

Surréalisme et transparence

Achille Chavée et Fernand Dumont

Mémoire réalisé par
Sarah Grunenwald

Promoteur(s)
Pierre Piret

Année académique 2017-2018
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, finalité approfondie

Remerciements

Merci à mon promoteur, Monsieur Pierre Piret, pour ses conseils et pour son enseignement de la rigueur. Je le remercie également d'avoir renforcé mon intérêt pour les auteurs surréalistes belges.

Merci à Julie et à Luc pour leurs relectures et pour leurs conseils avisés.

Merci à Monsieur Dantinne pour m'avoir donné le goût de la littérature et pour avoir cru en moi. Merci à lui également pour ses remarques et pour les informations qu'il m'a fournies à propos d'Achille Chavée.

Merci à ma famille et à mes amis de m'avoir accompagnée tout au long de mes études.

Merci à Matthieu pour son soutien et ses encouragements qui m'ont permis de ne jamais baisser les bras.

Introduction

Achille Chavée et Fernand Dumont, auteurs contemporains et amis, sont tous deux issus de la province de Hainaut ; leurs œuvres affichent une filiation avec André Breton, mais présentent entre elles des divergences notables. Celle de Chavée est abondante, réunie en six tomes par Les amis d'Achille Chavée sous le titre *Œuvre*¹. Celle de Dumont, au contraire, est succincte, condensée en moins de deux cents pages dans *La Région du cœur et autres textes*² aux éditions Luc Pire ; pour lui, « les poètes écrivent *trop* »³ et il estime d'ailleurs avoir trop écrit. Les deux œuvres se différencient également par le choix des genres. Chavée explore essentiellement le domaine d'une poésie de facture assez classique à ses débuts, mais qui évolue peu à peu vers des formes de plus en plus subversives, empreintes d'humour ; il présente également un penchant particulier pour l'aphorisme. Dumont, quant à lui, s'essaye à différents genres, allant du conte de fées au traité, en passant par l'essai et la poésie. Il s'attache en outre à bousculer les frontières génériques afin de tirer le meilleur parti de chaque genre.

Néanmoins, malgré l'apparence dissemblable de leurs écrits, Chavée et Dumont fréquentent les mêmes groupes littéraires et partagent des opinions politiques et esthétiques similaires. Il nous semble pertinent, dès lors, d'étudier dans quelle mesure leurs œuvres ont lieu d'être comparées. Dès ses premiers écrits, Dumont témoigne d'un intérêt particulier pour la transparence, qui va s'inscrire comme une quête sous-jacente dans l'ensemble de son œuvre. Cet intérêt est hérité d'André Breton, chez qui la transparence fait l'objet d'une recherche permanente. Au début de sa carrière poétique, Chavée s'inscrit également dans la lignée de celui qu'il considère comme une autorité esthétique (il prendra ensuite ses distances avec Breton à cause de divergences d'ordre politique, étant devenu staliniste à son retour de la guerre, alors que Breton est trotskyste). Propulsée par Breton au rang de surréalité suprême, la transparence apparaît comme une esthétique dominante chez les surréalistes. Il convient dès lors de se demander quel rapport l'œuvre de Chavée, d'apparence si obscure, entretient avec celle-ci. L'objet de ce mémoire consistera en la comparaison des œuvres de Chavée et de Dumont, en s'attachant à mettre en lumière les dissemblances et les similitudes de leurs positions au regard de l'esthétique de la transparence.

¹ CHAVÉE Achille, *Œuvre*, La Louvière, Les amis d'Achille Chavée, 1977-1994.

² DUMONT Fernand, *La Région du cœur et autres textes*, Bruxelles, Luc Pire, 2010 (Espace Nord).

³ ID., « Lettre à Paul Colinet », dans *Ibid.*, p. 152.

Henri Behar note que l'amour de Breton pour Elisa se trouve « ouvert à tous les regards, comme l'est, en matière artistique, et depuis des lustres, le *Grand verre* de Marcel Duchamp, peinture de verre par excellence ; comme doit l'être, sur le plan politique, la Liberté »⁴. Il en conclut que, pour le père du surréalisme, la transparence revêt une valeur particulière dans le sens où elle répond à une triple aspiration et constitue dès lors un triple enjeu : esthétique (le motif de la maison de verre, par exemple, est fréquemment employé dans son œuvre), personnel (elle a partie liée avec l'intime) et politique (elle mène à la liberté).

La quête de la transparence n'est cependant pas l'apanage du surréalisme – encore moins celui d'un seul homme. En effet, dans les domaines de l'art, de l'architecture et de la littérature, le XX^e siècle peut être lu presque entièrement sous l'angle de la transparence, dont l'esthétique connaît un essor constant et qui se voit pourvue de valeurs nouvelles et révolutionnaires : elle est alors considérée comme « porteuse des contestations les plus extrêmes »⁵. Des guerres ont émaillé ce siècle et ont fait naître chez certains individus la volonté d'une reconstruction intérieure, la recherche de la liberté au cœur d'une société qui s'opacifiait, une nouvelle esthétique proclamant la transparence face à l'opacité de l'Histoire, la reconquête de l'unité de l'être par « la fusion de l'un et du tout »⁶.

L'esthétique de la transparence constitue une lignée ouverte par Jean-Jacques Rousseau au XVIII^e siècle. Dans son ouvrage intitulé *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*⁷, Jean Starobinski propose une analyse complexe du rapport de l'écrivain à la transparence. C'est sur base de cette étude que nous appuierons notre analyse des œuvres de Chavée et de Dumont.

Nous avons choisi, dans ce mémoire, d'analyser un large corpus. Nous travaillerons sur plusieurs poèmes de Chavée, tirés des différents tomes de son *Œuvre*. Nous faisons le choix de ne pas limiter notre étude à un créneau temporel étroit, préférant étudier les écrits de l'auteur dans leur ensemble, en tenant compte de l'évolution de son esthétique et de sa pensée, ainsi que de certains événements historiques (par exemple, son engagement dans les Brigades

⁴ BEHAR Henri, « La Transparence et l'obstacle », dans *La Maison de verre, André Breton initiateur découvreur*, cat. exp. (Musée de Cahors, 2014-2015). Cahors, s.d., <https://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/?p=814> (consulté le 7 novembre 2017).

⁵ COHEN Françoise, « Introduction », dans *La Transparence dans l'art du XX^e siècle*, cat. exp. (Musée des Beaux-Arts André Malraux, 1995), Le Havre, 1995, p. 16.

⁶ *Ibid.*

⁷ STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque des idées).

internationales, au terme duquel ses positions politiques changeront, ce qui aura un impact inévitable sur son écriture). L'œuvre de Dumont étant très limitée sur le plan quantitatif, nous étudierons l'ensemble de ses textes, à l'exception de *Notion de famille* et de *Film surréaliste*, qui ne présentent pas un grand intérêt pour notre analyse. L'attribution à cet auteur de *Film surréaliste* n'est par ailleurs pas assurée : paru sous la signature de Dumont, le texte est loin du romantisme qui sous-tend le reste de son œuvre et la copie dactylographiée conservée au centre d'archives AML⁸, annotée par Mariën, n'est vraisemblablement pas de sa main.⁹

Nous analyserons dans quelle mesure, chez Dumont, le rapport à la transparence – omniprésent dans son œuvre – témoigne de son aspiration à une transparence totale, telle que l'avait rêvée Rousseau lui-même. L'ampleur de l'œuvre de Chavée occulte quelque peu le rapport à la transparence (ce qui n'est pas le cas de celle de son ami), mais les occurrences de certains termes gravitant autour de ce concept sont nombreuses et on retrouve dans nombre de ses poèmes la permanence de dialectiques liées à la transparence (les dialectiques du visible et de l'invisible, du caché et du montré, de la lumière et de l'obscurité). Le traitement esthétique de la transparence semble donc *a priori* très différent dans les deux œuvres, mais nous postulons qu'il se recoupe néanmoins à certains égards.

Afin de mener à bien notre analyse, nous étudierons la position des surréalistes parisiens par rapport à la transparence, les enjeux globaux qui en découlent, et nous situerons Chavée et Dumont par rapport à ceux-ci. En comparant les œuvres des deux auteurs et en les confrontant avec la vision parisienne, nous déterminerons plus précisément leurs orientations respectives par rapport au concept de transparence.

Pour ce faire, nous présenterons dans la première partie de ce mémoire des prolégomènes théoriques permettant de définir et de cerner la notion de transparence dans un cadre historique, culturel, et socio-politique, et nous envisagerons l'idéal de transparence totale théorisé dans l'ouvrage de Starobinski. Nous étudierons, par ailleurs, les facteurs contextuels ayant favorisé les prises de position engagées de Chavée et de Dumont, et nous montrerons comment la transparence, par les valeurs qui lui sont octroyées, intervient comme une esthétique à la portée révolutionnaire.

⁸ Acronyme des Archives et Musée de la littérature.

⁹ ARON Paul et BERTRAND Jean-Pierre, *Anthologie du surréalisme belge*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2015 (Espace Nord), p. 215.

Dans la seconde partie, nous traiterons de la transparence dans une perspective purement esthétique. Nous étudierons les différents mécanismes poétiques employés chez les deux auteurs, ainsi que leur exploitation des genres littéraires. Le traitement linguistique des œuvres sera également envisagé à l'aune de la théorie de la transparence.

Il s'agira ensuite, dans la troisième partie, de préciser la conception personnelle de la transparence pour chacun des auteurs. L'automatisme, considéré par les surréalistes comme le miroir de l'âme, fera l'objet d'une analyse en tant qu'outil permettant de relier la transparence avec l'inconscient. Nous étudierons plus globalement les fonctions de l'écriture surréaliste – pas nécessairement automatique – chez Chavée et Dumont. L'écriture permet selon eux la mise en transparence de l'identité par un dévoilement intime, lequel revêt des fonctions particulières.

Finalement, nous étudierons dans la quatrième partie la portée de l'engagement dans les deux œuvres, en mettant en exergue les valeurs politiques associées à la transparence. Omniprésente et patente dans l'œuvre de Chavée, elle est plus diluée dans celle de Dumont. Nous montrerons néanmoins que malgré l'apparente distanciation de l'œuvre de ce dernier avec les luttes socio-politiques, plusieurs éléments indiquent implicitement une prise de position tranchée de l'écrivain, en particulier par rapport à la bourgeoisie. La transparence, dans les deux œuvres, semble mise au service d'une lutte contre l'opacité de la bourgeoisie, et plus largement, de l'Histoire.

Première partie : La transparence au XX^e siècle

Le XX^e siècle, période par excellence de la transparence, voit se développer ce concept dans tous les domaines : tantôt réelle, tantôt allégorique, la transparence traduit un désir fondamental de ce siècle, à savoir « la reconstruction totale, le saut dans une nouvelle société »¹⁰. La transparence émerge et perdure dans les arts plastiques, dans la littérature, dans l'architecture, car elle répond à certaines questions cruciales du siècle et apparaît comme une « grille de lecture de la société »¹¹. Elle est notamment au cœur des œuvres surréalistes : au premier plan dans le roman *Nadja* d'André Breton, elle sous-tend également toute la pensée de Fernand Dumont, comme le montre cet extrait de *L'influence du soleil*, où un couple fait l'objet de la curiosité des habitants de la ville et dont la maison finit par se transformer en maison de verre :

On avait envie de crier que ce n'était pas vrai, que le couple n'avait rien à voir avec ce brouillard tendu devant les regards exténués, qu'il fallait à tout prix que cela ne fut pas vrai.

On avait l'envie folle de le déchirer, de le détruire, de l'arracher, de trouver n'importe quoi pour le chasser, d'inventer une tempête, de téléphoner au soleil. On ne savait qu'imaginer pour en être quitte, pour retrouver enfin la ville familière, *transparente* [nous soulignons], facile à vivre.¹²

Le rêve d'une ville – vie – transparente, est au cœur de la poétique de Fernand Dumont. La position d'Achille Chavée par rapport à la transparence est plus ambivalente que celle – totalisante – de Dumont. En effet, si l'isotopie de la transparence est présente dans son œuvre, elle est toujours traitée de manière antithétique, mise en regard avec l'opacité, comme en témoigne ce poème :

Je tiens toujours cette épée invisible
cette épée de mémoire transparente
qui s'est brisée en mon premier cadavre
aux cent visages de rechange

Toujours à force de mensonges
je m'accule à la vérité
à la plénitude exactitude
d'être vivant parmi les morts¹³

¹⁰ COHEN Françoise, *Op. cit.*, p. 16.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² DUMONT Fernand, « L'Influence du soleil », dans *Op. cit.*, p.31.

¹³ CHAVÉE Achille, « Écorces du temps (1947) », dans *Op. cit.*, vol II, p. 42.

On voit en effet dans ce poème une dialectique qui s'instaure d'un côté de la transparence et des idéaux qui y sont corrélés – transparence, vérité, vie (porteuse de l'âme, incarnation de l'utopie de la transparence) – et de l'autre, des concepts et objets liés à l'opacité – invisibilité, mensonge, mort (le cadavre d'où l'âme s'est envolée).

Bien que ces différentes positions soient parfois ambivalentes et que les avis divergent, la transparence se trouve au cœur des œuvres du siècle passé et fait l'objet de nombreux questionnements théoriques. Parmi les innombrables définitions et théories élaborées jusqu'à ce jour, il convient de s'entendre sur le terme de transparence et d'en délimiter l'étendue. Comme le dit Henri Behar dans son article sur Breton intitulé *La Transparence et l'obstacle*¹⁴, la transparence est au cœur des démarches artistiques depuis Jean-Jacques Rousseau.

Le titre de l'article de Behar fait référence à l'ouvrage de Starobinski intitulé *Jean Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, ouvrage dans lequel ce dernier théorise la transparence dans l'œuvre de Rousseau. Nous nous appuierons sur les outils théoriques développés par Starobinski pour analyser le traitement de la transparence et de l'opacité dans les œuvres d'Achille Chavée et de Fernand Dumont. C'est donc principalement sur cet ouvrage que se baseront les prolégomènes théoriques de ce mémoire.

La transparence, telle que la théorise Starobinski, est confrontée à divers obstacles, et fait écho à un large éventail de dichotomies, telles que l'être et le paraître, la nature et la société, la vérité et le mensonge, la vertu et le vice, la liberté et l'aliénation. Par souci de concision, nous délimiterons le concept de transparence et nous étayerons les propos de Starobinski à l'aide de sources externes supplémentaires afin de cerner au mieux les outils d'analyse qui nous intéressent.

¹⁴ BEHAR Henri, *Op. cit.*

Chapitre I

Vers une définition de la transparence

Nous définirons la transparence en tant qu'outil esthétique à finalité éthique. Comme le mentionne Reynald André Chalard, la transparence « désigne et articule les plans étique et esthétique de l'écriture : le désir d'une vie "transparente", débarrassée des pesanteurs de l'existence, relève d'un véritable souci *éthique* »¹⁵. À l'instar de Chalard, l'historienne de l'art Urszula Czartoriska distingue deux versants de la transparence. Selon elle, il s'agit d'« une notion par nature ambivalente »¹⁶ puisqu'elle « se rapporte aussi bien à la technique qu'à la sphère mentale »¹⁷. Ce que Chalard considère comme les pans *éthique* et *esthétique* de la transparence en littérature, elle les désigne donc par la *sphère mentale* et par la *technique* dans les arts plastiques. Dans les œuvres qui nous intéressent, la transparence est dès lors sans cesse doublement articulée, dans un travail conjugué sur la forme (la technique et l'esthétique) et le fond (la transparence mentale et éthique)¹⁸.

Par ailleurs, selon Czartoriska, « d'un point de vue épistémologique, [la transparence] semble liée à l'ambivalence présente dans tout acte d'appréhension du monde »¹⁹. En effet, elle fait écho à une série de questions épistémologiques liées à la perception et à la permanence de ce qui est caché/voilé, questions qui renvoient à celles qui entourent la dyade signifiant/signifié. Nous verrons que ces questions se retrouvent également au cœur des réflexions que Starobinski mène dans son ouvrage.

Dans cette étude, il théorise la transparence idéale selon Rousseau : il s'agirait d'une transparence totale, qui dépasserait la transparence solitaire (qui est fragmentaire) pour atteindre la sphère sociale. Cet idéal impliquerait que chaque individu de la société soit transparent envers les autres, sans volonté secrète ni particulière.

L'incarnation de l'idéal de transparence passe par de multiples chemins. La transparence peut s'entendre au sens propre comme au figuré, et se traduit dans les arts et la littérature soit

¹⁵ CHALARD Reynald André, « Philippe Jaccottet, la transparence, l'image et l'amour de l'insaisissable », dans *Études françaises*, n°413, 2005, p. 129-130.

¹⁶ CZARTORISKA Urszula, « Transparence, un saut à travers la pellicule, l'entrée dans un autre monde », dans *La Transparence dans l'art du XX^e siècle*, *Op. cit.*, p. 95.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Nous développerons nos propos plus en profondeur dans les parties suivantes du mémoire.

¹⁹ CZARTORISKA Urszula, *Op. cit.*, p. 95.

par l'évocation de la transparence en tant que telle, soit par un rapport de superposition de plusieurs réalités, par exemple par l'union de réalités contraires.

La superposition de réalités permet deux types de rapports à la transparence. Elle prétend cerner l'identité humaine via une logique supérieure utilisée dans l'écriture surréaliste, constituant ainsi un rapport de transparence – de porosité – entre l'écriture et la vie de l'auteur. Ce type de rapport à la transparence est très présent dans l'écriture de Dumont, notamment dans sa *Dialectique*²⁰, mais également chez les surréalistes en général. En effet, « tout, dans le monde surréel, est en superposition permanente »²¹ – superposition du désir et de sa réalisation, de l'abstrait et du concret, de la poésie et de la vie – et c'est de cette union des contraires que l'écriture surréaliste cherche à résoudre les questions de l'identité humaine :

La nécessité de *transparence* [nous soulignons] entre la littérature et la vie ne consiste donc pas à brandir la cohérence d'un moi strictement organisé, à emboîter des ensembles dans l'ordre de son personnage. Montrer qui je suis par l'écriture, c'est le révéler en train de se perdre dans un vaste système qui le dépasse, c'est le voir poussé au hasard de ce système par le désir.²²

La superposition de réalités distinctes permet, par ailleurs, un rapport de transparence directe entre ces mêmes réalités. Pour Breton, le réel naît de la rencontre fortuite entre quelques signes parmi la multitude de signes existants – c'est ce qu'il appelle des *hasards objectifs* –, et l'image qui en résulte se caractérise par la soudaineté de cette rencontre, par le refus de médiation, et donc par la transparence.²³ Le surréalisme serait lui-même une superposition de deux états apparemment opposés : le rêve et la réalité.

Je crois en la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire.²⁴

Pour Breton, le surréalisme incarne donc la rencontre immédiate entre la réalité et le rêve. Leur superposition induirait alors un rapport de perméabilité entre eux, qui serait de l'ordre de la transparence.

²⁰ DUMONT Fernand, « La Région du cœur et dialectique du hasard au service du désir », dans *La Région du cœur et autres textes*, *Op. cit.*, p. 49-70.

²¹ EMOND Paul, « De la dictée du texte au hasard apprivoisé. L'œuvre de Fernand Dumont », dans *Surréalisme en Hainaut. 1932-1945*, cat. exp., (Institut des Arts et Métiers, 1979 / Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1980 / Centre culturel de la Communauté française de Belgique, 1980 / Marseille, 1980). s.l., s.d., p. 76.

²² *Ibid.*

²³ COHEN Françoise, *Op. cit.*, p. 21.

²⁴ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, 1924,

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf (consulté le 10 juillet 2018).

La métaphore, à l'instar de l'image surréaliste, se définit par « le saut qu'elle permet d'une idée à l'autre et trouve son intérêt intellectuel dans cette mise en relation "transparente" de deux domaines »²⁵. Le rapport de transparence par superposition de signes est également exploité dans d'autres arts, notamment avec la technique du collage, comme nous le verrons dans le point consacré à la transparence dans les différents domaines artistiques.

La transparence, on le voit, tend à réunir des réalités distinctes. Dans son étude sur Breton où il s'appuie sur l'ouvrage de Starobinski, Henri Behar montre que la transparence s'incarne dans l'union du corps et de l'esprit :

C'est à dessein que j'ai repris au sujet d'André Breton le titre d'une étude de Jean Starobinski s'appliquant à Jean-Jacques Rousseau, tant ils me semblent avoir parcouru, à des époques différentes, dans un même souci d'unité du corps et de l'esprit, le même chemin vers la liberté.²⁶

L'unité de l'esprit et du corps est de l'ordre de la relation de transparence dans le sens où il y a une préoccupation pour la correspondance de l'être (qui relève de l'esprit) et du paraître (ce que donne à voir le corps). On assiste à un mouvement oscillatoire entre l'intérieur et l'extérieur, entre la substance et la forme, qui se traduit dans les œuvres engagées par l'incorporation du message, autrement dit par la mise en corps (c'est-à-dire l'effet produit, la dimension perlocutoire de l'œuvre) du message colporté (qui relève de l'esprit). Pour Behar, comme pour Starobinski, cette association transparente de réalités est un mouvement vers la liberté. Pour Françoise Cohen également, la transparence est liée à la libération de l'homme, comme nous le verrons dans le point suivant, à propos des effets de transparence en architecture.

Starobinski explique que selon Rousseau, lorsque « les hommes se montrent et sont tels qu'ils sont »²⁷, dans un équilibre entre l'être et le paraître, ils accèdent au bonheur. Or le bonheur ne s'atteint que dans la libération des hommes prisonniers de l'opacité mensongère. Dans son étude, Starobinski dit que c'est parce que nous vivons dans un monde de mensonge, dans l'opacité des consciences, que nous vivons dans le malheur. Pour pallier ce malheur, il convient de *dévoiler* la vérité pour parvenir à un rapport de transparence entre les hommes. En effet, les rapports entre les hommes sont ternis par la fausse lumière de la civilisation, qui prétend éclairer alors qu'elle ne fait que voiler la lumière naturelle. Pour Rousseau, chacun s'isole ainsi dans le mensonge.

²⁵ COHEN Françoise, *Op. cit.*, p. 23.

²⁶ BEHAR Henri, *Op. cit.*, p.14.

²⁷ STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 23.

Deux types de relations sont à relever dans la société : les relations mues par l'intérêt personnel, qui sont de l'ordre de l'opacité ; et les relations d'estime, de bienveillance, où rien ne s'interpose entre les consciences. Dans le premier cas, les relations sont opaques parce que médiates ; dans le second elles sont transparentes et immédiates²⁸.

Pour parvenir à un rapport de transparence entre les hommes, pour devenir « visible et offert au regard des autres »²⁹, il faut donc qu'il y ait un dévoilement, c'est-à-dire que la vérité cachée soit rendue transparente, que l'intériorité soit rendue visible à tous. Ce dévoilement, pour Starobinski, se fait en deux temps. Il y a d'abord un premier dévoilement, le *dévoilement critique*, qui consiste en la dénonciation de la présence du voile et qui va venir détruire l'apparence illusoire. Il s'agit de faire « cesser l'enchantement néfaste du paraître mensonger »³⁰. Il y a ensuite un second dévoilement, qui consiste en une « découverte et description »³¹ de ce qu'il y a derrière le voile.

