re} POESIE LYRIQUE JAPONAISE et A. Liehm (Intervention au 4^e congrès des écrivains tchécoslovaques) et A. Barret, P. Lartigue, F. Venaille...
38. — (Formule « poche ») : POETES POPULAIRES CHINOIS, trad. et prés. par M. Lol, quatre poètes tchécoslovaques, Wilhelm Reich, Jouffroy, Faye...
39. — POETES IRANIENS D'AUJOURD'HUI, trad. et prés. par A. Lance, et A. Adamov, Blermann, Bialik, Frénaud, M. Regnaut, Michel Vachey, F. Venaille...
40. — PROSES POETIQUES, et Celaya, Kirsanov, Bouritch.
- 41-42. — « TEL QUEL » et les problèmes de l'avant-garde, et Regnaut, Vargaftig, Deluy, Ritsos.
43. — MAI 68 : Poèmes suivis d'un débat, A. Jdanov : discours, Henri Deluy : note à propos du Jdanovisme, Mitsou Ronat : Trois essais de formalisation en linguistique, et Paul Louis Rossi, Claude Adelen, Gabriel Rebourcet, Maurice Regnaut...
44. — (Nouvelle formule) DU REALISME SOCIALISTE et Ismaël Kadare (poète albanais), P. Lartigue, C. Dobzynski, P. L. Rossi, Claude Delmas...
45. — POESIE YIDICH, trad. et prés. Ch. Dobzynski, et J. Roubaud, Joseph Guglielmi, Alain Lance, Mitsou Ronat (sur M. Leyris), Elisabeth Roudinesco (L'inconscient et ses lettres).
46. — SPECIAL BERTOLT BRECHT : M. Regnaut, V. Braun, P. Schütt, A. Lance, J. Talleur, H. Deluy, M. Gansel, E. Roudinesco, H. Roussel. — Poèmes : Gyorgy Somlyo, Vassilis Vassilikos, Lionel Ray, Maurice Regnaut.
47. — QUEVEDO, ESPRIU, SNYDER - ESPAGNE, LES TOUT NOUVEAUX, et P. L. Rossi, M. Regnaut, A. Garcia, V. Feyder, G. Le Gouic, G. Jouanard, J. Poels, M. Ronchin, B. Govy, C. Peloux, A. Cru, P. Lagrue, J. Cadenat, Gunter Kunert, Karl Mickel, Angel Valente.
48. — MAIAKOVSKI et les FUTURISMES - MANIFESTES FUTURISTES RUSSES : Khlebnikov, Asséev, Trétiakov, Bourliouk, Lifschits, Kroutchonykh, etc. Entretiens avec V. Pozner et L. Robel, présentation H. Deluy, et Bernard Vargaftig, Charles Dobzynski, Lionel Ray, Alain Lance, P. L. Rossi, E. Roudinesco.

Jusqu'au 44 : le n° : 3,90 F — numéro double : 6,30 F

A partir du 44 (inclus) : le n° : 9 F — Quatre n° : 34 F (France) — 38 F (Etranger)

action poétique

bulletin d'abonnement
ou de réabonnement

Nom : _____ Prénom : _____

Profession (si vous désirez la préciser) : _____

Adresse : _____

— Je m'abonne pour _____ an (s) à la revue **Action Poétique**.

1 an (4 n^o) France 30 F. Etranger 36 F.

2 ans (8 n^o) . 60 F. 72 F.

Soutien (4 n^o) 100 F. (8 n^o) 200 F.

— Je désire également recevoir :

- Le ou les volumes suivants parmi ceux publiés par **Action Poétique** :
- Les numéros suivants parmi ceux encore disponibles de votre revue :

— Je vous adresse la somme totale de _____ F. par (1) :

- chèque postal
- chèque bancaire
- mandat postal
- mandat-lettre

Action Poétique, 4.294.55 Paris, 19, rue E.-Dubois, Paris (14^e).

A _____ le _____

Signature :

P.-S. — Je vous prie de bien vouloir adresser de ma part un numéro spécimen, accompagné d'un bulletin d'abonnement, aux personnes dont les noms et adresses suivent :

(1) Rayer les mentions inutiles.

LES LETTRES *françaises*

ARAGON

dirige

LES LETTRES *françaises*

**l'hebdomadaire qui publie très souvent des textes
de jeunes poètes et d'une manière permanente
une chronique de poésie**

Abonnement d'essai de 3 mois : 25 F

**Les Lettres françaises, 5, rue du Faubourg-Poissonnière, PARIS (9^e).
C.C.P. 152 25 Paris.**

LE PAVILLON

ROGER MARIA ÉDITEUR

5, rue Rollin, 75 - PARIS 05
Tél. : 326-84-29 — C. C. P. : Paris 10 865.02

Vient de paraître :

- David DIAMANT
Les Juifs dans la Résistance française (1940-1944)
Préface d'Albert OUZOULIAS et postface de Charles LEDERMAN, président de l'U. J. R. E. 29,00 F
- E.-N. DZELEPY
Le secret de Churchill
(Vers la Troisième Guerre Mondiale ? 1945...) 33,00 F

Rappel :

- Vladimir JANKELEVITCH, professeur à la Sorbonne.
Pardonnez ?
Avec deux lettres, en postface, de Pierre ABRAHAM et de Jacques MADAULE 9,00 F
- Jean PREVOST
Apprendre seul (Guide de culture personnelle)
Préface d'Henri FAURE, président de la Ligue de l'Enseignement de l'Éducation permanente. Lettre de Michel PREVOST 14,00 F