Rousseau accorde une grande importance à l'intériorité. Il pense qu'il faut se tourner vers soi pour « se rapprocher d'une plus grande clarté rationnelle et d'une évidence *immédiatement* sensible, par opposition au non-sens qui règne dans la société »³². Il faut cependant se méfier de la raison, qui, pour lui, « prétend saisir la vérité d'une façon non immédiate, c'est-à-dire par des arguments successifs, par une suite ou une "chaîne" de raisonnements »³³. Rousseau, dans son œuvre, travaille ainsi « au dévoilement d'une *nature humaine* »³⁴, qui est la seule vérité qui nous soit directement accessible, car elle est en nous.

Cependant, l'homme, en se dévoilant, ne doit pas vivre sa transparence dans la solitude et se replier sur lui-même. Rousseau vise un idéal de société qui s'édifierait toute entière dans la transparence, où chacun servirait l'intérêt général, le but ultime étant d'arriver à une unité d'intention. Il pense en effet qu'en atteignant la transparence totale, une telle unité serait possible.

²⁸ Dans la théorie starobinskienne, en effet, la transparence est envisagée comme un état idéal ne s'opposant à aucun obstacle. Elle est donc immédiate : puisqu'elle ne s'oppose à aucun obstacle, elle ne supporte nulle médiation.

²⁹ STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 60.

³⁰ *Ibid.*, p. 93.

³¹ *Ibid.*, p. 94.

³² *Ibid.*, p. 58.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 95.

Chapitre II

Les apories de la transparence

L'idéal de transparence présente toutefois des limites. Starobinski montre que Rousseau mène une recherche sur les moyens et sur les actions permettant l'accès à la transparence. Or, dès lors qu'il y a des moyens et des actions, il y a médiation : le rêve de transparence immédiate s'effondre. La première action de refus de l'opacité entraîne donc déjà une perte de spontanéité. Par ailleurs, le fait d'interroger les moyens et les actions comporte le risque d'échouer, et donc d'aboutir à nouveau à l'opacité. De même, le rêve d'une communication immédiate, qui mènerait à l'édification d'une société transparente, se confronte à divers obstacles, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce mémoire.

Le fantasme d'une telle société est une utopie de longue date. Jean-Jacques Wunenburger l'explique dans son article *Regard et transparence : utopie et philosophie*³⁵. Pour lui, l'utopie est « un exercice optique qui doit permettre de regarder la réalité humaine sous une lumière vive, qui a la puissance d'éliminer l'ombre, de débusquer le caché, c'est-à-dire métaphoriquement les maux d'une société »³⁶. Elle cherche ainsi « à produire une image pure et transparente [nous soulignons] d'un ordre social, technique, économique, etc. »³⁷.

Chalard met en garde contre ce qu'il appelle « l'utopie de la transparence » :

L'« utopie » de la transparence remet en question la validité (et la légitimité) de la *poésie* ou du *poétique* : refus de l'opacité (de la chair, des images, de la chair des images), mise à distance d'une poésie du *signifiant*, absence d'intentionnalité, tels sont schématiquement formulés les principaux éléments d'un art poétique réduit à l'exigence d'une parole juste.³⁸

L'idéal de transparence menacerait donc l'intégrité de la poésie, de par sa spontanéité, et impliquerait le refus de la médiation du signifiant. Le désir même de transparence en poésie serait dès lors une aporie. Il souligne également le nombre important d'*œuvres-vitres* contemporaines qui se veulent absolument transparentes :

Un grand pan de la poésie dite « contemporaine » peut être associé, selon divers modes, à cette « utopie de la transparence » : non-lieu insituable, infigurable, ou « lieu métaphorique » entre l'espace du texte et l'espace hors texte, elle tempère l'espace du poète qui sait, comme le rappelle à juste titre Roger Laporte,

³⁵ WUNENBURGER Jean-Jacques, « Regard et transparence : utopie et philosophie », dans *Quaderni*, n°40, 1999-2000, p. 145-158.

³⁶ *Ibid.*, p. 146.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 134.

qu'« une œuvre-vitre, c'est-à-dire une transparence absolue, est tout à fait impossible ». Il serait donc vain de « mimer » cette aporie pour expliquer l'interrelation des deux niveaux de transparence.³⁹

Selon lui, ces œuvres sont confrontées à l'aporie de la transparence totale, le dialogue entre les deux niveaux de transparence – éthique et esthétique – ne pouvant aboutir. En effet, la transparence absolue, selon lui, « est tout à fait impossible », l'œuvre ne pouvant mimer parfaitement, sur le plan esthétique, les préoccupations éthiques du poète.

Par ailleurs, pour Françoise Cohen, la transparence relève d'un présent impossible doublé de virtualité. L'esthétique de la transparence incarne, selon elle, « le désir d'une présence simultanée »⁴⁰ d'images, qui, selon elle, implique une « perte de l'épaisseur des choses », et donc un changement dans leur état initial, ce qui transforme ce vécu en *représentation*.

La transparence utopique implique en outre un certain écueil : celui du voyeurisme totalitaire. Wunenburger se demande si l'utopie moderne ne risque pas de bâtir une société du voyeurisme, transformant l'idéal de transparence en aliénation des esprits :

L'utopie moderne, à l'égal de la raison scientifique et politique, ne va-t-elle pas être tentée de transgresser ses limites, d'épurer le réel de toute ombre et de transformer la Cité en artefact totalement translucide ? La spiritualité visionnaire ne va-t-elle pas se renverser en une sorte de voyeurisme qui réifie tout, faisant basculer la sphère du visible en une sidération aliénante ? Bref, l'utopie ne deviendrait-elle pas totalitaire en objectivant et en radicalisant sa symbolique initiale ?⁴¹

Il tire ainsi la sonnette d'alarme contre une forme de « pathologie de la transparence ». Parallèlement à cela, il met l'accent sur les limites de la raison, qui, à se vouloir épurée de toute ombre, tend à l'autoréférentialité, à « l'utopie autarcique » – cet idéal stoïcien auquel aspire Rousseau, où l'homme ne sortirait pas de lui-même ni de l'instant présent – au risque de déboucher sur le totalitarisme : « la raison autoréférentielle, comme l'utopie autarcique ne deviennent-ils pas les fourriers du totalitarisme ? »⁴²

³⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁰ COHEN Françoise, *Op. cit.*, p. 34.

⁴¹ WUNENBURGER Jean-Jacques, *Op. cit.*, p. 154.

⁴² *Ibid.*

Chapitre III

Contexte social, politique et économique

Pour comprendre comment certains auteurs surréalistes comme Fernand Dumont et Achille Chavée en sont venu à interroger la dialectique de la transparence et de l'opacité dans leurs œuvres – c'est surtout le cas de Dumont, la position de Chavée étant moins marquée à ce sujet, comme nous le verrons plus loin dans ce mémoire –, il est essentiel de procéder à un détour par l'Histoire. Ce n'est en effet pas un hasard si ce type de questionnement naît au sein du groupe surréaliste – et plus particulièrement des surréalistes hennuyers –, dans un climat particulièrement obscur. Pour José Mambour⁴³, le surréalisme à Mons a été très actif et la terre hennuyère lui semble avoir été « curieusement conditionnée, par ce qu'on appelle volontiers l'inconscient collectif »⁴⁴. Le Hainaut a connu de nombreuses divisions politiques et a vu naître un climat d'« irrépressible insurrection intellectuelle »⁴⁵.

Nous nous baserons principalement sur le catalogue d'exposition *Surréalisme en Hainaut. 1932-1945*⁴⁶, pour l'analyse du contexte économique, social et politique dans lequel ont évolué les deux auteurs qui nous intéressent. En resituant les œuvres de Chavée et de Dumont dans leur contexte historique, dans une perspective mondiale et locale (le Hainaut), nous tenterons de comprendre comment la question de la transparence s'est imposée face aux événements qui ont troublé le XX^e siècle.

D'un point de vue général, il est important de relever le fait que Chavée et Dumont ont connu les deux Guerres mondiales. Ils appartiennent à un mouvement de l'entre-deux guerres, né à Zurich avec l'émergence d'une nouvelle vision de l'art après la Première Guerre mondiale. Tzara et ses amis « lancent les premiers cris de la révolte »⁴⁷ et fondent le dadaïsme, qui donnera son impulsion au surréalisme. On constate ici la filiation revendiquée entre l'art surréaliste et la politique. Le mouvement gagne ensuite Paris puis Bruxelles. Avec la Révolution d'Octobre en 1917, « l'extrême gauche des partis socialistes occidentaux organise et diffuse l'idéologie communiste »⁴⁸. En 1932, en URSS, Staline monte au pouvoir. De 1929 à 1935, le monde est

⁴³ MAMBOUR José, « Traversée difficile », dans *Le Surréalisme à Mons et les amis bruxellois*, cat. exp. (Centre wallon d'Art contemporain de Flémalle, 1983 / Musée des Beaux-Arts de Mons, 1986). s.l., 1986, p. 11-20.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Surréalisme en Hainaut. 1932-1945*, Op. cit.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁸ *Ibid.*

touché par la crise économique. Les conséquences sont désastreuses et on assiste à la montée du fascisme. En 1936, le front populaire est élu en France et l'Espagne fait face à la guerre civile.

Le climat mondial de la première moitié du XX^e siècle, on le voit, oscille entre les événements dramatiques qui se produisent dans le monde entier et l'affirmation d'une gauche de plus en plus radicale. Le Hainaut souffre particulièrement des répercussions du climat mondial à cette époque ; les conditions de vie de la classe ouvrière y sont extrêmement rudes, ce qui pousse de nombreux ouvriers (principalement des mineurs) à la rébellion. En effet, à la fin du XIX^e siècle, la province (en particulier la ville de La Louvière) est la plus industrialisée du pays, notamment grâce à la prospérité de ses charbonnages. Pourtant, la classe ouvrière connaît la misère, « les enfants de mineurs descendent dans les mines et ne voient le soleil que le dimanche »⁴⁹ et le Hainaut est soulevé par les nombreuses grèves. En 1885, le P.O.B. est créé et sa cote de popularité augmente dans le milieu ouvrier avec l'émeute de 1886. En 1919, le parti triomphe ; les socialistes sont élus à la majorité absolue. Mais après la crise économique mondiale, le Hainaut, particulièrement touché, voit décliner ses charbonnages (le déclin est cependant déjà perceptible depuis 1914) ; le taux de chômage augmente tandis que les salaires continuent de baisser. C'est encore la classe ouvrière qui souffre des conséquences de la politique bourgeoise, et le P.O.B. choisit de rester en retrait. Les communistes appellent alors à la grève pour lutter contre la baisse des salaires, et en 1932, une grève générale éclate. Selon Jean Puissant, c'est la classe ouvrière, qui par ses actes de rébellion, a imposé les communistes au Hainaut :

Le P.O.B et le Peuple accusent les communistes d'être responsables de ce type de débordement. Leur activité, leur rôle est indéniable, mais en fait, ils ne les ont pas réellement suscités : ce sont au contraire les événements, la rébellion ouvrière qui ont produit des militants communistes et inséré de facto le parti communiste dans la réalité politique et sociale du pays, dont il était resté jusque-là relativement éloigné, plus absorbé par ce qui se passait à Moscou qu'en Belgique.⁵⁰

Le Hainaut est donc une province rouge, balayée par les grèves et dont le climat forge les consciences révolutionnaires des intellectuels, tels que Chavée et Dumont. Du reste, les deux hommes s'interrogent sur les corrélations entre le Hainaut révolutionnaire et les surréalistes wallons. En 1937, alors qu'il est au front en Espagne, Chavée écrit :

⁴⁹ SPINETTE Alberte, « Tableaux d'une exposition », dans *Surréalisme en Hainaut. 1932-1945*, Op. cit., p. 18.

⁵⁰ PUISSANT Jean, « Un groupe surréaliste en Hainaut ? », dans *Surréalisme en Hainaut. 1932-1945*, Op. cit., p. 30.

[...] il serait infiniment intéressant de faire une étude recherchant les raisons pour lesquelles la province du Hainaut produit tous les surréalistes alors qu'elle est en même temps la plus révolutionnaire [...] Hainaut, terre de révolte et de poésie, terre surréaliste. Il faut expliquer cela.⁵¹

Dumont, quant à lui, établit un parallèle similaire.

Spinette met en garde contre le danger de l'« interprétation nationaliste inhérent à cette observation »⁵² mais admet que « ces conditions créent évidemment un terrain propice aux revendications sociales et à la lutte politique »⁵³. Marc Quaghebeur explique que les grèves sauvages qui ont eu lieu dans le Borinage, notamment, ont eu des répercussions importantes sur la conscience politique des intellectuels. Pour José Mambour, la position politique des surréalistes montois est affirmée et « tournée vers une refonte totale de la société ».

Chavée et Dumont, nés à une époque où le monde va de plus en plus mal, choisissent d'*être* et non pas de *paraître* (l'antithèse de l'être et du paraître se rapportant à celle de la transparence et de l'opacité chez Starobinski). En effet, ils font le choix d'une écriture engagée. Ils n'hésitent pas à produire des textes qui témoignent de leurs positions politiques : on pense par exemple au recueil de Chavée publié en 1938 intitulé *Une foi pour toutes*, qui prend position pour le stalinisme ; ou au recueil *La Liberté* de Dumont, rédigé en prison en 1942, dont le titre parle par lui-même, s'édifiant contre le contexte politique fascisant de l'époque. Dans une société du paraître, les deux auteurs prennent le parti d'agir – par l'écriture et par les prises de position politiques – au nom d'une éthique de la transparence. Prenons ici deux exemples significatifs de la société du paraître : le Parti Ouvrier Belge, qui de par son appellation se présente comme un parti socialiste tourné vers le prolétariat, au moment où il devrait agir pour protéger la classe ouvrière de la baisse des salaires, reste en retrait et se positionne contre les communistes qu'il juge responsables des grèves du Borinage. La politique bourgeoise hennuyère, quant à elle, pour pallier les répercussions de la crise économique mondiale, prend des dispositions qui vont finalement se répercuter sur la classe ouvrière. Il s'agit d'améliorer la situation dans la sphère bourgeoise mais l'envers du décor est plus sombre que ce que les politiciens laissent paraître. Chavée et Dumont, parce qu'ils choisissent de prendre position et d'*être* jusqu'au bout, vont d'ailleurs en subir les conséquences lorsqu'éclate la Seconde Guerre mondiale : la tête de Chavée est mise à prix et Dumont est déporté et exécuté au camp Bergen-

⁵¹ SPINETTE Alberte, *Op. cit.*, p. 17.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

Belsen. Ils ont su garder leurs convictions, et ont fait le choix, au péril de leur vie, de les laisser transparaître et de ne pas porter de masque.

Chapitre IV

La transparence dans les arts et la littérature au XX^e siècle

IV.1. Émergence de la transparence dans les arts

D'une manière générale, on constate l'ubiquité de la transparence dans les arts et dans la littérature au XX^e siècle. Nous nous baserons sur l'ouvrage *La Transparence dans l'art du XX^e siècle*⁵⁴ afin de comprendre pourquoi le concept de transparence se trouve au cœur des démarches artistiques à cette époque et quelle signification lui est attribuée.

Si c'est surtout au XX^e siècle que la transparence se développe dans les arts et dans la littérature, on la voit déjà apparaître dès le XIX^e siècle. Ainsi, avant la période d'avant-guerre, l'Art Nouveau et l'école viennoise en font déjà usage. Walter Benjamin explique en effet que l'architecture de verre se développe en même temps que celle du fer, avec la naissance des passages parisiens, « dans les quinze années qui ont suivi 1822 »⁵⁵. Néanmoins, « c'est seulement un siècle plus tard que se réaliseront les conditions sociales d'un emploi plus large du verre comme matériau de construction »⁵⁶. Au début du XX^e, la transparence commence à être exploitée en architecture, avec certaines constructions phares : l'école d'Art de Glasgow de Mackintosh en 1907 ; le Palais Stoclet de Joseph Hoffmann en 1905 ; le magasin de la Michaelerplatz d'Adolf Loos à Vienne, en 1910 ; la façade de verre de l'usine Fagus en 1911 ; l'escalier en spirale de Gropius et Meyer jouant sur la dichotomie transparence/opacité, présenté à l'exposition Deutscher Werkbund à Cologne en 1914.⁵⁷

Dans l'introduction de l'ouvrage *La Transparence dans l'art du XX^e siècle*, Françoise Cohen explique que « le verre, la lumière, l'air apparaissent tout au long du XX^e siècle, comme des matériaux qui portent tour à tour ces interrogations au moment où les arts plastiques

⁵⁴ *La Transparence dans l'art du XX^e siècle*, Op. cit.

⁵⁵ BENJAMIN Walter, « Paris, capitale du XIX^e siècle », dans *Œuvres*, t. III, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000 (Folio essais, 374), p. 44.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁷ BÉRET Chantal, « En voie de disparition », dans *La Transparence dans l'art du XX^e siècle*, Op. cit., p. 38.

s'écarteront définitivement tant des limites techniques que de l'espace stable et codifié de la Renaissance »⁵⁸. Ces matériaux, au même titre que le cristal, l'eau, que des motifs comme la nudité, renvoient au concept de transparence, qui engendre lui-même une série de dichotomies : l'être et le paraître, la vérité et le mensonge, l'éclat et le voile, etc.

C'est surtout après la Première Guerre mondiale qu'on voit apparaître la transparence dans les œuvres artistiques et littéraires, notamment dans des textes et dessins en Allemagne. Il convient donc de se demander en quoi la transparence dans les arts est liée aux événements contemporains de ces productions.

Au XX^e siècle, la transparence acquiert une signification héritée du siècle des Lumières : il s'agit de « purifier le monde immonde. »⁵⁹ Après la Première Guerre mondiale, le monde, qui était resté jusque-là dans une logique relativement immobile, se met en mouvement et le paradigme de la transparence – tantôt réelle, tantôt allégorique – devient le fer de lance d'un désir fondamental du siècle : « la reconstruction totale, le saut dans une nouvelle société. »⁶⁰ On retrouve notamment ce désir, comme on l'a dit plus haut, chez les surréalistes montois qui visent une refonte totale de la société.

Par ailleurs, la transparence est fortement connotée moralement, car elle répond à certaines questions du siècle liées à l'identité humaine. L'intégrité de l'homme est menacée, et l'usage de matériaux comme le cristal, considéré dans l'imaginaire collectif comme la forme la plus pure de la transparence, symbolise la victoire sur le désordre (notamment le désordre de l'esprit, qui préoccupe le monde, depuis les découvertes de Freud sur l'inconscient).

Cette esthétique est également fortement liée à la volonté de libération de l'homme : pour Giedion, critique de l'architecture,

Tout se passe comme si une nouvelle phase culturelle commençait à se dessiner ; une phase où l'homme comme tel, dépouillé et nu, affranchi de tout conditionnement social, religieux ou racial, s'exprimerait directement par le truchement de formes et de symboles qui seront l'écho de sa sensibilité profonde, c'est-à-dire de ce qui touche au plus secret de lui-même.⁶¹

Selon lui, l'homme parfait est un homme totalement transparent, et c'est par cette même transparence qu'« affranchi de tout conditionnement social », il est libre. On voit très bien ici

⁵⁸ COHEN Françoise, *Op. cit.*

⁵⁹ BÉRET Chantal, *Op. cit.*, p. 44.

⁶⁰ COHEN Françoise, *Op. cit.*, p. 16.

⁶¹ GIEDION Siegfried, *Architektur und Gemeinschaft*, cité par Walter Gropius dans l'introduction d'*Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1978, p. 10, cité dans *La Transparence dans l'art du XX^e siècle*, *Op. cit.*, p. 18.

l'analogie entre la transparence dans l'architecture – et dans les arts en général – et la libération humaine. Le discours tenu par Giedion est d'autant plus intéressant qu'il témoigne de la perception consciente de cette analogie par les intellectuels de l'époque.

IV.2. L'esthétique de la transparence dans les différents domaines artistiques

L'art a permis d'explorer, au XX^e, les « nombreuses façons de sonder les régions cachées »⁶², de déchirer « les voiles derrière lesquels s'expriment des comportements significatifs de l'homme »⁶³. De l'architecture aux lettres, en passant par les arts plastiques, l'esthétique de la transparence a en effet été exploitée de diverses manières. La transparence dans les œuvres ne réside pas seulement dans l'emploi de matériaux transparents ; elle répond également à certaines questions du siècle : c'est pourquoi les artistes l'utilisent si longtemps.

Dans l'histoire de l'architecture, le XX^e semble être l'acmé de la transparence, avec de nombreuses constructions qui mettent en avant le verre, la lumière, les structures aériennes, dans une réflexion sur la question de l'intimité, notamment l'intimité de l'habitat. Il s'agit d'abolir l'obstacle du bâti. C'est avec des constructions comme celles de Glasbau (de Bruno Taut, en 1914), la Maison de verre (de Pierre Chareau, en 1927-1931), ou encore Glass House (de Philip Johnson, en 1949) qu'on voit comment l'architecture tente de répondre aux questions du siècle par la transparence. En effet, le verre est alors considéré comme une réponse à la question de l'individu avec l'affleurement d'une conception de l'architecture comme grille de lecture de la société. Par ailleurs, l'ouverture des espaces renvoie à la libération de l'homme : le mouvement Bauhaus est particulièrement représentatif de la transparence comme symbole de liberté totale.

Dans la photographie et le cinéma – que Cohen qualifie de modes d'« enregistrement mécanique du réel »⁶⁴ –, l'esthétique de la transparence est également exploitée. Selon elle, la vidéo est le « médium transparent par excellence »⁶⁵ car elle est à la fois située dans le présent – et répond donc à l'idéal de spontanéité de la transparence – et est une re-production, ce qui

⁶² CZARTORISKA Urszula, *Op. cit.*, p. 95.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ COHEN Françoise, *Op. cit.*, p. 26.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

« permet de mettre en évidence les relations d'interdépendance, base de toute perception humaine et fondement du lien social »⁶⁶.

En peinture, le point de vue par rapport à la représentation des objets change dès le XIX^e siècle : il ne s'agit plus de représenter la nature, mais la perception que nous en avons. Avec la révolution du regard amenée plus tard par le cubisme, les artistes vont se servir de la transparence pour peindre une réalité supérieure – surtout les surréalistes – en représentant par exemple les états d'âme plutôt que le sujet lui-même. Le collage, notamment, va permettre le côtoiement de différents types de réalités par une mise en relation transparente qui va créer l'unicité de l'œuvre.

De même que le collage, la métaphore ou encore le jeu de mots consistent également en la mise en relation transparente de domaines distincts. L'image surréaliste, nous l'avons vu, fonctionne sur ce principe également.

La quête de transparence, par conséquent, incarne un double objectif personnel (il s'agit de rechercher le « décloisonnement de l'esprit humain »⁶⁷) et collectif (visée politique dont le but est de servir l'intérêt général). Pour y parvenir, les surréalistes, comme Rousseau avant eux, passent par une recherche de la transparence dans les arts et la littérature. Nous étudierons donc la transparence dans les œuvres d'Achille Chavée et de Fernand Dumont sous l'angle de cette triple perspective poétique/artistique, personnelle, et politique – perspective qu'on retrouve dans l'œuvre de Breton à travers la permanence des motifs de la Poésie, de l'Amour, et de la Liberté.⁶⁸

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ SCHUEREN (Van der) Éric, « Fernand Dumont et la maison de verre. L'Esthétique de la transparence dans l'imaginaire surréaliste », dans *Textyles*, n°8, 1991, <http://textyles.revues.org/1854> (consulté le 15 août 2017).

⁶⁸ BEHAR Henri, *Op. cit.*, p. 3.

Deuxième partie : Poétique de la transparence

Chapitre I

Recherches génériques et mécanismes poétiques

On assiste au XX^e siècle à un effacement progressif des frontières génériques, visible notamment avec les *Proêmes* de Francis Ponge ou les *Exercices de style* de Raymond Queneau.⁶⁹ Selon Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, la notion d'éclatement des genres met « en lumière l'explosion positive, l'émergence, la floraison de combinaisons inédites qui favorisait la créativité au-delà des limites génériques »⁷⁰. Selon eux, ce désenclavement est particulièrement vivace chez les surréalistes, qui intègrent à la littérature des textes, tels que la chanson ou le récit de rêve.

C'est dans ce contexte que Chavée et Dumont mènent leurs propres recherches, travaillant à la déconstruction des limites traditionnelles entre les genres et exploitant leurs ressources. Chavée s'essaye avec humour à diverses formes poétiques et Dumont explore les frontières entre prose et poésie et travaille à l'hybridation des genres. Il s'agit pour les deux auteurs de trouver la meilleure *solution d'écriture*⁷¹ à même de lever le voile sur des réalités insondables.

I.1. Achille Chavée : de la poésie à l'aphorisme, un parcours poétique sous le signe de l'humour

Achille Chavée explore différents genres poétiques au cours de sa carrière littéraire. À ses débuts surtout, il est l'auteur d'une poésie de facture relativement classique, comme en témoigne ce poème en octosyllabes :

Tu es l'enfant spirituel
Du rameau le plus douloureux
De la tribu occidentale

⁶⁹ DAMBRE Marc et GOSSELIN-NOAT Monique, « Avant-propos », dans DAMBRE Marc et GOSSELIN-NOAT Monique, dir., *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, 2001, https://books.google.be/books?id=aQTaNpOa_uEC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false (consulté le 22 juin 2018).

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Terme employé par Chalard dans son article sur Philippe Jaccottet : CHALARD Reynald André, *Op. cit.*

Tu es l'amant le plus charnel
En la souche voluptueuse
De la tribu orientale

Tu es le saint le plus maudit
En ascendance incestueuse
De la tribu paradoxale.⁷²

La forme de ce poème, se composant de trois strophes de trois vers octosyllabiques, est en effet relativement classique. La plupart des vers sont rimés ou assonancés (« Du rameau le plus douloureux » et « En la souche voluptueuse » [nous soulignons]). Par ailleurs, chaque strophe est construite de manière similaire, amenant le lecteur aventureux à se prêter à un jeu surréaliste : il peut intervertir les vers afin d'imaginer de nouveaux poèmes à partir du premier et d'en tirer du sens malgré le travestissement opéré. Ces jeux sont rendus possibles par la présence de lettres majuscules en début de chaque vers – ce qui les rend indépendants les uns des autres – et par l'entrecroisement de plusieurs réseaux sémantiques – les termes se renvoyant les uns aux autres. Le poète exploite également les doubles sens : le rameau, par exemple, renvoie au mythe chrétien de l'entrée de Jésus à Jérusalem (le terme *rameau* fait écho à *l'enfant spirituel* et au *saint le plus maudit*) et à une branche d'arbre (il est mis en relation avec la *souche*). L'isotopie de la sexualité est également mobilisée dans le texte à travers la figure de l'amant et via la présence de la volupté. Cette pluralité sémantique permet ainsi au texte de recouvrir un sens, même lorsqu'il est déconstruit et reconstruit différemment par le lecteur-joueur. De même, nous pensons que la structure assez classique du poème se justifie par une invitation à se prêter à un jeu surréaliste de remodelage poétique à partir de la matière première – différentes catégories de mots – fournie par le poète : le jeu proposé n'aurait pas été possible si la structure du poème n'avait pas été régulière. Dès lors, le lecteur-joueur pourrait imaginer, par exemple, la configuration suivante : *Tu es l'amant le plus charnel / Du rameau le plus douloureux / De la tribu paradoxale*. Il pourrait également imaginer une reconfiguration à l'intérieur même des vers : *Tu es l'enfant le plus maudit / En ascendance voluptueuse / De la tribu orientale*. Ces nouvelles créations poétiques recouvrent du sens, notamment parce que *l'enfant spirituel*, *l'amant le plus charnel* et *le saint le plus maudit* renvoient au même référent – l'interlocuteur du poète –, les différentes désignations et les qualificatifs de celui-ci pouvant donc aisément s'intervertir.

⁷² CHAVÉE Achille, « Pour cause déterminée (1935) », dans *Op. cit.*, vol. I, p. 17.

En outre, Chavée rédige un nombre impressionnant de poèmes en vers libres, s'essaye à la prose poétique (par exemple avec le texte *Un Jour, l'amour et la révolution s'accoupleront en présence de la foule en délire*⁷³), et à des jeux surréalistes (avec ses *Jeux surréalistes appelés dialogue*⁷⁴ co-écrits avec Raymond Dauphin) dont il fournit un commentaire retraçant le contexte d'élaboration⁷⁵. À partir de 1948, il écrira également de nombreux aphorismes : il s'essaye d'abord à ce genre avec une série de vingt-deux aphorismes, dans son recueil *L'Enseignement libre*⁷⁶. Ces recherches formelles sont le signe d'une tentative de trouver un mode d'expression poétique supérieur, afin de dire au mieux le réel à transmettre – à laisser *transparaître* de ses poèmes.

L'aphorisme témoigne du fait qu'il suffit parfois de peu de mots pour exprimer une vérité profonde. Cette forme poétique se révèle par ailleurs être un lieu privilégié de dérision pour Chavée. Ses aphorismes se présentent en effet souvent comme des traits d'esprit (Witz⁷⁷), comme en témoigne la sentence suivante : « Ce que femme veut, l'esprit ne le veut pas ». L'effet comique ne vient pas du contenu moqueur de la phrase envers la femme, mais du détournement du proverbe *Ce que femme veut, Dieu le veut*⁷⁸. Le détournement d'une expression connue retient immédiatement l'attention du lecteur et lui procure un *gain de plaisir*⁷⁹ (il est plaisant pour le lecteur de reconnaître le modèle derrière la transfiguration) et Chavée exploite fréquemment ce procédé dans son œuvre. Dans la théorie freudienne, en effet, « il y a un plaisir de l'imitation en soi »⁸⁰. L'imitation fait rire, surtout l'imitation fidèle, nous explique Jean Florence dans son ouvrage *L'Identification dans la théorie freudienne* : si « Freud s'avoue incapable de définir plus outre ce plaisir »⁸¹, il le lie néanmoins au plaisir procuré par le jeu dans l'enfance, plaisir que l'homme chercherait sans cesse à retrouver.⁸²

⁷³ ID., « Le Cendrier de chair 1936 », dans *Op. cit.*, vol. I, p. 85-86.

⁷⁴ ID., « La Question de confiance (1940) », dans *Op. cit.*, vol. I, p. 189-199.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 181-188.

⁷⁶ ID., « L'Enseignement libre (1958) », dans *Op. cit.*, vol. IV, p. 138-142.

⁷⁷ Terme employé par Freud pour désigner le mot d'esprit. Le mot d'esprit est à distinguer du comique naïf, dont le résultat plaisant est involontaire, nous explique Jean Florence dans son ouvrage *L'Identification dans la théorie freudienne* : FLORENCE Jean, *L'Identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1978, p. 43-44.

⁷⁸ Défini comme suit dans *Le Littré* : « Ce que femme veut, Dieu le veut, se dit pour exprimer que les femmes par leur persévérance finissent toujours par faire ce qu'elles veulent. *Le Littré*, sous la dir. d'Émile Littré, <https://www.littre.org/> (consulté le 30 juin 2018).

⁷⁹ Expression employée par Jean Florence dans son ouvrage intitulé *L'Identification dans la théorie freudienne* : FLORENCE Jean, *Op. cit.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 47.

Les aphorismes ne sont pas les seuls textes chavéens humoristiques : selon Achille Béchet, « rares sont les poèmes de Chavée dépourvus d'humour. »⁸³ Les occurrences du mot *humour* et de termes dérivés ou semblables sont d'ailleurs nombreuses dans l'œuvre du poète. Il aime rire de tout, se moquant entre autres des femmes (l'aphorisme cité précédemment en témoigne), de la religion, ou, comme dans le poème suivant, des philosophes :

Vieille endive de philosophe
tu dois bien prendre garde
je t'en prie
tu parles d'amour en soi
sans retenue
sans dignité
sans un oiselet de pudeur
ainsi que braguette d'eunuque⁸⁴

L'effet comique réside dans le dernier vers (il ne s'agit plus seulement d'une critique) : le décalage provoqué par l'insertion d'un vers de nature triviale produit cet effet. Chavée lui-même affirme que « la trivialité bien comprise peut être une forme supérieure de l'humour »⁸⁵.

Le poète rit également de lui-même, comme en témoigne le poème *Dictée*, où la libellule, métaphore du poète, exprime la dérision de sa condition. Mammifère condamné à se nourrir d'éponges et de morceaux de bois, insecte qu'on peut écraser, qu'on peut facilement tuer, la libellule vit en marge, à l'instar du poète.⁸⁶

Selon Béchet, l'humour aurait une dimension libératrice pour Chavée : « Chavée, qui reconnaît lui-même avoir longtemps souffert du complexe d'Œdipe, se libère grâce à l'humour. »⁸⁷ Le complexe d'Œdipe, en effet, est omniprésent dans son œuvre : évoqué de manière littérale, comme dans *Histoire d'un œuf de coq* (« moi / le complexe d'Œdipe / je m'en manicle l'auriculaire »⁸⁸), il est souvent seulement latent. Quand il évoque sa mère, Chavée emploie toujours un ton respectueux et tendre, en témoignent les dernières strophes du premier poème de son *Œuvre* :

[...]
Toi ma vieille maman moi-même
Toi dans mes douleurs et dans mon cœur

⁸³ BÉCHET Achille, *Achille Chavée*, Tournais, Unimuse, 1968 (Le miroir des poètes), p. 49.

⁸⁴ CHAVÉE Achille, « Éphémérides. Cinquante poèmes d'usage (1951) », dans *Op. cit.*, vol. III, p. 25.

⁸⁵ ID., « L'Enseignement libre (1958) », *Op. cit.*, p. 140.

⁸⁶ Nous basons nos propos sur l'analyse de ce poème effectuée par Achille Béchet dans son ouvrage *Achille Chavée* : BÉCHET Achille, *Op. cit.*, p. 38.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁸ CHAVÉE Achille, « L'Enseignement libre (1958) », *Op. cit.*, p. 146.

Moi qui ne suis que toi libéré

Je serai près de toi dans ta tombe
Pour que tu n'aies pas froid au néant
Je serai ton enfant fidèle maman
Tu me pardonneras d'avoir souffert pour toi.⁸⁹

La catharsis de cet amour se fait donc indirectement, par le trait d'esprit, à travers l'évocation de la mère sous des formes détournées. L'image de la mère se retrouve souvent au détour de métaphores telle que la mère patrie, comme dans l'aphorisme suivant : « Ayant violé la mère patrie, il fut traité de déserteur. »⁹⁰ La dimension humoristique surgit alors du jeu de mots par l'exploitation du double sens du terme *mère*. Cet amour interdit se retrouve également de manière sous-jacente dans la poésie de Chavée lorsqu'il établit une distance ironique avec la thématique de l'inceste, comme dans le vers suivant : « L'inceste porte un petit col marin. »⁹¹ Le petit col marin prête à rire, mais renvoie en réalité à l'enfance puisqu'il s'agit d'une pièce de l'habillement des petits garçons. On le voit, la tentative de libération de ses désirs incestueux passe par l'humour noir, notamment par la thématique du viol, souvent traité avec une légèreté déroutante.

Nous pensons cependant que la dimension libératrice de l'humour, chez le poète, dépasse le seul complexe d'Œdipe. Par exemple, l'aphorisme « La femme a eu l'immense mérite de me rendre misogyne »⁹² se présente comme humoristique de par sa place dans le recueil (il précède un aphorisme incontestablement potache : « J'ouvris la cage de cet oiseau qui vint faire caca sur mon génie »⁹³), et par le décalage produit entre le terme *mérite* – de prime abord élogieux – et la suite de la sentence, où résonne l'ironie. Chavée semble exprimer sa misogynie en contournant le politiquement correct grâce au prétexte humoristique. Cet aphorisme assume une fonction libératrice en ce sens que Chavée se délivre d'une pensée secrète par le détournement comique.

Dans la théorie freudienne, en effet, le plaisir provoqué par le trait d'esprit, résulte « de la levée des inhibitions internes »⁹⁴. Directement en lien avec l'inconscient, il s'agirait d'une

⁸⁹ ID., « Pour cause déterminée (1935) », *Op. cit.*, p. 15.

⁹⁰ ID., « Laetare 59 (1959) », dans *Op. cit.*, vol. IV, p. 199.

⁹¹ ID., « Au jour la vie (1950), dans *Op. cit.*, vol. II, p. 151.

⁹² ID., « Laetare 59 (1959) », *Op. cit.*, p. 198.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ FLORENCE Jean, *Op. cit.*, p. 44.

manière de lever la censure du refoulement tout en en tenant compte, donc de dire de manière détournée un désir qui ne pourrait être exprimé dans la communication traditionnelle :

La tendance de l'esprit, dès l'origine, est de lever les inhibitions intrinsèques et de rouvrir les sources de plaisir que l'édification des inhibitions avaient offusquées. La plaisanterie devient mot d'esprit dès que son propos détient quelque fond et quelque prix. L'esprit entre alors au service des grandes tendances et pulsions de la vie psychique et prête son concours à leur lutte contre le refoulement. En séduisant la pensée et en se jouant de la critique, l'esprit offre une « prime de séduction », un petit appoint de plaisir qui permet de libérer un supplément considérable de plaisir qui autrement fût demeuré inaccessible.⁹⁵

Freud, nous explique Jean Florence, propose une interprétation du trait d'esprit en le rapprochant du rêve : ils ont en commun la condensation, le déplacement et la représentation indirecte. La différence entre les deux réside essentiellement dans l'essence sociale du trait d'esprit : alors que le rêve se cantonne à la sphère privée – l'identification⁹⁶ fonctionnant comme « transformatrice de pensées égoïstes »⁹⁷ –, l'esprit relève d'une dimension sociale :

L'identification dans le trait d'esprit assure une solidarité, conditionne la réussite de la communication d'un message inconscient et produit une communauté – éphémère, puisqu'elle dure ce que dure le jaillissement du trait d'esprit –, mais effective. Grâce à cette identification – ce transfert des désirs – a lieu une sorte de *pacte inconscient* dont le signe conscient est l'humour.⁹⁸

Le trait d'esprit revêt donc une dimension partagée en ce sens qu'il s'inscrit dans un contexte de communication : l'humour ne se pratique pas seul, il nécessite la présence d'un tiers partageant les références, et il procure alors un *plaisir inter-psychique*.

Considéré à l'aune de la théorie starobinskienne de la transparence, le trait d'esprit, par le contournement de la censure psychique qu'il opère, incarne un procédé esthétique⁹⁹ qui établit un rapport de perméabilité entre les désirs inhibés du poète – soit parce qu'ils sont inconscients, soit plus généralement parce qu'ils constituent les tabous sociaux – et sa poésie. L'humour, dans ses multiples formes (Chavée recourt à la parodie, à la trivialité, au jeu de mot, au décalage sémantique entre deux réalités accolées), permet donc une complicité – un rapport transparent – avec le lecteur, dès lors que celui-ci partage les codes référentiels du poète. En outre, la pratique poétique de Chavée, via l'aphorisme, lui permet de contrer l'effet d'écran

⁹⁵ *Ibid.*, p. 47-48.

⁹⁶ L'identification, dans la théorie freudienne, consiste en des relations de ressemblance, tenant le rôle de substitut. L'identification se trouve incarnée par les symboles inédits constitués dans le rêve pour contourner la censure. Pour Jean Florence, « l'identification est donc une modalité de la condensation, elle est pourrait-on dire le nom scénique de ce processus » : *Ibid.*, p. 33.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Jean Florence qualifie en effet les mots d'esprit de *productions « esthétiques »*.

inhérent à l'usage du langage. Il en découle un subtil détournement des stéréotypes qui vient créer un effet de surprise, lequel permet au sujet de se contempler lui-même – en transparence – à travers la poésie. La pratique de l'aphorisme, chez Chavée, établit dès lors un rapport de transparence avec le lecteur, mais également avec lui-même.

I.2. Fernand Dumont : hybridation et désenclavement des genres

L'œuvre de Dumont, plus encore que celle de Chavée, atteste de sa réflexion sur les genres. Il expérimente ainsi plusieurs formes littéraires, optant, en 1932, pour une forme hybride de prose poétique :

Les recherches auxquelles je m'étais livré, l'année précédente, avant la rencontre de Breton, m'avaient donné tout lieu de croire que ce n'était pas à la formule du poème à proprement dit que je devais recourir pour m'exprimer valablement. Après plusieurs années de tâtonnements, j'avais fini par découvrir, en 1932, qu'une prose à contenu poétique soutenue par la trame d'un récit convenait infiniment mieux à mon tempérament que le poème.¹⁰⁰

En 1937, il revient à une forme poétique plus « traditionnelle » avec son recueil *À Ciel ouvert*, constitué de trente-et-un poèmes et d'un commentaire explicatif. Dumont ne se fixera jamais vraiment sur une forme, explorant les genres de la poésie traditionnelle, du traité, du conte, du commentaire explicatif, les subvertissant et repoussant les frontières génériques conventionnelles.

Les contes de *La Région du cœur* revêtent donc une forme de prose poétique, résultat combiné de la méthode d'écriture automatique et d'un travail réflexif sur l'esthétique de la transparence. Les contes ne sont en effet pas construits selon un schéma narratif ordinaire ; les images surréalistes qui y sont mobilisées et l'esthétique de l'écriture issue d'un travail d'automatisme constituent leur caractère poétique, bien qu'ils soient rédigés en prose. L'extrait suivant, issu du premier conte, est particulièrement représentatif de cette prose poétique :

La journée fut consacrée à des expériences de voyance collective.

De la plate-forme du donjon où nous étions tous rassemblés, nous regardions la mer. Il n'y eut bientôt plus la moindre ride, le plus léger frisson, puis, quand elle fut aussi unie que l'appui de marbre où nous étions accoudés, elle devint lentement, très lentement transparente, si bien qu'après un certain temps, les bancs de sable et de rochers qui s'étendaient à l'abri de ses profondeurs devinrent aussi nettement visibles que si toute la mer s'était retirée.

Alors, un être de haute taille, que nous avons d'abord pris pour un rocher plus haut que les autres, se mit en marche. Il se baissait à tout moment pour ramasser des débris que nous distinguions mal

¹⁰⁰ DUMONT Fernand, « La Région du cœur et dialectique du hasard au service du désir », *Op. cit.*, p. 51-52.

à raison de la distance et il les empilait au centre d'une grande surface de sable fin. Puis il y mit le feu et continua ses allées et venues comme s'il avait eu pour mission de débarrasser le sol des innombrables débris qui le jonchaient. En regardant très attentivement, nous reconnûmes que ces débris n'étaient autres que les illusions perdues qui s'étaient échouées au fond du golf comme de vulgaires épaves.

Si cet extrait présente un aspect narratif (des événements y sont relatés en prose), il n'en est pas moins poétique. Le texte déploie ainsi une allégorie de l'inconscient et mobilise plusieurs éléments métaphoriques et comparatifs. La mer, initialement pourvue de traits humains (elle est *ridée* et elle *frissonne*), voit ceux-ci s'estomper au fur et à mesure de l'expérience de voyance collective ; elle est finalement comparée à une surface de marbre : perdant son caractère humain, elle acquiert une dimension surréaliste. Le narrateur-poète compare alors les débris jonchant le sol sous-marin à de « vulgaires épaves », métaphores des illusions perdues. L'expérience de voyance aurait donc pour but de se défaire des illusions en atteignant un état de conscience supérieur, leur destruction étant elle-même métaphorisée par la mise à feu des débris au fond de la mer.

Les contes de *La Région du cœur* sont une sorte de *terrain vague*¹⁰¹ où Dumont explore les frontières des genres. Il ne s'agit pas uniquement du lieu d'expérimentation de cette forme hybride qu'il désigne par les termes de *prose poétique*, mais également du terrain de subversion des genres. Le choix générique du conte de fées semble proscrire de l'œuvre de Dumont toute dimension engagée :

Certes, que Fernand Dumont ait opté, en 1934, pour le genre du conte, soustrait apparemment son œuvre aux engagements polémiques du surréalisme. Le conte, de surcroît un conte de fées, n'est-il pas la forme la plus inactuelle, la moins liée aux conflits historiques ?¹⁰²

Toutefois, ses contes relèvent plus d'allégories de l'époque dans laquelle il vit – une époque où les consciences s'opacifient – que de véritables contes de fées. En effet, selon Van der Schueren :

À mille lieues de la réalité et en des siècles immémoriaux, la fée, pour Dumont, n'est pas le prétexte à une évasion hors du monde contemporain: la fée porte son doigt sur les tares d'une société qui s'opacifie.¹⁰³

Dumont se montre également subversif dans sa *Dialectique*. Le terme dialectique est défini comme suit dans *Le Petit Robert* : « Ensemble des moyens mis en œuvre dans la discussion en vue de démontrer, réfuter, emporter la conviction. » On peut également y lire : « Chez Kant, Logique de l'apparence. »¹⁰⁴ Le titre paraît contradictoire, puisque l'œuvre de

¹⁰¹ Nous employons ce terme en référence à la troisième nouvelle de *La Région du cœur* intitulée *Le Terrain vague*.

¹⁰² SCHUEREN (van der) Éric, *Op. cit.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Le Nouveau Petit Robert*, sous la dir. de Paul Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, p. 740.

Fernand Dumont vise à affirmer sa transparence par une méthode qu'il juge supérieure à la raison – donc à la logique –, à savoir l'écriture automatique. En outre, le titre complet, *Dialectique du hasard au service du désir*, suggère que c'est sous le signe du hasard – sans doute inconciliable avec la logique appelée par la méthode dialectique – que son œuvre s'inscrit. Il détourne ainsi le genre de la dialectique traditionnelle en l'inscrivant dans le champ surréaliste.

Dumont prend soin de commenter ses textes les plus énigmatiques. Regrettant que les grands auteurs du siècle précédent n'aient laissé aucune trace pour éclairer les zones d'ombre de leurs œuvres, il rédige une *Note* à propos de son recueil *À Ciel ouvert*, afin d'établir un rapport de transparence avec ce qui paraît obscur *a priori*.

Comme je regrette qu'un Rimbaud, qu'un Lautréamont n'aient pas cru devoir prendre la peine d'apporter des éclaircissements analogues à l'égard de leur œuvre poétique. Je donnerais tous les livres du monde pour avoir un témoignage aussi capital.¹⁰⁵

La *Dialectique*, commentaire explicatif de son œuvre, revêt également une portée éclaircissante. Philippe Jaccottet, à l'instar de Dumont, établit un travail de reconstitution de son œuvre. Selon Chalard, « il faut y voir l'affirmation de la difficulté d'écrire, de la quasi-impossibilité pour le poète à parvenir à une solution d'écriture satisfaisante »¹⁰⁶. Il en va de même pour Dumont, qui cherche, tout au long de sa carrière poétique, à trouver la meilleure *solution d'écriture* possible, dans sa quête de transparence totale.