Diffusion pour MM. les Libraires
ODEON-DIFFUSION, 24, rue Racine, 75 - PARIS 06. Tél. 033.77.95

LE PAVILLON

ROGER MARIA ÉDITEUR

présente sa galerie

BRONZES D'ART

MONNAIES ET MÉDAILLES

6, Rue Thouin, 75-PARIS 5^e - Tél. : 633-66-35

POUR VOS CADEAUX

nous vous proposons une sélection des plus attrayantes productions
de LA MONNAIE DE PARIS

OFFREZ ET COLLECTIONNEZ

- des médailles et médaillons représentant les personnalités les plus diverses d'hier et d'aujourd'hui (écrivains, musiciens, peintres, hommes politiques, etc.) ou évoquant des thèmes variés.
- des reproductions de monnaies anciennes.

ENTRÉE LIBRE

OUVERT TOUS LES JOURS DE 14 H à 19 H
(SAUF DIMANCHE)

**PIERRE
JEAN
OSWALD
EDITEUR**

**MAURICE
REGNAUT**

Ternaires

Le nouveau recueil de l'auteur
de *Autojournal* et 66-67 :
un univers unique.

"L'aube dissout les monstres" 9,00 F

Milan Füst

Choix de poèmes

Traduit du hongrois
par Isabelle Vital et Pierre della Faille
Présenté par Georges Mounin (Avec un poème bilingue)

Connu en France surtout pour son roman
Histoire de ma femme (Gallimard, 1958), Milan
Füst fut l'un des pionniers les plus importants de
la poésie hongroise moderne. La parution de ce
livre, première traduction dans notre langue d'un
large choix de son œuvre poétique, constituera
la révélation d'un poète de dimension universelle.

La poésie des pays socialistes
Collection dirigée par Henri Deluy

12 F

**DIX-SEPT
POÈTES
DE LA R.D.A.**

Bilingue

(Une génération contestataire :
Biermann, Braun, Kunze, etc.)

Anthologie.

"Pays socialistes" 19,00 F

**MAURICE REGNAUT
66-67**

**ALAIN LANCE
LES GENS
PERDUS
DEVIENNENT
FRAGILES**

Deux premiers recueils

Coll. Action poétique chaque : 9,00 F

PJO

Diffusion :

MASPERO

1, place Paul-Painlevé
Paris 9^e 633-41-19

Toulouse - Privat

**VLADIMIR
HOLAN**

DOULEUR

Le plus grand
poète tchèque vivant

Trad. et prés.
par Dominique Grandmont.

"Pays socialistes" 12,00 F

**VELIMIR
KHLEBNIKOV**

**CHOIX
DE POÈMES**

Traduit du russe
Bilingue

Selon Jakobson,
un précurseur de la poésie et
de la linguistique modernes

"Pays socialistes" 18,00 F

**LACO
NOVOMESKY**

**VILLA
TEREZA**

Entretien de l'auteur avec
ANTONIN LIEHM

La première traduction
du plus grand poète
slovaque contemporain

"Pays socialistes" 13,90 F

**POÈTES
DU PEUPLE
CHINOIS**

Traduits et présentés par
MICHELLE LOI.

Un livre nécessaire pour
connaître la Chine actuelle.
Le grand bond en avant fit
surgir 650 millions de poètes,
paysans, ouvriers ou soldats :
en voici enfin un choix.

"Pays socialistes" 19,90 F

POÉSIE

CATALOGUE
et commandes particulières :

Editions P.J. Oswald
16, rue des Capucins, 14 - Nonfleur
C.C.P. Rouen 2 201 05 V

Bureau et dépôt à Paris :
50, bd de Strasbourg, 10^e

**VOLKER
BRAUN**

PROVOCATIONS
pour moi et d'autres

Révélaté par Stephan Hermlin,
un des premiers poètes
est-allemands actuels.

Bilingue
Trad. et prés. par Alain Lance.

"Pays socialistes" 13,90 F

LES ÉDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS

COLLECTION PETITE SIRÈNE

Chaque volume 10 x 13, tirage limité, exemplaires numérotés, relié, toile 13,00

ARAGON, Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas.

Jean-Louis BORY, Va dire au lac de patienter. Chantefable.

Marc DELOUZE, Souvenirs de la maison des mots. Précédé de « Par manière de testament » d'Aragon.

Jacques GAUCHERON, Cahier grec (Poèmes dédiés à Ritsos).

GUILLEVIC, Encoches.

Jean MARCENAC, Les Petits Métiers.

Pablo NERUDA, Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée. Traduit et adapté de l'espagnol par A. Bonhomme et J. Marcenac. Préface de Jean Marcenac.

Lionel RAY, Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité.

Pierre SEGHERS, Les mots couverts. Grand sigle d'or au Festival du Livre de Nice 1971.

YEVI, Au diable la guerre ! Traduit de l'hébreu par Ilan Halevi et adapté par Pierre Gamarra. Préface de Amos Kenan.

LE CHANT CONTINU, Poèmes d'enfants vietnamiens. Préface et adaptation de Françoise Corrèze.

Proverbes d'ELSA, Textes d'Elsa Triolet choisis par Jean Marcenac. Préface d'Edmonde Charles-Roux.

EFR