Dans le *Traité des Fées*, il transpose le genre du traité dans le monde merveilleux. Le traité, « ouvrage didactique où est exposé de manière systématique un sujet ou un ensemble de sujets concernant une matière »¹⁰⁷ est un genre traitant d'ordinaire de thématiques considérées comme « sérieuses » par la société légitime (dans le dictionnaire *Le Petit Robert*, on trouve les exemples suivants : « *Traité de l'éducation des filles*, de Fénelon. *Traité de radioactivité*, de Marie Curie. »). Or Dumont prend les fées, personnages de prédilection des contes, pour objet d'étude, parodiant le genre du traité qu'il juge peut-être trop solennel pour exprimer ses propos. Il découle de ce métissage un double effet ludique-sérieux : la forme didactique du traité suggère la prise au sérieux du sujet étudié, mais le traitement qui en est fait reste ludique, sans doute pour ne pas ennuyer le lecteur. Il s'agit de capter l'attention du lecteur et de lui faire comprendre au mieux le message poétique.

¹⁰⁵ DUMONT Fernand, « À ciel ouvert et dialectique du hasard au service du désir », dans *Op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁶ CHALARD Reynald André, *Op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁷ *Le Nouveau Petit Robert*, *Op. cit.*, p. 2655.

Achille Chavée et Fernand Dumont explorent les formes poétiques, repoussant les frontières des genres, à la recherche de la *solution d'écriture* la plus parfaite. L'œuvre du premier, par son abondance, incarne une longue investigation des genres poétiques, ce qui permet au poète de s'essayer à différentes formes ; l'humour, en outre, y occupe une place prépondérante, ce qui, dans la théorie freudienne, est un moyen de contourner la censure pour faire valoir certaines idées ou certains désirs qui n'auraient pu être transmis par une voie plus directe. Le second ne cherche pas tant à explorer en long et en large les différents genres, comme le fait Chavée, qu'à métisser les formes traditionnelles pour en tirer la quintessence. Les deux auteurs, afin d'exploiter le meilleur de ces différentes formes esthétiques, doivent disposer au préalable d'une connaissance profonde de leurs classiques (Chavée, *fantôme de la rue Ferrer*, « connaît bien son métier et ses classiques »¹⁰⁸ ; Dumont quant à lui, mobilise de nombreux motifs issus de différentes traditions littéraires : Daniel Blampain, par exemple, met en lien sa quête de la transparence totale avec la tradition de la quête du Graal¹⁰⁹). Ces connaissances leur permettent d'utiliser savamment les différents procédés stylistiques de la tradition littéraire et de ménager ainsi les meilleurs effets.

Chapitre II

Langage transparent et hermétisme : quelle voie pour un dévoilement poétique ?

Jean-Claude Milner, dans son ouvrage *L'Amour de la langue*¹¹⁰, montre que tout énoncé est affecté par l'équivoque. Selon lui :

[...] il est toujours possible [...] – sans s'écarter de l'expérience immédiate – de faire valoir en toute locution une dimension du non-identique : c'est l'équivoque et tout ce qui en relève, homophonie, homosémie, homographie, tout ce qui supporte la double entente et le dire à demi-mot, incessant tissu de nos entretiens.¹¹¹

¹⁰⁸ CHAVÉE Achille, « L'Enseignement libre (1958), *Op. cit.*, p. 149.

¹⁰⁹ BLAMPAIN Daniel, « Lecture », dans DUMONT Fernand, *Op. cit.*, p. 205.

¹¹⁰ MILNER Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Lagrasse, Verdier, 2009 (Poche).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 16.

Toute locution, « travaillée par l'équivoque », est dès lors « à la fois elle-même et une autre »¹¹². Face à l'équivocité inéluctable de la langue, Chavée et Dumont doivent trouver le moyen de dire le réel via d'autres ressources.

Les œuvres poétiques de Chavée et de Dumont témoignent l'une et l'autre d'une recherche sur le langage pour palier la difficulté à (se) dire dans la langue. Il s'agit non seulement pour ce faire, comme on l'a vu, de trouver la forme poétique la plus adéquate, mais également de dévoiler cette vérité dans le langage. Dès lors, chacun cherche à exprimer ce réel de manière à ce qu'il soit compris en profondeur par le lecteur. Pour l'un, il s'agit de l'exprimer dans des termes simples, dans un langage qui soit le plus transparent possible. Pour l'autre, le recours à l'hermétisme et à une parole héritée de la tradition ésotérique semble nécessaire à la saisie profonde d'une vérité elle-même obscure.

II.1. La quête d'un langage transparent ou le langage des Fées

La quête d'un langage parfait, transparent, traverse toute l'œuvre de Dumont. On la retrouve déjà dans *La Région du cœur* :

Alors qu'ici les plus habiles parviennent à grand peine à communiquer entre eux par le truchement d'un langage toujours imparfait, ce qui, naturellement, donne continuellement lieu à des méprises en tout genre, les habitants du château avaient depuis longtemps appris à rendre immédiatement visible pour tout le monde la réalité intérieure de leur esprit.¹¹³

En effet, le narrateur de la nouvelle se retrouve dans un monde fabuleux, allégorie de la transparence, où les habitants utilisent un langage parfait, et dont l'intercompréhension est immédiate et spontanée.

Cette quête du langage parfait atteint son paroxysme dans les derniers écrits de Dumont : théorisée dans le *Traité des Fées*, il la met en application dans son recueil *La Liberté*¹¹⁴. Le *Traité des Fées* est un texte rédigé en janvier 1940 dépeignant les différentes caractéristiques des fées (leurs particularités physiques, leur caractère, leurs coutumes) et notamment leur langage. Celui-ci est décrit comme étant un langage transparent, porteur de vérité – au contraire des mots creux et alambiqués des hommes, qui mènent au mensonge :

Une Fée se met à parler, et tout ce qu'on avait pu entendre avant elle se couvre d'une poussière fine qui est celle de l'oubli. Elle ne dit pourtant que des choses très simples, elle ne prononce que des

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ DUMONT Fernand, « La Région du cœur », dans *Op. cit.*, p. 21-22.

¹¹⁴ ID., « La Liberté », dans *Op. cit.*, p. 179-191.

mots courants, elle n'emploie que des tournures bien connues et voilà qu'elle nous entraîne au cœur même de l'inoublable.

[...] Pour moi, je pense que ce pouvoir d'envoûtement qui donne à leur langage une incomparable supériorité sur celui des hommes ne réside pas dans autre chose que dans son extraordinaire *transparence* [nous soulignons].

Écoutez une Fée. Rien de ce qu'elle dit ne peut vous échapper. C'est la vie, c'est l'amour, c'est le désir lui-même que vous voyez apparaître en traits de feu à travers *le cristal de ses paroles* [nous soulignons].

Maintenant, retournez près des hommes, et vous saurez que leurs phrases creuses, leurs paroles de plomb, leurs affreux proverbes, leurs lois inflexibles ne sont que mensonges destinés à vous empêcher de vivre.¹¹⁵

Pour Dumont, le langage qui se rapproche le plus de cette perfection transparente est le langage poétique (« Les Fées ont ceci de commun avec les poètes que leurs moindres paroles ont quelque chose d'ailé et de frémissant qui leur confère un dangereux pouvoir de séduction »¹¹⁶). Le poète, à son sens, s'exprime en toute transparence dans des termes simples, sa poésie se voulant énonciatrice d'une vérité. La poésie, tel le langage des Fées, incarne ainsi une parole de cristal. La transparence idéale ne se trouve pas, pour Dumont, dans le langage quotidien, mais dans la poésie, forme plus noble du langage humain. Néanmoins, celle-ci doit, à ses yeux, se constituer de termes simples et de tournures claires.

Le recueil *La Liberté* rassemble neuf poèmes rédigés depuis la prison de Mons en 1942. C'est, à notre avis, l'œuvre de Dumont qui se rapproche le plus de son idéal de langage parfait. La syntaxe est simple – presque élémentaire –, les termes sont clairs et le titre donne le ton du recueil. Le paratexte fournit toutes les informations pour une lecture aisée des poèmes, sans toutefois leur faire perdre de leur charme¹¹⁷ poétique. En effet, on trouve en dessous du titre le sous-titre *Poèmes*, ainsi que la mention d'éléments contextuels : le lieu (la cellule 193 de la prison de Mons) et la date (juin 1942). Il offre ainsi au lecteur des outils précieux pour le déchiffrement des poèmes. Nous noterons que les auteurs du XX^e siècle, notamment les auteurs surréalistes, ont tendance à intégrer le paratexte au texte poétique lui-même, l'inscrivant dans le domaine de la littérature.¹¹⁸

Prenons le poème I pour illustrer nos propos :

Nous l'avons tant rêvée
si longtemps défendue
et si souvent servie

¹¹⁵ ID., « Traité des Fées », dans *Op. cit.*, p.159-160.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁷ Nous utilisons ce terme, issu du vocabulaire magique, en référence monde féérique de Dumont.

¹¹⁸ DAMBRE Marc et GOSSELIN-NOAT Monique, *Op. cit.*

et tellement aimée
qu'ils nous ont pris pour elle
et nous ont enfermés.¹¹⁹

Lu hors de son contexte, son sens n'est pas directement atteignable. Dès lors qu'il est considéré à la lumière du titre du recueil cependant, son sens se dévoile de manière spontanée. Le lecteur, alors paré des outils d'interprétation livrés par le poète, se représente aisément Fernand Dumont, enfermé dans sa cellule, rêvant de cette liberté « si longtemps défendue », au nom de laquelle il s'est battu, prônant la transparence des âmes face à l'opacité politique. Le dernier vers sonne comme le glas : Fernand Dumont, parce qu'il a pris la parole en vertu de la liberté, se dressant contre le régime fasciste de la Seconde Guerre mondiale, s'est vu privé de sa liberté, trésor qu'il a précieusement *défendu*, *servi* et *aimé*, et pour lequel il s'est fait *enfermer*. Ce court poème de six vers laisse transparaître son message sans fioritures, dénonçant la dictature qui a aboli la liberté de parole et qui enferme ceux qui osent s'exprimer contre elle.

Le poème VII du recueil retient également notre attention car il répond à l'idéal de langage poétique transparent de Dumont et que sa structure entretient un rapport de transparence avec le fond.

Voilà cinquante jours que nous sommes ici
Voilà cinquante nuits que nous passons ici
Voilà déjà cent perles de souffrance
Perles grises des jours dans la cellule grise
Perles noires des nuits dans la cellule noire
Voilà plus qu'il n'en faut pour faire un long collier
un long collier de temps perdu
que nous passerons un jour
un jour tremblant de liberté
au cou de la statue errante et silencieuse
de notre vie¹²⁰

Le lecteur se retrouve donc face à un rapport de transparence entre la forme et le fond qui se manifeste non seulement par le langage, mais également par le biais de la structure du poème. En effet, l'anaphore *Voilà*, la structure similaire des vers et la reprise de certains termes (*cinquante*, *jour*, *nuit*, *perles*, *grise*, *noire*, *la cellule*, *un long collier*) engendrent un effet de scansion litanique qui entre en résonnance avec la monotonie des jours et des nuits qui se succèdent et qui se ressemblent, telles les perles d'un *long collier* qui s'enfilent les unes après les autres (perles grises pour les jours, car les prisonniers ne voient que les murs grisâtres de leur cellule ; perles noires pour les nuits obscures). La reprise de termes au début et à la fin de

¹¹⁹ DUMONT Fernand, « La Liberté », *Op. cit.*, p. 181.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 189.

certaines vers sont comme les perles qui s'enfilent les unes après les autres. L'antithèse de la liberté et de la captivité est omniprésente. Le poète rêve ainsi au « jour tremblant de liberté » où la confection du long collier de perles sera terminée et qu'il pourra sortir de prison. Il pourra alors mettre ce collier « au cou de la statue errante et silencieuse » (le motif de la statue se retrouve plusieurs fois dans le recueil, en référence, sans doute, à la statue de la Liberté ; la proximité des termes *statue* et *liberté* renforçant ce rapprochement). Face à cette isotopie de la liberté, on retrouve l'obstacle du motif de la prison – de *la cellule* –, qui est source de *souffrance* pour le poète et qui représente pour lui du *temps perdu* alors qu'il pourrait vivre paisiblement en dehors des murs carcéraux.

Nous noterons que dans les deux poèmes, le poète s'exprime à la première personne du pluriel, ce « nous » donnant un ton engagé au recueil. Le poète ne se lamente pas sur son sort à la manière des romantiques : dans ces poèmes il ne parle pas en son nom propre, mais en celui de tous ceux qui ont été enfermés parce qu'ils ont revendiqué leur droit à la parole. Certains poèmes du recueil, toutefois – le VI et le VIII, par exemple – revêtent une dimension plus personnelle. Le ton engagé s'efface alors au profit d'une dimension de transparence plus intime : le poète se trouve face à la solitude, reclus dans sa cellule, souffrant du manque de ses amis.

Il convient de souligner que Dumont, dans son rêve de langage parfaitement transparent et spontané, se voit néanmoins contraint de passer par la médiation de la langue – et donc par les mots de tout le monde. Or, en toute langue, il y a *lalangue*, c'est-à-dire « le registre qui la voue à l'équivoque »¹²¹. Le rêve de transparence du langage poétique conduit donc à une double aporie, puisque la poésie doit en passer par la langue (elle est donc médiate) et parce que la langue est intrinsèquement équivoque (donc opaque). En outre, nous remarquerons que Dumont, s'il aspire à la transparence totale, aboutit toujours à une forme poétique plus hermétique. Certes, dans un souci de clarification des propos, il y apporte quelque commentaire, mais cet hermétisme nous semble indiquer qu'il n'a jamais réussi à obtenir un résultat esthétique à la hauteur de ses ambitions. Sans doute a-t-il compris que certains réels demeurent opaques à la langue et nécessitent de recourir à une forme plus complexe du langage poétique, ainsi qu'en témoigne la poésie de Chavée, comme nous allons le voir dans le point suivant.

¹²¹ MILNER Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 20.

II.2. Équivoque et hermétisme

On retrouve également une recherche sur le langage chez Chavée, mais elle se manifeste différemment. En effet, alors que Dumont cherche la sobriété du verbe, le sens des textes chavéens est à chercher dans l'équivoque.

Milner montre qu'il existe certaines manières de traquer l'équivoque, en s'appuyant sur les différentes strates de la langue : « [...] si c'est pour le son qu'elle se constitue, recourir au sens ; si c'est pour le sens, recourir au son ; si c'est pour l'écriture, etc., en un mot s'appuyer sur ceci qu'il y a des strates. »¹²² Or, Chavée, par l'hermétisme de ses vers, ne cesse de *déstratifier* la langue, empêchant le lecteur de s'appuyer sur les différentes strates pour comprendre le texte : le véritable sens se trouve ailleurs.

Comme Dumont, Chavée a compris que les signes traditionnels n'étaient pas capables de pallier le risque de malentendu – et donc d'opacité mensongère – et il a trouvé dans un langage poétique riche d'équivoques, de métaphores antithétiques et s'inscrivant dans la tradition hermétique, une alternative pour (se) dire, pour saisir un réel à dévoiler. Selon Achille Béchet, « la poésie est pour [Chavée] un moyen privilégié de connaissance. Elle introduit l'homme au cœur de l'univers, saisi dans sa totalité », lui permettant « de saisir l'infiniment petit »¹²³. Freud cherchait d'ailleurs le vrai sens des paroles de ses patients entre les lignes, présupposant un sens second – plus profond et latent – à déchiffrer derrière le sens apparent du discours. Notre postulat est que pour Chavée, il y a des réels qui ne peuvent s'exprimer qu'au détour d'un autre discours, à travers un langage hermétique, réels ne pouvant se comprendre que par le déchiffrement méthodique d'un lecteur averti. Alors que Dumont fait l'apologie d'un langage le plus transparent possible, Chavée tente de cerner l'ineffable par l'équivoque.

Dans nombre de ses textes, le poète a en effet recours à des métaphores à caractère paradoxal et juxtapose des images antithétiques, comme on peut l'observer dans ces vers d'un poème intitulé *Commentaire* :

Je fus le sage de ta sagesse ô folie
ô lumineuse nuit mère des nuits
tout cela fut visible que je sentais caché¹²⁴

On retrouve en effet dans ce poème les images antithétiques de la folie et de la sagesse, de la nuit et de la lumière, du caché et du visible : un rapport de superposition de signes s'établit entre

¹²² *Ibid.*, p. 17.

¹²³ BÉCHET Achille, *Op. cit.*, p. 38.

¹²⁴ CHAVÉE Achille, « Écrits sur un drapeau qui brûle (1948) », dans *Op. cit.*, vol. II, p. 133.

des réalités *a priori* contraires. L'antithèse se voit renforcée, en outre, par le complément du nom (« nuit mère *des nuits* » et « le sage *de ta sagesse* » [nous soulignons] »). Or, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce mémoire, ce type de procédé esthétique relève d'une « mise en relation “transparente” de deux domaines »¹²⁵ : le poète aménage un couloir de verre entre deux réalités contraires, et fait surgir une image surréaliste de ce magma mystérieux.

Dans le dernier poème de son recueil intitulé *De neige rouge*, Chavée explique que les métaphores et les « images d'ambivalence » nées de son désir sont le fruit de sa « quête du symbole ultime de la vie » :

De rive en rive crépusculaire
un sexe de proie dramatique
une panoplie de haine dans l'amour
une fontaine de neige et de sang

C'est le désir créant ses métaphores
ses images d'ambivalence
qui défriche son éternité
en quête du symbole ultime de la vie¹²⁶

La première strophe du poème se constitue de métaphores à caractère ambivalent : le ciel crépusculaire est remplacé dans le poème par la rive, l'oiseau de proie est remplacé par le sexe, le troisième et le quatrième vers font éclore des images antithétiques constituées, pour la première, d'amour et de haine, pour la deuxième, d'une association énigmatique entre la neige et le sang se substituant à l'eau claire de la fontaine. Dans la seconde strophe, le poète propose un commentaire de la première, décrivant les images surréalistes invoquées comme issues du désir et comme foncièrement représentatives de la vie. La vie, faite de réalités ambivalentes et pleine de contradictions, se voit représentée plus justement à travers ces images que si le poète avait voulu la décrire en de nombreux termes.

Pour Dantinne, le choix de ces métaphores à caractère paradoxal relève d'« un souci de se cacher pour mieux afficher sa transparence »¹²⁷. Face à l'impasse de dire la vérité dans la langue, Chavée fait le choix de la dire par les images équivoques qui jaillissent de ses associations libres et des métaphores antithétiques. Ce poème des *Ephémérides* témoigne de cette recherche de vérité par les associations libres :

J'imagine un suffète

¹²⁵ COHEN Françoise, *Op. cit.*, p. 23

¹²⁶ CHAVÉE Achille, « De neige rouge (1948) », dans *Op. cit.*, vol. II, p. 113.

¹²⁷ DANTINNE Alain, « Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible », dans *Textyles*, n°8, 1991, <http://textyles.revues.org/1852> (consulté le 15 août 2017).

crachant
 dans la rivière d'un désastre idéal
 j'imagine
 un éléphant ou vert ou bleu
 à votre choix
 aimant une gentille petite souris blanche
 j'imagine n'importe quoi
 pour découvrir un visage d'amour
 une miette de vérité
 j'imagine que je suis un dieu
 pour savoir ce qu'il convient de faire¹²⁸

En effet, Chavée imagine une série d'images improbables (un suffète qui crache dans l'eau, un éléphant aux couleurs invraisemblables qui aime une souris blanche) dans l'espoir d'atteindre ne fût-ce qu'« une miette de vérité ». Il se fait poète demiurge, maître d'une nouvelle Genèse, afin, via ses créations poétiques, de « savoir ce qu'il convient de faire ».

Dans le poème suivant du recueil, il prétend « écrire aux fins de déchirer les apparences », il souhaite « écrire le soudain / l'imprévisible », en « amadouant / ou / poignardant toute réalité »¹²⁹. Chavée cherche à cerner le réel le plus immédiat, accordant à la poésie la capacité de « démontrer l'indémontrable »¹³⁰.

L'esthétique chavéenne ne repose pas sur les seules métaphores antithétiques et associations libres, mais s'inscrit plus globalement dans la tradition de la littérature hermétique. Selon lui, « il faut éteindre la lumière / pour ne pas injurier l'aurore » (il faut rendre la poésie obscure pour ne pas fausser la compréhension – la naissance de la lumière – du poème), et « il convient de demeurer seul / pour discerner dans le néant / les traces de l'intelligible »¹³¹ (le lecteur doit demeurer seul afin de pouvoir discerner dans les passages obscurs *les traces de l'intelligible*). Milner montre en effet que « la poésie a affaire à la vérité, puisque la vérité est, de structure, ce à quoi la langue manque, et à l'éthique, puisque le point de cessation, une fois cerné, commande d'être dit »¹³². Selon lui, en effet, il y a un point de cessation dans la langue, un point qui échappe au dicible – un « manque à s'écrire » –, que la poésie peut néanmoins cerner : « l'acte de poésie consiste à transcrire dans la langue même et par ses voies propres un point de cessation du manque à s'écrire. » Dans la tradition critique, ce point de cessation

¹²⁸ CHAVÉE Achille, « Ephémérides. Cinquante poèmes d'usage (1951) », *Op. cit.*, p. 39.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹³¹ ID., « Les Traces de l'intelligible (1957) », dans *Op. cit.*, vol. IV, p. 13.

¹³² MILNER Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 35.

comporte plusieurs noms, dont fait partie l'hermétisme, qui est « le sens plus pur, que l'on atteint en arrachant les mots au cercle de la référence ordinaire »¹³³.

Lourdes Terrón Barbosa note que « l'hermétisme dans toutes ses formes a servi de culte au surréalisme »¹³⁴. Selon elle :

Tous leurs contenus sont cryptés et seulement les initiés, préalablement choisis, ont accès aux clés de l'interprétation de leurs symboles, de leurs métaphores et de leurs mystères : messages subliminaux de liberté, de libération, d'humanité ; contestation voilée contre un régime dominateur et abominable, contre une situation socio-politique qui leur permet d'exprimer leur rage et leur angoisse en ces termes, de cette manière particulière. L'hermétisme, les sciences hermétiques, le symbole, se font l'écho de ce message libérateur, d'une forme d'éthique qui tente de réconcilier l'homme avec lui-même quand il se reconnaît comme le microcosme où il trouvera la force libératrice.¹³⁵

Il est donc caractéristique des surréalistes, d'après elle, de crypter leur poésie, la réservant à quelques rares initiés, seuls aptes à recevoir le « message libérateur » livré par le poète, à qui ont été données des clés d'interprétation.

Terrón Barbosa inscrit directement Achille Chavée dans cette tradition. Elle remarque qu'il cite souvent des grands maîtres de l'hermétisme (Flamel, Amberlain, Fulcanelli) dans son journal et dans ses lettres. Par ailleurs, son œuvre est empreinte d'une terminologie héritée de l'hermétisme : on y retrouve les motifs de la pierre philosophale, du labyrinthe, des signes, de la métamorphose, ...¹³⁶

Cependant, l'hermétisme chavéen n'est jamais gratuit, comme l'indique Béchet :

L'homme est univers dans l'univers. Dans son mouvement créateur, dans la démarche dialectique qui anime sa recherche, Chavée parvient, sous le signe de l'automatisme, à réaliser une synthèse qui apparaît comme l'unité même de sa conception de l'univers. De là, parfois, une certaine difficulté dans son expression, difficulté due à la profondeur du propos, jamais à un hermétisme gratuit.¹³⁷

Son avis rejoint celui de Terrón Barbosa : elle aussi pense que les procédés hermétiques incarnent une quête de connaissance. Selon elle, par l'hermétisme et par la méthode d'écriture automatique, Chavée, qui considère l'esprit humain comme « étouffé par les antécédents du rationalisme »¹³⁸, tente de cerner et d'agir sur l'identité humaine.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ TERRÓN BARBOSA Lourdes, « Achille Chavée. Hermétisme et alchimie », dans *Autour d'Achille Chavée*, cat. exp., (Musée Lanchelevici, 1999-2000). La Louvière, 1999, p. 63.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁷ BÉCHET Achille, *Op. cit.*, p. 47.

¹³⁸ TERRÓN BARBOSA Lourdes, « Achille Chavée. Hermétisme et alchimie », *Op. cit.*, p. 67.

Le poème *Critique de la poésie*¹³⁹ est une allégorie de la poésie hermétique – comparée à « une belle fille mince et racée » – prônée par Chavée. La dernière strophe résume bien la conception chavéenne de la poésie :

une putain de fille qu'on appelle la poésie
qui se dérobe et se refuse toujours
que nous finirons bien par violer un jour

Le sens de cette « putain de fille qu'on appelle poésie », en effet, « se dérobe et se refuse toujours » ; il n'est pas immédiatement accessible au lecteur. Cependant, le poète affirme qu'il finira « bien par violer un jour » la poésie : le déchiffrement est toujours possible. Il ne s'agit pas, pour Chavée, de pratiquer un hermétisme hasardeux. Selon lui, le sens du réel est à dévoiler par le déchiffrement méthodique d'une poésie qu'il considère comme noble, qui dégage « son élégance native / d'une cuvette de champagne ou de lait » et qui est « outrageusement belle ».

Un poème intitulé *Rêve* incarne bien les principes de l'hermétisme chavéen. Son sens ne se laisse pas déchiffrer aisément ; le lecteur doit avoir en sa possession différentes clés de lecture lui permettant d'en saisir le sens.

Dans le labyrinthe
l'eau arrive aux genoux

L'inconnu qui veille sur le vieux temple
tombant en ruines
me dit :
les grands éléphants vont venir

Je dois pour échapper à leur charge
bondir au cinquième étage
de l'immeuble dominant la rivière
et je vois dans le lit asséché du torrent
le combat du serpent et du crocodile
ce dernier mordant la queue du reptile
qui devient invisible
L'immeuble est habité
Dans l'escalier
j'entends les pas de la servante
Précédant mon désir
la femme ouvre la porte
urine dans la bouteille de verre
avec une déconcertante précision
en me disant : je coule¹⁴⁰

¹³⁹ CHAVÉE Achille, « À pierre fendre (1952) », dans *Op. cit.*, vol III, p. 71-72.

¹⁴⁰ ID., « L'Enseignement libre (1958) », *Op. cit.*, p. 128-129.

Ce poème revêt une dimension syncrétique. On y retrouve en effet des motifs issus de la Bible, des mythologies grecque et égyptienne, de l'alchimie et de la pensée orientale.

Dans la première strophe, le labyrinthe incarne la métaphore même de l'hermétisme : tel le voyageur qui se perd dans le dédale du labyrinthe – l'accès à la sortie rendu ardu – le lecteur doit se perdre dans les méandres du poème et effectuer un travail de lecture complexe avant d'en atteindre le sens ultime. Le labyrinthe symbolise le parcours initiatique vers le centre nébuleux. Dans la tradition alchimique¹⁴¹, le labyrinthe est constitué de trois cercles concentriques à l'intérieur desquels se trouvent trois portes closes donnant accès au dédale suivant, jusqu'au centre où il faudra lutter contre le minotaure (issu de la mythologie grecque, le minotaure est un monstre mi-homme, mi-taureau, figure symbolique de l'homme dominé par ses pulsions). Deux autres portes permettent de parcourir le labyrinthe en sens inverse, la dernière porte de sortie étant, quant à elle, toujours ouverte. Le poème se constitue de trois strophes, à l'instar du dédale constitué de trois labyrinthes concentriques. Dans chaque labyrinthe, le voyageur se voit confronté à des épreuves afin de parvenir à ouvrir la porte menant au prochain labyrinthe. De même, le lecteur se retrouve face à un poème apparemment hermétiquement clos, telles les portes du labyrinthe, et se voit contraint de passer des épreuves d'initiation à chaque strophe pour pouvoir en ouvrir le sens et accéder au sens de la strophe suivante. Une fois toutes les portes franchies, et le sens dévoilé au cœur du labyrinthe-poème, la dernière porte reste ouverte, car le sens du poème ne se dérobe plus à la compréhension du lecteur parvenu à dominer ses pulsions (la lutte contre les pulsions, métaphorisée par le combat contre le minotaure, se fait par le contrôle mental, nécessaire au déchiffrement poétique).

La deuxième strophe s'inscrit dans la tradition bouddhiste. Le bouddhiste, comme le poète, s'attache à comprendre le monde, cherchant à atteindre l'état d'éveil, que nous rapprochons du moment où le lecteur se saisit du sens du texte poétique. L'éléphant est un gardien des temples et de Bouddha lui-même. Dans la tradition orientale, il incarne la sagesse, la paix, mais également la puissance mentale et physique.¹⁴² On se figure dans le personnage de « l'inconnu qui veille sur le vieux temple » un moine bouddhiste attendant la venue des

¹⁴¹ Nous nous référons, pour les propos suivants, à l'ouvrage : *Alchimie et philosophie à la Renaissance. Actes du colloque international de Tours*, 4-7 décembre 1991, Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton (dir.), 1993, https://books.google.be/books?id=bX53F_V2efsC&pg=PA316&lpg=PA316&dq=labyrinthe+alchimique&source=bl&ots=UGqoN7iiSY&sig=GAOgjAf3RuD1LEKxcHtfanB0UYy&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiMqs31ofbbAhXSaFAKHSiLAdYQ6AEIaDAR#v=onepage&q=labyrinthe%20alchimique&f=false (consulté le 28 juin 2018).

¹⁴² « La symbolique des animaux dans le bouddhisme », dans *Retraite en Thaïlande*, 2016, <http://retraite-en-thaïlande.com/la-symbolique-des-animaux-dans-le-bouddhisme/1566/> (consulté le 28 juin 2018).

éléphants, véritables gardiens du temple. Le temple, quoique tombant en ruine, est toujours gardé par un inconnu : c'est qu'il renferme peut-être encore un trésor sacré à découvrir.

Dans la troisième strophe, le poète doit échapper à la charge des éléphants, qui, comme on l'a dit, sont non seulement symboles d'intelligence, mais également symboles de puissance physique : l'éléphant peut, d'un moment à l'autre, s'énervier et détruire tout sur son passage. Il doit parvenir à contrôler sa force physique par le biais de sa force mentale. Le lecteur s'appliquant à décrypter le sens d'un poème hermétique est invité à suivre la même voie : il s'agit d'arriver à un état d'autocontrôle mental suffisant pour pouvoir débusquer les trésors cachés derrière les vers. Le premier vers de cette strophe fait office de transition, la porte close de la seconde strophe s'ouvrant sur la troisième. Cette strophe, mise en lien grâce à ce vers, avec la pensée orientale, se situe néanmoins dans une autre tradition : celle de la religion chrétienne¹⁴³. En effet, pour échapper aux éléphants – pour se défaire de ses pulsions – le poète doit « bondir au cinquième étage / de l'immeuble dominant la rivière » ; or, dans la théologie chrétienne, le monde est divisé entre sept cieux : quatre cieux inférieurs et trois cieux supérieurs. Nous rapprochons ici le cinquième étage de l'immeuble du cinquième ciel, dernier des cieux supérieurs. Le mystère de l'Incarnation veut que Dieu ait envoyé son fils descendre les différents cieux afin de juger les habitants du monde. La descente du Christ est métaphorisée par la descente du Verbe. Le Verbe descend dans les sixième et septième ciels, révélant le secret divin. Dans le dernier des cieux supérieurs – le cinquième – le secret reste inaccessible. Dans les cieux inférieurs, aucun habitant ne reconnaît le Verbe. La métaphore du poète bondissant au cinquième étage de l'immeuble nous semble représenter la manière dont le verbe poétique parvient à atteindre le cinquième ciel – le secret divin demeurant certes hermétique, mais se rapprochant des cieux où le Verbe est descendu.¹⁴⁴ Dans cette perspective, l'équivalent du Verbe, dans la poésie, est le secret livré par l'hermétisme.

Une fois le poète arrivé au cinquième étage de l'immeuble, il voit le lit de la rivière asséchée où un serpent et un crocodile se livrent combat. Le serpent, dans la Bible, incarne la figure de la tentation, de la ruse, des paroles séductrices, mais également de la connaissance. Le crocodile, quant à lui, est plutôt caractérisé par sa férocité, sa condition dominante, sa puissance physique. Tel l'éléphant dont la position oscille entre les pulsions et le contrôle

¹⁴³ Nous nous permettons de formuler cette hypothèse car Chavée a reçu une éducation catholique et il dispose, de ce fait, d'une bonne connaissance des mythes chrétiens. Nombre de ses poèmes, en outre, font explicitement référence à la religion.

¹⁴⁴ TEYSSOT Thierry, « L'Ascension d'Isaïe », dans *L'Église Gallicane. Tradition apostolique de Gazinet*, 1997, <http://www.gallican.org/septcieu.htm> (consulté le 28 juin 2018).

intellectuel, ce combat figure un autre combat, entre la spiritualité et les pulsions. Par ailleurs, le crocodile et le serpent sont également des animaux présents dans la mythologie égyptienne : la troisième strophe du poème est donc la figuration syncrétique de plusieurs religions – bouddhiste, chrétienne, égyptienne. Le serpent – animal figurant l’intelligence et la maîtrise mentale – se mordant la queue renvoie à l’image du lecteur tournant en rond dans son travail d’interprétation, image renvoyant elle-même aux cercles labyrinthiques. La queue devenue invisible – osons dire transparente – représente alors le moment où le lecteur réussit à déceler le sens du poème : il ne tourne plus en rond (le serpent ne se mord plus la queue).

L’immeuble – le monde des cieux – est habité par une servante. Or, on l’a vu, la femme, dans les textes de Chavée, incarne parfois l’allégorie de la poésie. Cette habitante de l’immeuble, dès lors, serait la poésie, servante du savoir. Elle « ouvre la porte » menant aux cieux supérieurs – ou la porte menant au cœur du labyrinthe alchimique –, cet espace où les hommes peuvent accéder au secret du Verbe. Ce que la poésie produit est alors comme l’or produit par l’alchimiste : née de l’eau – matière première, tels les mots pour la poésie¹⁴⁵ – qui a été bue, l’urine – produit final – de la servante se donne à voir à travers le réceptacle transparent, « avec une déconcertante précision ». Le lecteur, après un long et laborieux travail d’initiation, est alors apte à voir le sens du poème hermétique comme s’il était fait de verre, le sens apparaissant en toute transparence et paraissant alors *couler* de source.

Le titre du poème invite à une lecture onirique. En effet, les événements qui se succèdent sans lien logique apparent dans les strophes peuvent être considérés comme des composants d’un rêve ; il n’y a que dans un rêve, par exemple, qu’il est possible de bondir jusqu’au cinquième étage d’un immeuble ou qu’on voit la queue d’un serpent devenir invisible. Néanmoins, comme nous l’avons démontré, il est possible de lier les actions entre elles et de leur donner du sens par un travail de décryptage. Dans ce poème, Chavée mêle plusieurs mythes : celui du labyrinthe alchimique, celui de l’éveil de Bouddha et le mystère de l’Incarnation, chacun de ces mythes véhiculant le même désir d’atteindre un savoir par la victoire du contrôle mental sur les pulsions. Par ailleurs, dans la théorie freudienne, le rêve peut être déchiffré, son vrai sens – latent – se trouvant derrière le sens initialement apparent. Le poème chavéen est donc comme le rêve : paraissant de prime abord absurde, son élixir se révèle par un travail d’interprétation. Chavée, dans son œuvre, compare d’ailleurs souvent le langage

¹⁴⁵ Chavée désigne lui-même les mots comme la matière première dans son poème *Matière première* : CHAVÉE Achille, « D’ombre et de sang (1946) », dans *Op. cit.*, vol. I, p. 234-235.

onirique à celui de la poésie. Dans son poème *Art poétique*¹⁴⁶, par exemple, il affirme que « l'invisible se proportionne / aux dialectes de nos rêves ». Selon lui, le « collage des contrastes », le « colloque des contraires », qui est « union confusion fusion action » (la juxtaposition de signes contraires fusionnant pour créer un effet performatif), est associé au « désir dans le rêve ». Il met donc directement en relation les désirs jaillissant dans le rêve et qui nécessitent, pour être compris, la connaissance du langage – du dialecte – du rêve avec le sens invisible – latent – de l'art poétique.

Les images chavéennes sont de celles qui engendrent un *bouleversement*, au sens nougéen du terme : Paul Nougé, surréaliste bruxellois, crée par la subversion d'objets du quotidien des objets bouleversants, objets engendrant une émotion violente chez qui les contemple. La subversion de ces objets vise à ce que « l'homme aille où il n'a jamais été, éprouve ce qu'il n'a jamais éprouvé, pense ce qu'il n'a jamais pensé, soit ce qu'il n'a jamais été »¹⁴⁷. L'effet performatif des images surréalistes nées des associations ambivalentes de Chavée est donc proche de celui des objets bouleversants. En effet, le lecteur, face à ces images surréalistes nées d'associations curieuses, acquiert de nouvelles connaissances et s'en trouve transformé, à l'instar du spectateur face aux objets bouleversants. Ces images, si elles sont suffisamment étrangères au lecteur (il faut néanmoins, pour que s'opère la séduction de l'effet d'étrangeté, partir d'axiomes familiers ; ainsi, la *nuît lumineuse*, par exemple, renvoie aux deux réalités ordinaires que sont la nuit et la lumière), créent un bouleversement immédiat. L'effet performatif du bouleversement, au contraire du travail de décryptage long et laborieux du texte, lui, est spontané et établit une relation de transparence avec le lecteur. Dans son texte intitulé *Le Viol*, dédié à René Magritte, Chavée évoque d'ailleurs l'image du « cortège *bouleversant* [nous soulignons] des concepts sortant d'un cratère éteint »¹⁴⁸. Or, Magritte a travaillé avec Nougé sur la théorie des objets bouleversants. Sans doute peut-on y voir une allusion directe aux objets bouleversants, allusion mise en lien avec le reste du poème, que nous analysons comme une compréhension soudaine des concepts renfermés par la poésie.

On vit apparaître le cortège bouleversant des concepts sortant d'un cratère éteint
La femme sculptée dans le concept Virginité ouvrait la marche vêtue d'un invisible corset d'acier
garni à l'intérieur de courtes pointes acérées qui labouraient ses chairs parfumées au rythme de sa marche
nuptiale

¹⁴⁶ ID., « Écrits sur un drapeau qui brûle (1948) », *Op. cit.*, p. 117.

¹⁴⁷ NOUGÉ Paul, *Au palais des images les spectres sont rois. Écrits anthumes 1922-1967*, éd. Geneviève Michel, Gérard Berréby et Marjorie Ribant, Paris, Allia, 2017, p. 122.

¹⁴⁸ CHAVÉE Achille, « D'ombre et de sang (1946) », *Op. cit.*, p. 236-237.

Depuis longtemps je méditais son rapt
Mon imagination s'enflammait à la seule idée de la tenir captive dans une caverne secrète
spécialement aménagée qui devait lui servir à la fois de lit de viol et de tombeau
Ce viol je le voulais consommé selon la plus pure tradition
Il devait me conférer tous les droits despotiques et charnels que la légende et l'hérédité nous ont
si complaisamment transmis

Le rapt minutieusement préparé s'accomplit au crépuscule du matin
Dans la rosée et la lumière de l'aurore je l'emportai en croupe d'une magnifique cavale ainsi que
je l'avais vu faire par de brillants cavaliers au temps où mon adolescence se nourrissait des plus illustres
exemples

Prise dans un indémaillable filet que j'avais soigneusement confectionné c'est à peine si elle
résista aux liens de soie et de fleurs qui la maintinrent impuissamment livrée à son destin

Le viol accompli me servit de manteau d'assassin ce manteau que parfois je porte pour mieux
passer inaperçu dans les grands rassemblements humains¹⁴⁹

Ce texte allégorique met en scène le viol du concept Virginité. Ce concept renvoie au poème insondable – inviolé – que le lecteur doit comprendre par un travail réflexif intense – auquel renvoie le « rapt minutieusement préparé » et longuement médité. Le début du texte met en scène un cortège de concepts sortant d'un cratère éteint : dans ce cratère, figurant l'obscurité poétique, les concepts, par leur nature ambivalente et étrange, provoquent un bouleversement immédiat chez le lecteur. L'effet performatif des concepts bouleversants poussent le lecteur à sonder l'abîme obscur du texte. Cette tâche semble *a priori* impossible, car l'accès au sens du poème est protégé (la vierge porte « un invisible corset d'acier garni à l'intérieur de courtes pointes acérées »). Cependant, le lecteur peut y parvenir par un long travail de préparation réflexif (le rapt est minutieusement préparé et médité depuis longtemps). Pour ce faire, il doit disposer d'un savoir préalable (le viol doit se faire « selon la plus pure tradition ») : seule la connaissance de ses classiques (l'hérédité) lui donnera les outils nécessaires pour pénétrer les vers afin d'en subtiliser les secrets (d'avoir des droits despotiques et charnels sur eux). Au fur et à mesure du travail d'interprétation, le poème s'éclaircit peu à peu (le rapt s'effectue à l'aurore : la demi-pénombre indique que le savoir n'est pas encore atteint mais que le lecteur s'en rapproche peu à peu). Le travail d'interprétation proche de l'accomplissement, les nœuds du texte se dénouent peu à peu, de plus en plus vite, tel le poète partant en cavale (il est intéressant de noter que le mot cavale fait écho à la cabale, science occulte proche de l'hermétisme ; Chavée, qui a séjourné en Espagne, sait sans doute que le v en espagnol se prononce /b/), comme il l'a vu faire par de « brillants chevaliers » (il se nourrissait de leur exemple quand il était adolescent, comme le lecteur doit s'être nourri de culture littéraire pour

¹⁴⁹ *Ibid.*

pouvoir décrypter un texte hermétique). Finalement capturé, le sens du texte hermétique ne peut plus se défaire de ses liens (la vierge est prise dans « un indémaillable filet »). Le lecteur, qui s'est emparé du sens caché derrière le sens littéral peut alors s'attacher à le comprendre (le viol s'accomplit). Détenteur de ce savoir, le lecteur peut s'en servir quelques fois comme manteau et passer inaperçu dans « les grands rassemblements humains », ce savoir demeurant inaccessible – caché derrière un manteau – aux masses.

La poésie d'Achille Chavée incarne donc un jeu sur l'équivoque de la langue. Les procédés esthétiques qu'il emploie relèvent d'une mise en relation transparente de réalités distinctes par superposition de signes. Les images surréalistes qui naissent de ces associations atypiques rendent les textes hermétiques et invitent le lecteur à effectuer un travail de déchiffrement, à sonder les images résultantes afin d'en saisir le sens latent.

Achille Chavée et Fernand Dumont se différencient nettement par l'esthétique de leurs œuvres, malgré leur appartenance aux mêmes cercles littéraires et leurs idéaux communs (notamment leurs idéaux politiques). Aussi la majeure partie de l'œuvre chavéenne revêt-elle une dimension hermétique, alors que celle de Dumont tend à la transparence du propos. Néanmoins, bien que les procédés esthétiques auxquels ils recourent soient différents, voire parfois opposés, leurs œuvres ne sont pas fondamentalement dissemblables.

Chez Chavée, l'aménagement d'une voie transparente entre des réalités contraires, par la superposition des signes et par les *hasards objectifs*, a pour objectif le dévoilement d'une vérité supérieure : le poète, par l'hermétisme, par les métaphores ambiguës, mais également – sans doute de manière inconsciente – par l'humour, révèle la présence d'un voile. Sa poésie dénonce l'illusion des vérités supposément acquises, effectuant ainsi un premier *dévoilement critique*. Le travail du second dévoilement, consistant à découvrir ce qui se cache derrière le voile, est laissé à l'interprétation du lecteur. Celui-ci, s'il est sagace, lèvera le voile hermétique du poème par un travail de déchiffrement, afin de découvrir le sens latent recelé par les vers.

Dumont effectue également un travail de dévoilement, par la transparence de la langue et par les commentaires visant à la clarification de ses écrits les plus hermétiques. Cependant, contrairement à Chavée, il effectue lui-même le second dévoilement, par un souci didactique envers le lecteur.

Leurs positions poétiques s'avèrent donc nettement différentes, Chavée réservant sa poésie à quelques privilégiés triés sur le volet (sa poésie, élitiste, ne se laisse pas décrypter par tout un chacun : « La nuit ne se laisse pas sonder par la canaille, qu'elle soit petite ou grande »¹⁵⁰) ; Dumont, au contraire, livrant les clés d'interprétation de ses poèmes afin de donner à tout lecteur la chance d'en atteindre le sens profond. Leurs œuvres présentent toutefois un objectif commun : ils écrivent afin de dénoncer les illusions et de défricher le réel des apparences mensongères. C'est notamment dans cette perspective qu'ils étudient les ressources des genres, de manière empirique pour l'un – en multipliant les expériences génériques –, par la subversion pour l'autre. Ils tentent, de cette manière, de prélever le meilleur de chaque genre afin de (se) dire au mieux dans la poésie et d'atteindre un niveau supérieur de connaissance.

Une des méthodes esthétiques de prédilection des surréalistes est l'écriture automatique. Ils cherchent dans l'automatisme une voie transparente entre leur inconscient et leur production poétique. Pour Dumont, il s'agit de se révéler dans la langue en toute transparence, pour Chavée, il s'agit d'atteindre un niveau de connaissance au-delà du rationnel. Les deux croient en le pouvoir révélateur de l'écriture automatique, comme nous l'étudierons dans la troisième partie de ce mémoire.

¹⁵⁰ ID., « L'Enseignement libre (1958) », *Op. cit.*, p. 152.

Troisième partie : Écriture et transparence du moi

Chapitre I

Transparence et automatisme

Dans son *Manifeste* de 1924, Breton définit le surréalisme comme suit :

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.¹⁵¹

L'automatisme, on le voit, fait partie intégrante de la définition qu'il donne du surréalisme. Durant la Première Guerre mondiale, le jeune Breton s'adonne à l'étude de Freud parallèlement à ses recherches poétiques. Il poursuit l'ambition de réaliser poétiquement le « monologue incontrôlé »¹⁵² que le psychanalyste cherche à obtenir de ses patients. À l'instar de Freud cherchant à décrire « la vie de l'âme »¹⁵³, Breton voit en l'automatisme une technique de reproduction – picturale ou écrite – des mouvements de la pensée de l'artiste ou du scripteur. *Le Petit Robert* décrit l'automatisme comme un « accomplissement de mouvements, d'actes, sans participation de la volonté ». Au regard de ces différentes définitions, nous pouvons définir l'écriture automatique en tant que procédé d'écriture *immédiat* – de par l'absence de contrôle sur celui-ci –, qui serait le reflet fidèle de la « vie de l'âme » du scripteur. Un rapport de transparence s'établit entre les états d'âme de l'écrivain s'adonnant à l'exercice automatique et sa production poétique, l'*œuvre-vitre* révélant en transparence son intériorité. L'ambition d'immédiateté de l'acte d'écriture achève d'inscrire l'écriture automatique dans la transparence totale : aucune volonté secrète de l'auteur ne vient opposer de censure aux propos, ceux-ci ne se laissant dès lors opacifier par aucun truchement. Le lecteur d'une œuvre écrite automatiquement, comme s'il se tenait derrière une vitre, peut alors contempler directement – sans médiation – la vie intérieure de l'écrivain surréaliste.

¹⁵¹ BRETON André, *Op. cit.*

¹⁵² BRANKO Aleksić, « Freud et les surréalistes, ses “fous intégraux” », dans *Topique*, vol. CXV, n°2, 2011, p.95.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 98.

I.1. L'automatisme, un « comportement magique »¹⁵⁴ ?

Selon Starobinski, la transparence totale s'atteint par le biais d'une révolution intérieure. Pour ce faire, il doit y avoir une volonté première du sujet – aspirant à une transformation vers un état de transparence –, suivie d'un état de passivité. Starobinski parle alors de « comportement magique » : « l'acte magique, commencé par nous, s'achève sans nous. »¹⁵⁵ En effet, la transformation amorcée avec la révolution intérieure du sujet se termine sans lui, une métamorphose magique s'établissant au-delà de sa volonté propre. Selon lui, le recours à la magie permet d'atteindre la fin sans recourir aux moyens (il est donc immédiat).¹⁵⁶ Un poème de Chavée témoigne de cette ambition d'immédiateté :

Notre destin de transparence
la fin méprisant les moyens
l'âme jouant le quitte ou double
l'éternité qui nous adoube¹⁵⁷

Le poète lie directement le concept d'immédiateté (« la fin méprisant les moyens ») à la transparence (« Notre destin de transparence »). Le destin de ce « nous » poétique, qui semble engager tout être voué à la transparence, est gouverné par le hasard : l'âme des surréalistes se voulant transparente, elle doit jouer « le quitte ou double » et l'éternité l'adoube. Le terme *adouber* peut être entendu dans un double sens. Dans son sens premier, il s'agit d'« armer chevalier par la cérémonie de l'adoubement »¹⁵⁸. Aux échecs, par contre, le terme désigne le fait de « remettre en place une pièce déplacée par accident, ou déplacer provisoirement une pièce, sans jouer le coup »¹⁵⁹ : il dénote donc une dimension accidentelle, donnant à l'éternité un pouvoir contingent sur l'âme. Le poète, tel le joueur d'échecs, doit jouer « le quitte ou double », afin de s'armer contre l'opacité et de parvenir à rendre son âme transparente. L'aspiration à cette fin transparente doit se faire au mépris des moyens, d'où le fait que l'âme doive tenter le tout pour le tout. À l'instar du joueur d'échecs, l'homme recherchant la transparence devra commencer la partie de son libre arbitre et celle-ci se terminera en dehors de sa volonté propre : certes, ses décisions sont primordiales, mais le dénouement sera surtout contingent du hasard – et de la qualité de son adversaire (on peut envisager l'adversaire, aux échecs, comme la figuration des obstacles à la quête de transparence). Son destin sera comme

¹⁵⁴ Expression employée par Starobinski dans son ouvrage *La Transparence et l'obstacle* : STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ CHAVÉE Achille, « Quatrains pour Hélène (1958) », dans *Op. cit.*, vol. IV, p. 63.

¹⁵⁸ *Le Nouveau Petit Robert*, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁹ *Ibid.*

déterminé par un comportement magique indépendant de sa volonté. Le poème met en lumière la toute-puissance du hasard, sorte de maître providentiel du destin humain.

Chez Dumont, la valorisation du hasard est omniprésente, atteignant son apogée dans sa *Dialectique du hasard au service du désir*. Dans cet ouvrage, commentaire analytique de son œuvre, il met en scène sa vie comme s'il s'agissait d'un jeu – or, le jeu recouvre toujours une part d'arbitraire – (il parle « d'abandonner la partie »¹⁶⁰). Il désigne les personnes de son entourage par des pseudonymes hérités des domaines du jeu (la Dame de Cœur) et de la magie (la Démone et la Fée). Il tente de démontrer la force du hasard à travers l'écriture automatique. Telle la boule de cristal permettant de lire l'avenir – la boule *dévoilant* ce que le destin nous réserve – l'écriture automatique, pour Dumont, revêt une dimension prophétique :

Devinée, pressentie et, pour tout dire, prophétisée dans *La Région du Cœur*, définie dans *L'Influence du Soleil* comme l'être avec lequel je poursuivrai la plus scandaleuse des aventures – dans la mesure même où, par l'amour, elle conduira ma vie, comme elle l'a d'ailleurs conduite, dans *la pratique de la poésie considérée comme élément vital* – c'est elle qui, en s'affirmant, me révèle l'existence d'un lien entre ces deux premiers récits, c'est elle qui provoque l'apparition du *Terrain vague*, c'est elle qui, par son absence, m'en interdit l'accès, c'est elle enfin qui, par le seul fait de son retour, me prescrit de mener à bien une entreprise poétique dont, à aucun autre moment, je n'ai l'impression d'être le maître mais dont, au contraire, je suis, d'un bout à l'autre, l'obscur et, somme toute, le négligeable ouvrier.

« Je venais de tenter une de mes dernières *chances* poétiques... » Cette chance, ce ne peut être qu'à elle que je dois de l'avoir eue.¹⁶¹

Dans cet extrait, Dumont évoque « l'être », désignant par là celle qui deviendra son épouse en 1939 : il prétend avoir prophétisé l'arrivée de cette femme dans sa vie dans *La Région du Cœur*. Par ailleurs, comme Chavée pour qui l'âme doit *jouer le quitte ou double*, Dumont montre qu'il a dû tenter sa *chance* afin de parvenir à cette prophétie. Le hasard, pour lui comme pour Chavée, joue un rôle qui peut être qualifié de magique au sens starobinskien du terme : intrinsèquement, il ne se laisse pas maîtriser par la volonté du sujet. Certes, l'individu peut agir sur son destin, mais celui-ci sera, en définitive, toujours contingent. Selon Dumont, le hasard dictant l'acte d'écriture accorde à la poésie un pouvoir divinateur.

La magie est omniprésente dans l'œuvre de l'écrivain, laquelle se caractérise notamment par l'ubiquité de l'isotopie féérique. On retrouve en effet le motif de la fée dès *La Région du cœur*, avec le personnage de Nébuleuse. Pour Dumont, un acte magique originel semble nécessaire à la transformation transparente de l'âme. Par exemple, dans le premier conte de *La Région du cœur*, on l'a vu, les habitants du château s'adonnent à des expériences de voyance

¹⁶⁰ DUMONT Fernand, « La Région du cœur et Dialectique du hasard au service du désir », *Op. cit.*, p. 62.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 62-63.

collective qui vont permettre, métaphoriquement parlant, de sonder l'intériorité de chacun. Les habitants, rendus complètement transparents les uns envers les autres, répondent alors à l'idéal de transparence totale prôné par Dumont.

Dans *L'Influence du soleil*, un acte magique est également posé à la base de la transformation transparente. Le conte traite de « l'histoire étonnante d'un couple qui décida de vivre sans tenir le moindre compte de ce qui pouvait se passer, se penser et se dire dans la ville où le hasard les avait réunis malgré l'opposition la plus formelle de leurs parents ». ¹⁶² Le couple, par son étrangeté, attire les curieux, qui, se faisant de plus en plus nombreux, tentent de percer les secrets de sa demeure. Un jour, un brouillard opaque descend « soudainement sur la ville » ¹⁶³. Des experts tentent sans succès de comprendre l'origine de ce phénomène, jusqu'à ce que le brouillard finisse par se dissiper. Suite à la disparition du brouillard, la maison du couple est devenue inapprochable, un écran brûlant en empêchant l'accès. Finalement, la chaleur tombe et les habitants se retrouvent face à une maison devenue entièrement transparente :

La chaleur était tombée, et comme il faisait encore très sombre, ils crurent d'abord qu'ils étaient le jouet d'une hallucination, mais un peu plus tard, ils reconnurent qu'il n'en était rien et ils se mirent à crier à tue-tête qu'il fallait venir, qu'il n'y avait plus rien à craindre, qu'il fallait absolument venir voir cette chose extraordinaire. La maison n'était plus qu'un immense bloc d'une matière incroyablement transparente, et doucement lumineuse, quelque chose comme du cristal, mais infiniment plus pur que celui que nous connaissons, et à l'intérieur, au-delà de cette admirable paroi dont nul souffle ne ternissait l'éclat, on voyait aller et venir, comme dans un de ces rêves éblouissants dont on garde pour toujours une douloureuse nostalgie, on voyait aller et venir sur un fond de très vieille légende, beaucoup plus petit que nature, splendide et rayonnant comme jamais, le couple. ¹⁶⁴

Le conte présente toutes les caractéristiques du genre fantastique depuis les signes avant-coureurs (l'atmosphère mystérieuse flottant autour du couple) jusqu'à la fin de l'histoire, où les habitants reprennent le cours normal de leur vie, mais où persistent des traces des événements mystérieux non résolus (il ne reste plus qu'« un affreux terrain vague » ¹⁶⁵ après la disparition finale du couple). Le caractère fantastique de ce conte introduit l'acte magique qui va venir fonder la transformation de la demeure du couple en palais transparent. Le lecteur assiste à une allégorie de la métamorphose transparente – ne pouvant se produire que grâce à un acte magique fondateur – de l'âme, celle-ci se donnant à voir sans obstacle. La transparence de l'âme est confrontée à l'opacité des cœurs des habitants :

¹⁶² ID., « La Région du cœur », *Op. cit.*, p. 27.

¹⁶³ ID., « L'Influence du soleil », *Op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁶⁵ *Ibid.*

Les plus curieux, ceux-là même qui, pour des raisons personnelles inavouables, avaient toujours défendu le principe d'inviolabilité du domicile, allaient jusqu'à préconiser le recours avec pires prétextes pour en finir avec cette agaçante énigme.¹⁶⁶

Ceux qui éprouvent le plus grand désir de pénétrer l'intimité du couple, en effet, sont paradoxalement ceux qui gardent leurs propres portes closes, se murant dans l'obscurité de leurs secrets inavouables. « Les plus curieux » sont ceux dont le cœur reste opaque aux autres, et dont les intentions sont les plus perfides (ils recourent aux pires prétextes, se faisant passer pour de « faux mendiants », des « placiers obséquieux », des « huissiers imaginaires »¹⁶⁷). Le contraste produit entre la transparence de l'habitation du couple et l'inviolabilité du domicile des habitants renforce la mise en lumière de la première.

L'acte magique, et plus particulièrement la métamorphose, est également omniprésent dans la poésie chavéenne. Les derniers vers du poème *Matière première* illustrent l'idée de l'écriture automatique comme acte magique¹⁶⁸ :

stylets de la durée exacte
amulettes et chiffres d'or
maîtres magiques des objets
serpents de la dialectique
mots créateurs brûlants qui nous livrez le monde
croissez multipliez plus cruels et plus forts¹⁶⁹

Les *stylets*, les *amulettes*, les *chiffres d'or*, les *maîtres magiques* et les *serpents* sont des métaphores désignant les mots, ceux-ci constituant le sujet du poème (les mots sont la *matière première* de la poésie).

Le stylet renvoie à plusieurs référents : il peut s'agir d'un « poignard à lame mince et très pointue », d'un « instrument pointu servant à écrire, dessiner », ou d'une « petite tige métallique dont une extrémité est parfois percée d'un chas, destinée à explorer les canaux naturels, les plaies. »¹⁷⁰ Les « stylets de la durée exacte » désignent la manière dont le poète peut utiliser les mots comme des armes : ils sont *cruels* et ils ont la capacité d'explorer les plaies inconscientes du scripteur. Le stylet désigne également un outil permettant d'écrire ou de dessiner : envisagé sous cet angle, il renvoie à la plume du poète, qui, s'adonnant à l'acte

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Nous n'analyserons pas l'entièreté du poème, car l'analyse serait trop longue dans le cadre de ce mémoire, et les derniers vers sont ceux qui présentent le plus d'intérêt pour notre démonstration.

¹⁶⁹ CHAVÉE Achille, « D'ombre et de sang (1946) », *Op. cit.*, p. 235.

¹⁷⁰ *Le Nouveau Petit Robert*, *Op. cit.*, p. 2499.

d'écriture automatique, tente d'explorer son intériorité et de retranscrire ses pensées de manière simultanée, l'acte d'écriture correspondant à la « durée exacte » de celles-ci.

L'amulette renvoie au domaine de la superstition, et donc à celui de la magie. Les chiffres d'or participent de la même isotopie, puisqu'ils évoquent d'une part l'alchimie (nous appuyons cette hypothèse sur le fait que la poésie chavéenne s'inscrit dans cette tradition), d'autre part le nombre d'or. Ce nombre¹⁷¹, également baptisé « proportion divine »¹⁷², est une proportion considérée comme parfaite : on la retrouve dans certaines fleurs (les fleurs à cinq ou dix pétales, le tournesol), dans la forme de certains animaux (l'étoile de mer, l'oursin), dans le corps et le visage humain. Considéré par certains comme une clé de compréhension du monde, le nombre d'or a fait l'objet de nombreuses recherches, notamment dans le domaine artistique. Au XVI^e siècle, par exemple, Léonard de Vinci, accusé de pratiquer l'alchimie (celle-ci est considérée à l'époque comme une pratique hérétique), s'intéresse à cette proportion divine. L'alchimie et le nombre d'or sont étroitement liés. En outre, Platon, dans un ouvrage intitulé *Timée*, expose une théorie selon laquelle l'univers serait constitué de quatre éléments (la terre, l'eau, l'air, le feu) et d'un cinquième, qui les lierait tous : la proportion. Cette proportion sacrée serait l'essence même de la vie et son étude serait l'ambition première de tout alchimiste.¹⁷³ Les chiffres d'or, dont parle Chavée, sont donc corrélés, à l'instar des amulettes, à l'univers magique, et ils permettraient la compréhension profonde des structures de l'univers. Les mots poétiques, tels les chiffres constituant la proportion divine, permettent, selon lui, de comprendre la structure de l'âme quand ils sont employés de manière automatique.

Les mots sont également « les maîtres magiques des objets » : ils possèdent notamment le pouvoir de métamorphose (dans le poème *Décrets*, le poète prétend posséder « la puissance des métamorphoses »¹⁷⁴). Or, nous l'avons vu, dans la théorie starobinskienne, un acte magique doit être posé à la base de toute métamorphose transparente.

La symbolique du serpent dans la poésie chavéenne, comme déjà mentionné dans la deuxième partie du mémoire, est liée à l'intelligence et à la maîtrise mentale. Le complément

¹⁷¹ En ce qui concerne le nombre d'or, nous nous référerons essentiellement à l'ouvrage de Marius Cleyet-Michaud intitulé *Le Nombre d'or* : CLEYET-MICHAUD Marius, *Le Nombre d'or*, Paris, Presses Universitaires de France, 5^e éd., 1985 (Que sais-je ?, 1530).

¹⁷² L'expression apparaît pour la première fois sous la plume de Luca Pacioli, moine franciscain, dans son ouvrage intitulé *Divina proportione*. Pour plus d'informations, le lecteur se référera à l'ouvrage mentionné ci-haut : CLEYET-MICHAUD Marius, *Op. cit.*, p. 18-19.

¹⁷³ *Alchimie : Leonardo et la proportion divine*, réal. Miguel Berteau et Marcelo Ortes, 2006.

¹⁷⁴ CHAVÉE Achille, « La Question de confiance (1940) », *Op. cit.*, p. 203-204.

d'objet « de la dialectique » renforce cette hypothèse, puisque la dialectique s'appuie sur la pensée. « Les serpents de la dialectique », associés métaphoriquement aux mots, représentent les mouvements ondulatoires de la pensée, mouvements retranscrits par l'écriture automatique. Chavée envisage la réalité intérieure comme « essentiellement mouvante »¹⁷⁵, l'esprit se constituant selon lui de « *mouvements dialectiques inconscients* »¹⁷⁶.

Les mots poétiques sont des « créateurs brûlants » (puisqu'ils sont les « maîtres magiques des objets »), et ils nous *livrent le monde*. Pour Chavée, les mots conçus de manière automatique sont à la fois créateurs (ils engendrent d'autres mots et peuvent *créer* de l'effet sur le lecteur) et révélateurs (tels les chiffres d'or, ils sont les clés de compréhension des structures naturelles) ; ils *brûlent* par leur véracité. Dans le dernier vers, le poète les exhorte à croître et à (se) multiplier (ils doivent se multiplier mais également multiplier les sens) : l'acte produit commence donc par le poète mais se poursuit sans lui, les mots croissant et (se) multipliant indépendamment de sa volonté.

Il les exhorte également à être plus cruels et plus forts, car la poésie surréaliste doit produire un puissant effet cruel. Les stylets, armes capables de blesser et outils capables de scruter les chairs en profondeur, introduisent déjà l'isotopie de la cruauté. Nous envisagerons la cruauté dans le sens d'Antonin Artaud, contemporain du poète :

Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler.

[...]

Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité.

[...]

En un mot, nous croyons qu'il y a *dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives*, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé.

Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la pensée à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un

¹⁷⁵ BÉCHET Achille, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁶ CHAVÉE Achille, « La Question de confiance (1940) », *Op. cit.*, p.185. Note : les termes en italique sont soulignés par nos soins.

calque de la réalité ; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté.¹⁷⁷

Dans cette conception, est cruel « tout ce qui agit ». La cruauté ne désigne donc pas seulement la souffrance provoquée, mais également la réalité la plus profonde et la plus perlocutoire (elle produit des *sensations vraies*) se trouvant esthétiquement reproduite – dans le théâtre pour Artaud, dans la poésie pour Chavée.

À bien des égards, les œuvres d'Artaud et de Chavée se ressemblent, et la critique les a souvent comparées. André Miguel, par exemple, souligne la « beauté convulsive » et la densité communes aux deux œuvres :

André Miguel a souligné la densité de la poésie de Chavée : « Je ne connais, à part celle d'Artaud, aucune œuvre surréaliste qui soit aussi dénuée de littérature, illuminée aussi vivement par la sincérité à l'instant vécu. Poèmes qui, non seulement ont une valeur de témoignage, mais manifestent une beauté convulsive extraordinaire. Achille Chavée extrait d'un couteau acéré les images dures, implacables, brûlantes, chargées d'un humour d'écorché vif que contenait la gangue de la nuit de l'inconscient... »¹⁷⁸

Cet extrait présente également l'intérêt de comparer l'œuvre poétique de Chavée à un travail d'extraction d'images à l'aide d'un *couteau acéré* (on retrouve l'image du stylet permettant de sonder les profondeurs de l'âme du poète, par-delà les chairs, et de les faire ressurgir à la surface par l'écriture).

Lourdes Terrón Barbosa rapproche également les deux auteurs :

Cette cruauté du poète est exploitée seulement en quelques occasions, soit par pur jeu surréaliste, soit parce que, d'une certaine manière, elle est sous-jacente, dans l'inconscient de l'auteur comme partie occulte de sa personnalité. Antonin Artaud, contemporain du poète, emploie le même recours au théâtre. La cruauté, la destruction, deviennent un instrument créatif au service d'une conception de la vie passionnelle et convulsive.¹⁷⁹

Dans son *Bestiaire surréaliste*, elle montre que Chavée se révèle parfois cruel à la manière d'Antonin Artaud, la cruauté venant servir « une conception de la vie passionnelle et convulsive ». La cruauté et la force des mots, dans le poème, doivent servir une telle conception de la vie. Les mots issus de l'écriture automatique sont cruels parce qu'ils produisent des sensations puissantes sur le lecteur, le menant à une compréhension plus exacte de la poésie que s'ils avaient été issus de la raison.

¹⁷⁷ ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1971 (Idées, 114), p. 130-132. Note : les termes en italique sont soulignés par nos soins.

¹⁷⁸ DANTINNE Alain, « Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible », *Op. cit.*

¹⁷⁹ TERRÓN BARBOSA Lourdes, « Un bestiaire surréaliste : symbole et image de l'animal dans l'œuvre poétique d'Achille Chavée », dans *Francofonía*, n°17, 2008, <http://revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/view/61/65> (consulté le 7 octobre 2017).

L'analyse des derniers vers de *Matière première* vise à démontrer qu'Achille Chavée conçoit l'écriture automatique comme un *comportement magique* au sens starobinskien du terme : le poète donne l'impulsion au texte mais le texte s'achève de manière automatique. Les mots deviennent alors eux-mêmes créateurs et leur magie réside dans leur capacité à provoquer un changement d'état – ce qui constitue des étapes primordiales pour atteindre la transparence totale, pour Starobinski. Il convient cependant de souligner que le poème est loin de l'automatisme dont il fait l'éloge, en témoigne sa structure octosyllabique et très élaborée.

Pour Starobinski, la métamorphose témoigne du courage de devenir quelqu'un d'autre, de se transformer, de changer son état initial – opaque – pour atteindre l'idéal du moi.¹⁸⁰ Il y a une « permanence naturelle du moi » associée à une « transformation de soi commandée par un devoir moral »¹⁸¹. En effet, pour pouvoir se métamorphoser, le sujet doit être sincère (c'est pourquoi il y a nécessairement une permanence du moi), cette sincérité étant qualifiée par Starobinski d'« affirmation *transparente* [nous soulignons] de l'être naturel »¹⁸². La sincérité transforme l'être naturel en ce qu'il doit être. En se montrant transparent, nu, tel qu'il est, il devient autre et paraît ce qu'il est. Or, paraître ce qu'on est, pour Starobinski, relève de l'immédiateté.

Selon nous, l'acte magique qui fonde la métamorphose du sujet en son idéal du moi trouve son équivalent surréaliste dans l'acte d'écriture automatique. En effet, l'écriture automatique, tel le comportement magique, part d'un acte volontaire : le poète s'adonnant à l'exercice automatique *choisit* de le faire. Il fait ce choix dans le but de (se) comprendre afin d'opérer ensuite une transformation de soi-même et du monde. Cependant, dès le moment où la plume est posée sur la feuille, l'automatisme prend le pas sur la volonté du poète, qui atteint un état hors de la conscience (surréal) : l'acte commencé par lui semble alors se poursuivre hors de la volonté propre, comme si une force supérieure – magique – prenait le relai de la raison. Le texte écrit automatiquement, nous l'avons dit, doit être le reflet fidèle – donc sincère – de l'intériorité du poète. Celui-ci se montre – se laisse *transparaître* – à travers le texte et se trouve transformé par lui, devenant autre et paraissant ce qu'il est (la correspondance de l'être et du paraître constituant l'un des fondements de la transparence totale). L'écriture automatique bien exécutée tient au souhait d'atteindre la fin sans recourir aux moyens, de parvenir au but en éludant les obstacles édifiés par la raison. Celle-ci, en effet,

¹⁸⁰ STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 82.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

vivement critiquée par Breton dans son *Manifeste* (elle ne sert, pour lui, qu'à résoudre des « problèmes d'intérêt secondaire »¹⁸³), constitue un objet de méfiance pour les surréalistes, qui lui préfèrent la contingence du hasard, comme nous l'avons vu avec Chavée et Dumont. Selon Starobinski, pour atteindre la transparence, il faut se retourner vers soi-même – ce qui induit un dévoilement de la nature humaine – et pour ce faire, il convient de se méfier de la raison.¹⁸⁴

I.2. Écriture automatique et dévoilement

Chavée et Dumont croient au pouvoir de *dévoilement* de l'automatisme. Les jeux surréalistes, selon eux, possèdent la faculté de rendre l'âme visible par l'écriture : les pensées les plus intimes sont dès lors offertes au regard de tous, l'acte d'écriture établissant un rapport de transparence entre les propos et l'esprit. Pour Dumont, par ailleurs, tout texte automatique renferme un caractère *authentique*, absent du langage traditionnel :

En passant, je tiens à souligner ici la stupidité de l'attitude qui consiste à considérer l'automatisme comme un jeu sans signification. L'expérience m'a surabondamment prouvé : 1° qu'il est impossible – par définition – d'écrire n'importe quoi ; 2° que tout ce qu'on écrit automatiquement a une signification souvent révélatrice. C'est d'ailleurs ce qui confère au texte automatique cette valeur irremplaçable qui est celle de l'*authenticité*. Lui seul peut nous fournir de précieuses lumières sur le plus intime de notre moi. Il n'est que de savoir l'interpréter, ce qui, comme on vient de le voir, n'est parfois possible qu'avec un recul de plusieurs années.¹⁸⁵

Il y a donc un *dévoilement* de son intimité par l'exercice automatique. L'automatisme lui permet de rentrer en soi-même, de « se rapprocher d'une plus grande clarté rationnelle et d'une évidence *immédiatement* sensible, par opposition au non-sens qui règne dans la société¹⁸⁶ » afin de devenir « visible et offert au regard des autres¹⁸⁷ », prisonniers de l'opacité mensongère.

Dans sa *Dialectique*, où il explicite son œuvre, Dumont s'applique à démontrer la valeur authentique de ses textes automatiques et « les précieuses lumières » qu'ils apportent « sur le plus intime de [son] moi ». Cependant, il admet qu'un processus d'interprétation demeure nécessaire à leur compréhension (« il n'est que de savoir [les] interpréter »). Or, comme le souligne Starobinski dans son ouvrage sur la transparence, dès lors qu'il y a interprétation il y a médiation :

¹⁸³ BRETON André, *Op. cit.*

¹⁸⁴ STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁵ DUMONT Fernand, « La Région du cœur et dialectique du hasard au service du désir », *Op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁶ STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 60.

Le problème de l'interprétation du signe doit nous arrêter. Dans une communication vraiment immédiate, il n'y a pas de place pour une interprétation du signe ; une *interprétation* est une *interposition*, c'est un acte médiateur. L'idéal de l'immédiat exige que le *sens* du signe soit exactement identique dans l'objet lui-même et dans ma perception du signe ; le sens s'imposera irrésistiblement, et je l'accueillerai passivement.¹⁸⁸

L'idéal de transparence totale prôné par Dumont heurte donc l'obstacle de l'interprétation du texte, qui rend le message médiat.

Dans un texte intitulé *La Poésie doit être faite par tous, non par un*, Chavée commente les *Jeux surréalistes appelés dialogues* (ces dialogues consistant en un jeu de questions-réponses élaboré de manière automatique par deux intervenants) :

Une étude approfondie de ces jeux serait sans doute de nature à donner bien des renseignements précieux sur les mouvements dialectiques inconscients qui s'y font jour.

À certains moments, le parallélisme, la concordance même des questions et des réponses laissent à croire que chacun des partenaires voit, comme dans un livre ouvert, dans la réalité psychique de l'autre.

Mais ce qu'il importe de souligner, c'est que les jeux surréalistes constituent des sources authentiques d'images irréfutables, de cette sorte d'image surréaliste dont la plus forte, pour reprendre la définition d'André Breton, « est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire ».

[...]

Ce que je désire rendre sensible, c'est comment, ainsi que dans n'importe quel mécanisme secret qui préside à la naissance de n'importe quelle autre production, des matériaux poétiques ont été réunis par des jeux qui constituent à l'examen comme un bref raccourci de ce qu'il est convenu d'appeler généralement une expérience humaine, ces jeux laissant filtrer toutes mes préoccupations secrètes et le situant dans un temps délimité dans le dur contact d'autres réalités constituées par les préoccupations de mon partenaire ; c'est comment ces matériaux ont subi une longue gestation inconsciente pour apparaître subitement et complètement malaxés, transformés, développés dans le poème automatique.¹⁸⁹

Selon Chavée, les jeux surréalistes auxquels il s'adonne avec son partenaire lui permettent de percevoir l'intimité psychique de celui-ci, « comme dans un livre ouvert¹⁹⁰ » et laissent « filtrer [ses] préoccupations secrètes » : il croit profondément au pouvoir révélateur de l'automatisme. Par ailleurs, il affirme que « les jeux surréalistes constituent des sources authentiques d'images irréfutables ». Le choix des mots de cette phrase interpelle : Chavée envisage la transparence poétique à travers des images plus qu'à travers un langage qui collerait au mieux à la réalité

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹⁸⁹ CHAVÉE Achille, « La Question de confiance (1940) », *Op. cit.*, p. 185-186.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 185.

(contrairement à Dumont). Or, les termes *authentique* et *irréfutable* témoignent du pouvoir de vérité – et donc de transparence, les deux concepts étant continuellement liés dans la théorie starobinskienne – qu’il octroie à l’automatisme. Toutefois, bien que l’automatisme réponde à un idéal d’immédiateté, Chavée précise que selon lui, les préoccupations intimes ne sont dévoilées dans le texte qu’après avoir subi un long processus de transformation (ce qui éloigne l’automatisme de l’idéal d’immédiateté).

Le texte automatique, parce qu’il nécessite d’être interprété et parce qu’il est le résultat d’une « longue gestation inconsciente »¹⁹¹ n’est donc pas immédiat. Si Dumont semble poursuivre cet idéal, Chavée a conscience que l’ambition de transparence totale mène sans doute à une aporie. Néanmoins, sa position ambivalente tient peut-être du fait qu’il se méfie du pouvoir révélateur des mots : il craint le possible dévoilement de son inconscient, de son intimité profonde. C’est ce qu’Alain Dantinne montre dans son article *Achille Chavée, le trafiquant de l’invisible* dans son analyse du poème *Matière première* :

Mais cet inconscient lui fait peur dans la mesure où les mots peuvent être des *lapses malades de la peste* (cette peste, brune ou noire, tant combattue), et conduire le poète *sur l’échafaud* de l’injure qu’on ne manqua de lui adresser.¹⁹²

De fait, il redoute l’éventualité des lapsus, qui révéleraient des secrets enfouis au plus profond de lui-même et qui le conduiraient à la déconsidération de ses contemporains.

I.3. Limites de l’automatisme

L’ambition de l’écriture automatique est la matérialisation esthétique d’une dictée de la pensée. L’automatisme serait le reflet parfait du monde psychique du poète et il livrerait les secrets de son âme, de manière immédiate et spontanée : les surréalistes croient, en effet, « en la possibilité d’une simultanéité entre pensée et langage. »¹⁹³ Cet idéal présente néanmoins des limites. Breton lui-même reconnaîtra l’échec de l’entreprise, comme le rappelle Claude Abastado dans son ouvrage *Écriture automatique et instance du sujet*¹⁹⁴. Pour lui, « seuls les premiers textes automatiques peuvent être considérés comme dictées de l’inconscient. Par la

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 186.

¹⁹² DANTINNE Alain, « Achille Chavée, le trafiquant de l’invisible », *Op. cit.*, p. 148.

¹⁹³ GONZALEZ SALVADOR Ana, « Écriture automatique et écriture désautomatisée », dans *Textyles*, n°8, 1991, <http://textyles.revues.org/1860> (consulté le 20 juillet 2018).

¹⁹⁴ ABASTADO Claude, « Écriture automatique et instance du sujet », dans *Revue des sciences humaines*, n°184, 1981, cité dans *Ibid.*

suite, trop d'éléments conscients s'y sont mêlés »¹⁹⁵. Initialement, l'écriture automatique consistait à écrire tout ce qui passait par la tête du scripteur sans lever sa plume, les mots étant donc agglutinés les uns aux-autres. Or, les textes de Dumont et de Chavée sont loin de correspondre à ce principe.

La question des limites de l'automatisme mérite d'être posée. Il semble difficile d'écrire et de penser de manière simultanée, sans l'intervention de la raison ni des préoccupations esthétiques. L'écriture automatique est inspirée de la libre association¹⁹⁶ – l'une des voies royales vers l'inconscient selon Freud, et le moteur de toute l'analyse freudienne et lacanienne. La libre association est toutefois une méthode orale et il n'est pas certain que cela fonctionne à l'écrit. Selon Ana Gonzalez Salvador :

La grande contradiction du projet automatique réside peut-être dans le décalage qui existe entre la visée et les moyens mis à l'œuvre : d'un côté une volonté d'expression délivrée des entraves de la raison, de l'esthétique et de la morale, de l'autre l'utilisation d'un moyen – l'écriture – qui, malgré tout, demeure encore contrôlé par la raison, l'esthétique et la morale.¹⁹⁷

Le projet est donc contradictoire en soi, puisque les surréalistes aspirent à un mode d'expression qui ne se heurterait à aucun obstacle alors qu'ils utilisent le médium scriptural, lequel « demeure encore contrôlé par la raison, l'esthétique et la morale ». Dès lors confrontée à ce triple obstacle, l'écriture ne peut se réaliser dans la transparence totale.

Abastado remarque, en outre, que les textes automatiques sont souvent relativement courts, concluant qu'il y a « un seuil où les “révélations” cessent »¹⁹⁸. Quantitativement et qualitativement parlant, les textes automatiques ne semblent pas répondre pleinement aux attentes des surréalistes :

L'impasse de l'écriture automatique résiderait donc, selon Abastado, dans le manque d'adéquation (qualitative et quantitative) entre une pratique (peu importante en nombre de textes) et une théorie (trop importante en exigences).¹⁹⁹

L'entreprise automatique se révèle trop ambitieuse, les résultats pratiques ne parvenant pas à la hauteur des exigences théoriques.

¹⁹⁵ MIGUEL André, *Achille Chavée*, Paris, Seghers, 1969 (Poètes d'aujourd'hui, 190), p. 5.

¹⁹⁶ DANTINNE Alain, « Achille Chavée : grand seigneur du sang de l'éphémère », dans FELS Laurent, *Regards sur la poésie du XX^e siècle*, Namur, Les éditions namuroises, 2008 (Études et essais) p. 145.

¹⁹⁷ GONZALEZ SALVADOR Ana, *Op. cit.*

¹⁹⁸ ABASTADO Claude, *Op. cit.*, p. 71.

¹⁹⁹ GONZALEZ SALVADOR Ana, *Op. cit.*

Nous noterons également que les phrases qui paraissent détenir le plus haut degré d'automatisme sont parfois dues à un phénomène d'innutrition²⁰⁰ plus qu'à une véritable dictée de l'inconscient. Dumont, par exemple, affirme que la première phrase de *La Région du cœur* (« Je venais de tenter une de mes dernières chances poétiques : il s'agissait de la rencontre fortuite – et pourtant certaine – d'une femme que je n'avais pas encore vue, mais dont le parfum s'amoncelait à l'horizon comme une nuée d'orage »²⁰¹) lui est venue de manière automatique. Dans sa *Dialectique*, il déploie son analyse de cette phrase, allant jusqu'à lui attribuer un caractère prophétique. Il ne semble à aucun moment prendre conscience que ces mots lui ont été inspirés, en réalité, par une phrase du *Manifeste* de 1924, dont il a fait une appropriation personnelle : « Je venais alors de tenter l'aventure poétique avec le minimum de chances [...] »²⁰². La phrase « La poésie reprenait enfin ses droits » est également un témoignage d'innutrition poétique, Dumont s'appropriant et transformant, manifestement à son insu, une autre phrase de Breton : « L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. »²⁰³

Quant à Chavée, sa « spontanéité d'écriture [...] a rarement – sinon dans les premiers recueils – le débit haletant et profus du texte automatique »²⁰⁴ : « adepte de la spontanéité d'écriture, et se fiant dans une certaine mesure à l'automatisme, [il] n'a pourtant jamais, dans la pratique, accordé la primauté à l'inconscient. »²⁰⁵ Sa poésie, certes souvent submergée par l'émotion (« elle vise l'adéquation des mots et des émotions »²⁰⁶), demeure très travaillée. Par ailleurs, s'il semble croire un moment au pouvoir révélateur de l'écriture automatique, il prend rapidement conscience que l'automatisme n'est pas une voie directe vers l'inconscient. Du reste, les textes qui se rapprochent le plus de l'automatisme, comme le poème *Identité*, dédié à Breton, dont le ton litanique affiche une impression de non maîtrise du texte, sont tout de même révisés ultérieurement par le poète.

L'écriture automatique, chez les surréalistes, se veut transparente dans le sens où elle laisse passer, sans filtration, la lumière de l'esprit à travers les mots. Les textes de Chavée et de

²⁰⁰ Terme forgé par Émile Faguet pour désigner l'assimilation inconsciente de la culture livresque d'un auteur : FAGUET Émile, *Seizième siècle. Études littéraires*, 1894, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220559j.image> (consulté le 22 juillet 2018).

²⁰¹ DUMONT Fernand, « La Région du cœur », *Op. cit.*, p. 15.

²⁰² BRETON André, *Op. cit.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ MIGUEL André, *Op. cit.*, p. 5-6.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁶ DANTINNE Alain, « Achille Chavée : grand seigneur du sang de l'éphémère », *Op. cit.*, p. 135.

Dumont, qu'ils soient écrits de manière automatique ou qu'ils soient savamment pensés, caressent une double ambition cognitive et perlocutoire. Les surréalistes cherchent en effet dans l'écriture un moyen de connaissance de l'esprit et une manière d'agir sur le monde (comme nous le verrons plus loin dans ce mémoire), via une technique défiant la logique.

L'automatisme peut donc être envisagé comme un comportement magique régi par le hasard, les mots s'engendrant les uns les autres, en dehors de la volonté propre de l'auteur. Les auteurs ont cru au pouvoir de l'automatisme (Chavée s'en est cependant rapidement détourné, l'ayant à peine exploitée). Le hasard, tel un maître magique du destin, jouit pour eux d'une valeur de vérité authentique qui échappe à la raison et l'écriture automatique posséderait le pouvoir de lever le voile sur leur psyché. Pour Dumont, elle permet également de pressentir des événements à venir, autrement dit de *dévoiler* le futur.

L'écriture automatique, dans cette conception, engendre un processus de métamorphose : l'écrivain, par les mots – à condition qu'il accepte de se montrer sincère, faute de quoi le résultat pourrait se trouver altéré – livre son intériorité au lecteur et à lui-même. Chavée et Dumont ont cru en effet au pouvoir de vérité authentique de l'écriture automatique : elle permettrait à l'écrivain de comprendre sa réalité intérieure, demeurée jusqu'alors inconsciente. Dumont l'envisage comme un langage relevant d'un haut degré de transparence (il admet cependant que l'interprétation des textes automatiques est nécessaire, d'où l'écriture de sa *Dialectique*, afin d'éclaircir les zones d'ombre de son œuvre). Chavée, quant à lui, ne considère pas tant l'écriture automatique comme un langage transparent que comme un magma d'images cruelles, dont la violente vérité agit sur les cœurs : il ne s'agit en aucun cas d'images transparentes, elles sont au contraire obscures. Néanmoins, l'effet qu'elles produisent, lui, relève de la transparence de par leur action immédiate sur le lecteur.

Les deux étapes du dévoilement, tel qu'il est théorisé par Starobinski, se retrouvent dans le processus d'écriture automatique. Le poète accepte de se laisser dévoiler par le hasard magique de l'écriture automatique : il s'agit du dévoilement critique, puisqu'il y a conscientisation du voile lié à la censure de la conscience. Ensuite, le deuxième dévoilement, consistant à découvrir ce qui se trouve derrière le voile, s'effectue par la mise en mots de sa réalité intérieure.

Au regard de la théorie de la transparence, l'écriture automatique présente des limites (un processus d'interprétation des textes est nécessaire, par exemple), mais elle présente également des limites dans son principe même. En effet, l'entreprise automatique est une

gageure qui aboutit à un échec, sa matérialisation pratique ne parvenant pas à atteindre ses ambitions théoriques. Selon nous, l'écriture automatique pratiquée dans les conditions idéales n'existe pas : les propos sont toujours en partie détériorés par le truchement de la conscience de l'écrivain. Elle ne peut donc prétendre à l'idéal de transparence totale.

Chapitre II

Écriture et identité

Écrire, pour les surréalistes, revient à révéler son moi profond. Il ne s'agit pas seulement de se dire, mais aussi de comprendre les tréfonds de son psychisme. Cette question du moi est sous-jacente dans les œuvres de Chavée et de Dumont, qui constituent le lieu de leurs recherches introspectives.

Le premier conte de *La Région du cœur*, par exemple, fonctionne comme une allégorie de la vie intérieure de Dumont. Le paysage dressé par le narrateur, en particulier le château accueillant ses péripéties, relève de la tradition psychanalytique. Le château, figurant le corps, évoque la célèbre image de l'iceberg de Freud. Le château de la région du cœur « [baigne] dans la mer, dans la lumière et le silence »²⁰⁷ : tel un iceberg, il se constitue d'une partie immergée et d'une partie émergée. Dans l'iceberg freudien, sous le niveau de la mer se trouvent l'inconscient (incluant le Ça, une partie du Moi et une partie du Surmoi) et le préconscient (incluant une partie du Moi et une partie du Surmoi). La partie émergée de l'iceberg figure la conscience, constituée d'une partie du Moi et d'une partie du Surmoi.²⁰⁸ Dans le conte, le voyage du narrateur dans la région du cœur symbolise le voyage introspectif par le biais de l'écriture automatique.

Ce voyage ne s'effectue pas de manière aisée :

Lorsque j'ouvris les yeux, je pus voir [que l'aube] était encore drapée d'un somptueux manteau de brume. Elle prononça quelques mots que je compris mal mais dont je pus déduire qu'il s'agissait de partir sans

²⁰⁷ DUMONT Fernand, « La Région du cœur », *Op. cit.*, p. 16.

²⁰⁸ Pour plus d'informations, le lecteur se référera à l'article intitulé *Le Moi et le Ça* : FREUD Sigmund, « Le Moi et le Ça », dans *Résultats, idées, problèmes*, trad. de l'allemand par Janine Altounian, t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 51-77.

perdre une minute, puis elle disparut pour faire place à une de ces inoubliables matinées d'avril qui semblent infliger aux misères du monde le démenti le plus formel.²⁰⁹

Le narrateur *ouvre les yeux* sur sa propre intériorité, regardant au fond de lui-même. Ce voyage intérieur, au début, est brumeux. La compréhension de soi ne se fait pas spontanément (« je compris mal »), mais les obstacles – liés à la censure – ne doivent pas l'arrêter. La volonté de poursuivre le voyage permet d'arriver à certaines déductions et de mener le sujet à la lumière. Le parcours est semé d'embûches : le narrateur doit gravir « des montagnes boisées »²¹⁰ pour atteindre la région du cœur. Plus il se rapproche de sa destination, plus le ciel s'éclaircit. Alors qu'il atteint un sommet, il se rend compte qu'« à plus de mille mètres au-dessous de [lui] » s'étend la mer. Il décide de descendre la montagne et arrive au niveau de la mer, où « le château [lui apparaît] derrière les arbres »²¹¹. Il voyage alors à bord d'une embarcation avec le roi de la région du cœur, qui le mène au château. Ce voyage s'apparente au stade du préconscient, qui fait la liaison entre le conscient et l'inconscient.

L'expérience de voyance collective, qu'on a déjà décrite dans la deuxième partie de ce mémoire, illustre la levée de la censure (qui fait obstacle à la transparence du moi) : par cet acte magique, les habitants du château rendent la mer si transparente que les fonds marins, métaphore du Ça, apparaissent clairement sous la surface de l'eau. Complètement immergé, le Ça, lieu des pulsions primaires, est la seule instance psychique entièrement inconsciente. Dans l'allégorie que propose Dumont, l'acte de voyance permet de faire transparaître les pulsions les plus profondément refoulées dans le monde inconscient. À la fin de cette expérience, le narrateur assiste au spectacle de la destruction d'une cathédrale à moitié enfouie :

À un certain moment, il s'approcha d'une grande galère à demi enfoncée dans le sable avec son double rang de rames, et lorsqu'il se pencha vers elle, il s'aperçut qu'elle était en réalité une cathédrale vermoulue. D'un geste, il brisa les arcs-boutants. Aussitôt, des cris s'élevèrent de l'intérieur et des centaines d'hommes en sortirent et dansèrent tout autour en se tenant par la main comme s'ils avaient ainsi voulu manifester leur joie d'avoir été délivrés.²¹²

En psychanalyse, la cathédrale est un symbole lié à l'image du père²¹³, ses fondations figurant le Surmoi (constitué par les structures fondamentales de la société, il est ce qui permet de contrôler ses pulsions). Les arcs-boutants, symbolisant la Loi du père, permettent de soutenir les murs de la cathédrale. La destruction des arcs-boutants entraîne la chute de la cathédrale,

²⁰⁹ DUMONT Fernand, « La Région du cœur », *Op. cit.*, p. 15.

²¹⁰ *Ibid.* p. 16.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*, p. 20.

²¹³ LEKEUCHE Philippe, LPSYS2740 : Pathologies psychiques actuelles et changements sociétaux, Recueil inédit, Université Catholique de Louvain, 2018.

déjà fragilisée (elle est vermoulue). Cet effondrement symbolise la libération des hommes aliénés à la Loi (ils dansent se joie « d'avoir été délivrés »).

L'exploration du château et de ses « chambres entièrement tapissées de rêves »²¹⁴ représente métaphoriquement le voyage introspectif du narrateur. Un jour, le roi l'emmène dans une chambre sous-terrine et l'y enferme :

Il ouvrit une lourde dalle de pierre qui se manœuvrait avec facilité grâce à un curieux système de contrepoids et il me pria de descendre avec lui dans une salle dont le sol était jonché de superbes poissons. Comme je m'exclamais, il m'expliqua que cette chambre était construite de telle manière qu'à marée basse elle était construite de telle manière qu'à marée haute la mer y entraînait entièrement. Les poissons, attirés par des appâts fixés au mur, entraient dans la chambre par une haute fenêtre, s'y attardaient et ne pouvaient plus en sortir dès que le niveau n'atteignait plus le seuil de la fenêtre. À ras du sol, contre le mur, de place en place, on avait pratiqué d'étroits pertuis. Des valets vinrent bientôt ramasser le produit de la marée précédente et poser les nouveaux appâts. Tout en parlant, le seigneur les suivit et lorsque je voulus le suivre à mon tour, la trappe se referma brusquement devant moi.²¹⁵

Le narrateur se retrouve prisonnier de cette pièce dont l'usage est de capturer des poissons grâce aux mouvements des marées. Les poissons, êtres vivants des mers, constituent le symbole des pulsions enfouies dans le Ça sous-marin. Des fenêtres permettent la communication entre la mer et l'intérieur du château : les pulsions, grâce à ces ouvertures aménagées entre les mondes conscient et inconscient, peuvent alors être *pêchées* et remontées à la surface, au niveau de la conscience (les valets ramassent les poissons). Le narrateur reste prisonnier de la chambre, la trappe se refermant devant lui. L'enfermement constitue un archétype du rêve, de même que le château qui s'édifie comme une cité rêvée, parallèlement à la société. On peut également y voir la peur de rester captif de son imagination, lors de l'errance mentale provoquée par l'introspection, et de se noyer dans ses pulsions – lors de la marée haute.

Cette crainte de sombrer dans l'aliénation se retrouve également chez Breton, qui déduit en fin de compte que cette errance de l'esprit est contingente du bien :

La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage). Où commence-t-elle à devenir mauvaise et où s'arrête la sécurité de l'esprit ? Pour l'esprit, la possibilité d'errer n'est-elle pas plutôt la contingence du bien ?²¹⁶

Sans doute Dumont tire-t-il les mêmes conclusions. Le narrateur parvient en effet à s'en sortir grâce à un don de Nébuleuse, une petite lime, dont il se sert pour limer un des barreaux d'une fenêtre. Il attend alors l'obscurité complète de la nuit pour sortir et nager jusqu'à la barque

²¹⁴ DUMONT Fernand, « La Région du cœur », *Op. cit.*, p. 23.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

²¹⁶ BRETON André, *Op. cit.*

qui l'avait amené au château. Cette évasion à la nage figure non plus la conscientisation des pulsions, mais leur extériorisation (elles sont toutefois amenées dans le monde conscient au préalable) par l'écriture. Le narrateur finit par s'endormir dans la barque et se réveille à l'aube :

C'était l'aube qui venait de sauter dans ma barque et qui venait m'ouvrir les yeux pour me permettre de voir à travers ses vêtements de brume les hauts bâtiments d'une plage connue.²¹⁷

L'aube vient sauter dans sa barque, et le narrateur peut voir à travers son apparence brumeuse : le jour se fait de lui-même dans l'esprit du scripteur lorsqu'il pratique l'écriture automatique, et il peut alors sonder les *plages connues* de son Moi, malgré le brouillard de son inconscient. Le narrateur entre alors dans un hôtel où il décline son *identité* (« je déclinai mon identité »²¹⁸) : ce voyage introspectif lui ayant permis de se comprendre profondément, il peut alors révéler au monde extérieur son identité profonde et se rendre transparent envers autrui.

Ce désir profond de transparence à soi-même et au monde est également présent chez Chavée :

Ce qu'il disait
ce qu'il s'avait
ce qu'il avait pu découvrir
seul
tout seul
il l'avait découvert par la grâce des autres
en les aimant
en les murant tout à la fois
dans une grotte de cristal.²¹⁹

Le poème met en scène un quidam qui raconte ce qu'il sait, ce qu'il a découvert « tout seul » : il a effectué un travail d'introspection et s'est découvert lui-même. Il est parvenu à la connaissance parce qu'il éprouve de la bienveillance, de l'amour envers les autres et parce qu'il les a muré « tout à la fois / dans une grotte de cristal ». L'édification des murs de cristal établit une distance entre lui et les « autres », tout en gardant un rapport de perméabilité entre eux : détenteur de la connaissance, il peut contempler le spectacle de leur intériorité (les voir en transparence), et eux peuvent le voir lui. Chavée aspire à la transparence à soi et aux autres, ce qui lui permettrait, selon lui, de comprendre l'humanité. La grotte de cristal, en outre, évoque la caverne de Platon²²⁰, allégorie mettant en scène des hommes enfermés dans une caverne, dos à la lumière et ne percevant que l'ombre des objets. L'allégorie symbolise l'acquisition de la

²¹⁷ DUMONT Fernand, « La Région du cœur », *Op. cit.*, p. 25.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ CHAVÉE Achille, « Le Sablier d'absence (1964) », dans *Op. cit.*, vol. V, p. 24.

²²⁰ Platon propose cette allégorie dans le Livre VII de son dialogue intitulé *La République* : PLATON, *La République*, Paris, Gonthier, 1969.

connaissance et l'accès à la réalité (celle-ci n'étant pas perçue par les hommes réunis dans la caverne, puisqu'ils ne voient que les ombres des objets). Elle entre en résonnance avec la quête de savoir absolu présente dans la poésie chavéenne. Pour Chavée, il faut pouvoir regarder la réalité directement – la voir en transparence, comme à travers du cristal – et ne pas lui tourner le dos, comme le font les personnages de Platon. Pour parvenir à regarder la réalité face, en pleine lumière, il s'agit d'abord de comprendre sa propre réalité (les personnages de Platon, eux, ne se voient même pas eux-mêmes, ils ne voient que l'ombre de leur propre corps).

Les analyses du conte allégorique de Dumont et du poème de Chavée illustrent l'ambition des deux auteurs : il s'agit, grâce à l'écriture, de se dire pour mieux se comprendre. Nous posons l'hypothèse qu'en offrant leur moi au regard du monde, ils aspirent non seulement à mieux se comprendre eux-mêmes (l'écriture, on l'a vu, révèle selon eux les secrets enfouis de l'âme), mais également à mieux se faire comprendre du lecteur afin d'agir sur lui. Pour Chavée et Dumont, par ailleurs, l'écriture assure des fonctions d'ordre plus personnel, comme nous allons le démontrer ci-dessous.

II.1. Se dire pour mieux (se) comprendre

L'écriture, pour les écrivains surréalistes, permet de dire leur moi, leur identité profonde dans le texte. Le dictionnaire *Le Petit Robert* donne quatre définitions de l'identité :

1. Caractère de deux objets de pensée identiques. 2. Caractère de ce qui est un. 3. *Psychol.* Identité personnelle, caractère de ce qui demeure identique à soi-même.
- Identité culturelle : ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique (langue, religion, art, etc.) qui lui confèrent son individualité ; sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe.
4. *Log.* Relation entre deux termes identiques, formule énonçant cette relation.²²¹

L'identité est donc propre et partagée, une et plusieurs. Elle est ce qui fait de l'écrivain un être unique et singulier, mais marqué de traits culturels le rattachant à un groupe. L'identité, dans l'écriture surréaliste, est également le rapport *identique* entre l'auteur et son œuvre : sont identiques des êtres ou des objets « parfaitement semblables, tout en restant distincts. »²²² Le texte surréaliste se veut le reflet parfait de la pensée de son auteur : le moi de l'auteur et ses propos sont « parfaitement semblables », ne font qu'un, « tout en restant distincts ».

²²¹ *Le Nouveau Petit Robert, Op. cit.*, p. 1004.

²²² *Ibid.*

Selon Christine Barré-De Miniac :

L'écriture est une activité qui mobilise autant qu'elle *révèle* l'individu dans sa dimension affective et singulière. Écrire c'est, d'une certaine manière, se dire, *se dévoiler* : dévoiler ses émotions, ses sentiments, ses désirs ou ses conflits. Et affirmer qu'écrire c'est se dire, c'est situer le rapport à l'écriture du côté de ce qui fait la singularité de chaque scripteur, de ce qui lui est propre, qui le distingue des autres. C'est aussi désigner le mouvement qui, en amont, conduit le sujet à s'emparer de l'écriture pour exprimer cette singularité, ou tout au moins à désirer le faire, désir mené ou non à son terme.

L'écriture comme expression, « révélation » de soi dans *son identité propre* est source de fascination. Cette fascination pour l'écriture dans son lien avec *le plus intime de l'être* est repérable dans des domaines tout à fait divers. Elle est présente par exemple dans *l'écriture automatique des surréalistes, sorte de dictée de l'inconscient, tenant de la transparence* ou de ce que les surréalistes appellent eux-mêmes « l'automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit le toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée » (manifeste de 1924). Écrire, dans ce contexte, ce serait exprimer une pensée « pure », c'est-à-dire excluant tout [sic] logique ou toute préoccupation morale ou esthétique convenue [...].²²³

Selon elle, il est en effet le propre de l'écrivain surréaliste de *se dire, se révéler, se dévoiler* entièrement (il dévoile « ses émotions, ses sentiments, ses désirs ou ses conflits ») dans son œuvre. Les termes qu'elle choisit ne sont pas anodins : ils rendent compte de la singularité du mode d'expression surréaliste en tant que médium transparent. Elle rapproche d'ailleurs explicitement l'écriture automatique de l'idéal de transparence proclamé par les surréalistes, la qualifiant de « dictée de l'inconscient, tenant de la transparence ». En somme, l'écriture surréaliste incarne une « “révélation” de soi dans son identité propre ».

Barré-De Miniac met en relation la révélation de soi – le dévoilement – avec ce qu'elle appelle « le plus intime de l'être ». Est intime ce « qui est contenu au plus profond d'un être » ou ce « qui lie étroitement, par ce qu'il y a de plus profond »²²⁴. Cette question de l'intime va occuper une place prépondérante dans les œuvres de Chavée et de Dumont, se manifestant sous des formes diverses.

²²³ BARRÉ-DE MINIAK Christine, *Le rapport à l'écriture. Aspects théoriques et didactiques*, 2000, https://books.google.be/books?id=t5NhtrkVOAAC&pg=PA19&lpg=PA19&dq=%C3%A9criture+automatique+et+transparence&source=bl&ots=3tYUFquYFX&sig=p-eNMe_lI6BYivmH3o6Y3SCx8I0&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwil-omGoJLcAhWIEVAKHSQ4DBkQ6AEIZTAO#v=onepage&q=%C3%A9criture%20automatique%20et%20transparence&f=false (consulté le 9 juillet 2018). Note : les termes en italique sont soulignés par nos soins.

²²⁴ *Le Nouveau Petit Robert, Op. cit.*, p. 1394.

II.1.1. L'intime chez Chavée

Dans l'œuvre de Chavée, la question de l'intime apparaît sous la forme de certains motifs récurrents. La nudité, par exemple, souvent présente dans ses poèmes, évoque la mise à nu de son intériorité. C'est le cas du poème *Dramaturgie* :

Au désert de cocagne
nu
comme un théorème violé
je suis cet insecte immobile
qui simule la mort
nu
comme une bêche au soleil
cet insecte qui sait
la longueur d'onde éphémère et précise
de la plus haute destinée²²⁵

La Cocagne, paradis terrestre mythique, est un pays de fête et d'abondance. Or, dans le poème, le terme devient le complément du mot désert, qui par définition, est un lieu stérile, aride, et peu peuplé. Le désert introduit déjà l'isotopie de la nudité, puisqu'il s'agit d'une terre nue.

Le poète apparaît « nu / comme un théorème violé ». Le théorème, assertion pouvant être démontrée mathématiquement, est considéré par Chavée comme une clé de connaissance. La nudité est à entendre comme une découverte : dans le poème, elle revêt le double sens de dénuder (de retirer ce qui couvre le corps) et de révéler (de retirer ce qui couvre la vérité). Il s'agit donc de lever le voile recouvrant le théorème – de le dévêtir –, celui-ci se trouvant violé par l'acte de dévoilement (le viol, rappelons-le, symbolise chez Chavée l'acte permettant de rendre l'hermétisme transparent).

Le poète se présente comme un « insecte immobile / qui simule la mort ». L'insecte, dans la poésie chavéenne, renvoie à la condition dérisoire du poète²²⁶. De par sa taille, en outre, il désigne l'Homme comme microcosme au sein de l'univers macroscopique. Pour Béchet :

La poésie [...] assure l'insertion du poète dans l'infiniment grand, cette notion, comme celles d'infiniment petit et d'infiniment moyen, restant toute relative.²²⁷

La symbolique de l'insecte chez Chavée place selon lui l'« infiniment petit » dans « l'infiniment grand ». L'insecte, qui ne représente déjà presque rien aux yeux du monde, cesse

²²⁵ CHAVÉE Achille, « De neige rouge (1948) », *Op. cit.*, p. 111.

²²⁶ BÉCHET Achille, *Op. cit.*, p. 37.

²²⁷ *Ibid.*, p. 38.

quasiment d'exister lorsqu'il meurt – ou qu'il simule la mort : il en va de même quant à la position du poète dans la société.

L'insecte est cependant « comme une bêche au soleil » : la bêche permet de creuser, de retourner la terre, de la cultiver ; le soleil, lui, permet la croissance des fruits de la connaissance et fait la lumière sur ce qui demeurait jusqu'alors obscur. Alors qu'il semble mort, l'insecte-poète, grâce à ce travail de culture, acquiert un niveau de connaissance supérieur : il « sait / la longueur d'onde éphémère et précise / de la plus haute destinée ».

Dans nombre des poèmes chavéens, la nudité est apparentée à la découverte et à la connaissance. Dans ce poème, le désert cache sous ses sables stériles une nature abondante qu'il s'agit de cultiver pour en obtenir les fruits. L'insecte-poète doit se mettre à nu, devenir transparent envers les autres pour pouvoir lui-même accéder à la connaissance. Le poète doit se dire dans la poésie, sans voile, pour pouvoir découvrir, comprendre et se comprendre, car il apparaît également comme la bêche permettant de retourner la terre brute et d'y cultiver le savoir.

Les désirs secrets du poète, transparaissant à travers plusieurs images récurrentes – des images *cruelles* –, relèvent également de la question de l'intime. L'isotopie du crime, par exemple, est très présente dans ses poèmes (les motifs du viol et du meurtre, notamment, sont souvent mobilisés), de même que l'inceste (nous l'avons vu dans la partie précédente) ; la vierge (le poète parle de caresser « le sein d'une vierge / qui ne fut point [sa] femme »²²⁸ alors qu'il avoue dans un autre poème ne jamais avoir « eu le courage de [...] tromper [sa femme] »²²⁹) ; ou encore le rêve, envisagé comme révélateur de l'inconscient – donc de l'intimité profonde. Le poète s'exprime également à propos de ses peurs secrètes : la crainte de vieillir, par exemple, qui entraîne celle de mourir, figure dans plusieurs de ses textes. Le poème intitulé *Signalement* en témoigne :

Jeunesse étais-tu de trop
ailleurs et cette année-là
une femme gagnait en beauté
ce que je perdais en vie

Dans la morgue de mon cœur
j'ai bien reconnu mon cadavre
au son de ma propre voix

²²⁸ CHAVÉE Achille, « 7 poèmes de haute négligence (1975) », dans *Op. cit.*, vol. VI, p. 141.

²²⁹ *Ibid.*, p. 123.

parallèle à sa chevelure²³⁰

Le poète y exprime sa désolation face à sa jeunesse qui s'éloigne peu à peu. Il lui semble encore plus difficile d'assumer son corps vieillissant lorsqu'il se compare à une jeune femme gagnant en beauté, quand lui ne fait que perdre en vie (certes, la jeune femme perd également en vie, mais elle ne se trouve pas encore sur la pente descendante, n'ayant pas encore atteint son apogée). Dans son cœur, il se voit déjà mort : tout, jusqu'au son de sa propre voix, lui rappelle qu'il vieillit. La chevelure de la jeune beauté qu'il observe lui rappelle sans doute que la sienne est déjà grisonnante.

L'intime est également ce qui *lie étroitement* le poète et le lecteur : ce dernier, lorsque le poète lui dévoile son intimité – ou celle de ses personnages fictifs –, se voit affecter une position de voyeur. L'œil du voyeur – le voyeur pouvant être le lecteur, comme le poète – est alors assimilé à une serrure, et ce qui est regardé est la clé ouvrant cette serrure (« dans la serrure de mon œil / le paysage prit la forme d'une clef »²³¹). L'œil devrait être fermé mais le paysage qui s'offre à lui le pousse à rester ouvert. Le motif de la clé, lié au voyeurisme dans plusieurs textes de Chavée, se retrouve également dans le poème suivant :

Quand il a fait l'amour
le couple quitte la grande arène
négligeant de fermer à clé
l'alcôve où l'on discerne le désordre
et la tache de sang

Très rarement
un amant se retourne en partant
et jette sur le lit
par la porte entrouverte
une couronne de ses nénuphars²³²

Le lecteur se retrouve à observer l'intimité d'un couple, ce qui le rend voyeur malgré lui. Le couple, « négligeant de fermer à clé », laisse la porte de son intimité entrouverte, donnant au lecteur l'occasion de contempler un spectacle qu'il ne devrait pas voir.

²³⁰ ID., « Le Cendrier de chair (1936) », *Op. cit.*, p. 96.

²³¹ ID., « De neige rouge (1948) », *Op. cit.*, p.85.

²³² ID., « Résurgences. Avec dix-huit dessins de l'auteur. 1990 », dans *Op. cit.*, vol. VI, p. 184.

II.1.2. L'intime chez Dumont

La *Dialectique* de Dumont constitue un témoignage précieux du dialogue établi entre sa vie et son œuvre. Il y livre en effet ses secrets d'écriture, ainsi que plusieurs éléments de sa vie personnelle et les émotions qui y sont liées. À l'instar de Chavée, la question de l'intime est au cœur de ses textes.

Le motif de la nudité, par exemple, s'y retrouve également. Il recouvre cependant un sens différent de chez Chavée. Dans sa *Grande nocturne*, Dumont écrit le distique suivant, à propos de sa poésie : « On raconte / qu'elle est entièrement nue »²³³. Alors que chez Chavée, la nudité s'entend comme une découverte progressive, elle relève chez Dumont d'une dimension statique : il s'agit d'un *état* de transparence, non pas d'un mouvement. Le premier vers de *La Grande nocturne* se résume par ailleurs au seul terme *translucide*. La poésie de Dumont doit être transparente, nue, et rendre le lecteur *lucide* : tout est donné à voir immédiatement. Sa compréhension se veut instantanée.

À l'instar de chez Chavée, certains poèmes de Dumont mettent le lecteur dans une position de voyeur. C'est le cas, par exemple, du poème II d'*À Ciel ouvert*, où le lecteur se retrouve témoin des amours du poète :

C'est possible après tout
puisque tout est possible
jusques et y compris l'impossible
n'est pas français
n'est pas anglais
n'est pas allemand
est simplement humain
comme toi et moi
quand nous mourons d'envie de nous embrasser
devant tout le monde

mais ça ne fait rien
nous nous sommes embrassés devant toutes les étoiles
et si elles le racontent
personne ne les comprendra
personne
sauf toi et moi
quand nous les regarderons demain
par la fenêtre béante des insomnies²³⁴

²³³ DUMONT Fernand, « La Grande nocturne », dans *Op. cit.*, p. 148.

²³⁴ ID., « À ciel ouvert », dans *Op. cit.*, p. 100.

Le poète s'adresse à sa maîtresse à propos de leur intimité. Par l'usage de la deuxième personne du singulier, il crée, en outre, un lien d'intimité avec le lecteur, comme s'il s'adressait également à lui. L'amour, pour lui, n'a pas de limites (« tout est possible / jusques et y compris l'impossible »), ni de nationalité (« n'est pas français / n'est pas anglais / n'est pas allemand »), il relève simplement de l'humain. Le poète rêve d'afficher cet amour publiquement, en embrassant sa maîtresse « devant tout le monde ». Seules les étoiles cependant ont déjà été les témoins du spectacle de leur intimité, mais ce qui définit l'intime est au fond qu'il n'est pas partageable : le lien qui unit les amants ne peut être exprimé dans le langage traditionnel. Même les étoiles ne peuvent raconter avec justesse ce qu'elles ont vu. Seuls les amants peuvent comprendre ce lien qui les unit (« personne ne les comprendra / personne / sauf toi et moi »). Dumont trouve toutefois un moyen d'exprimer cet amour, cet intime ineffable, à travers le poème que le lecteur a sous les yeux.

Le caractère intime lié au couple amoureux se retrouve également dans les contes de *La Région du cœur*. Dans le premier conte, le lecteur est témoin de l'amour secret du narrateur et de Nébuleuse, comme l'illustre l'extrait suivant :

C'était une chambre entièrement tapissée d'ombre. Elle était ainsi de dimension infiniment variable suivant l'intensité de la lumière. Lorsque seule une minuscule veilleuse éclairait nos amours, c'était une toute petite chambre circulaire qui traversait silencieusement les nuits bourdonnantes d'étoiles.²³⁵

La description de l'ambiance de la chambre est telle que le lecteur ressent l'atmosphère comme s'il s'y trouvait, partageant avec le couple son intimité.

Dans *L'Influence du soleil*, l'intimité du couple dont il est question fait l'objet même du conte. En effet, les habitants du village tentent par tous les moyens de pénétrer dans le domicile du couple mystérieux – or le domicile est le lieu de l'intime par excellence – et de percer le secret de leur éclat. La fin du roman aboutit à la transformation de leur maison en demeure complètement transparente, où on peut les voir « aller et venir »²³⁶, offrant leur vie intime au regard de tous. À la fin du conte, la maison disparaît pour faire place à un « affreux terrain vague »²³⁷. Dans son rêve de transparence totale, Dumont se rend sans doute compte qu'il y a des régions du moi qui ne peuvent être révélées au grand jour. Le domaine de l'intime, par définition, doit demeurer opaque au monde. Selon Michaël Fœssel, en effet :

L'intime désigne l'ensemble des liens qu'un individu décide de *retrancher* de l'espace social des échanges pour s'en préserver et élaborer son expérience à l'abri des regards. Il résulte donc d'un acte par

²³⁵ ID., « La Région du cœur », *Op. cit.*, p. 21.

²³⁶ ID., « L'Influence du soleil », *Op. cit.*, p. 34.

²³⁷ *Ibid.*

lequel un sujet décide de soustraire une part de lui-même et de ses relations du domaine de la visibilité commune.²³⁸

Par cette définition, Fœssel appuie le caractère double de l'intime : il est une *part* du sujet (une partie de son intériorité « plus [intérieure] que l'intérieur lui-même »²³⁹) et il constitue un concept relationnel (l'intime est « éclairé d'une lumière particulière émise par l'autre »²⁴⁰). La définition que donne Fœssel inclue en outre la soustraction de l'intime « de la visibilité commune ». Selon lui, en effet, « pour exister, l'intime doit échapper aux regards »²⁴¹.

II.2. Les fonctions de l'écriture

Une des fonctions communes aux œuvres de Dumont et Chavée est de se dire pour se découvrir : leur vie psychique, grâce à l'écriture poétique, devient « l'objet d'une découverte à faire »²⁴². Selon Nathalie Heinich, Jean-Jacques Rousseau avait inauguré, avec ses *Confessions*, la remise de l'homme au cœur de sa propre existence. Avec les découvertes de Freud, cependant, l'introspection acquiert un but nouveau :

Désormais, la conquête de l'authenticité psychique va passer par l'exploration de l'inconscient, permettant de renouer un lien avec soi-même qu'avait rompu ou distendu le processus du refoulement. Pour être vraiment soi-même, l'introspection rousseauiste ne suffit plus : il faut en passer, paradoxalement, par la médiation du cadre psychanalytique et la remise de soi à un tiers.

Selon elle, les artistes modernes explorent leur l'inconscient en vue de conquérir « l'authenticité psychique ».²⁴³ C'est, à nos yeux, la première fonction de l'écriture pour les écrivains surréalistes.

Dumont, à travers cette conquête de l'authenticité du moi, cherche à comprendre le sens de sa vie, mais également, de manière plus générale, celui de l'existence.²⁴⁴ Pierre Mertens, dans la préface de *La région du cœur*, parle d'« adéquation radicale de l'œuvre à la vie, et vice-

²³⁸ FÆSSEL Michaël, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008, p. 13.

²³⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁴² HEINICH Nathalie, « Authenticité et modernité », dans *Noesis*, 2014, <https://journals.openedition.org/noesis/1885> (consulté le 19 juillet 2018).

²⁴³ Il convient de nuancer ces propos. En effet, d'autres auteurs avant les surréalistes avaient déjà tenté de conquérir cette forme d'authenticité du moi par l'écriture : pensons à Proust, par exemple, dans son grand œuvre *À la recherche du temps perdu*.

²⁴⁴ ARON Paul et BERTRAND Jean-Pierre, *Op. cit.*, p. 184.

versa²⁴⁵ ». Bien qu'il s'agisse probablement d'une entreprise utopique, Dumont, dans sa *Dialectique*, s'attache à interpréter son œuvre au regard des événements qui se déroulent dans sa vie durant les périodes où il écrit : il écrit par exemple que c'est son amour pour la Dame de Cœur qui l'amène à rédiger les trois contes de *La Région du cœur*²⁴⁶. Il éclaire également sa vie grâce à son œuvre, prétendant par exemple qu'il a prophétisé sa rencontre avec l'« être »²⁴⁷.

L'écriture tient également le rôle de *compensateur* dans la vie de l'écrivain :

L'examen des derniers événements de ma vie ne m'apportait aucune lumière. Il était évident que, contrairement à ce qui se passe habituellement dans le rêve, cette rêverie éveillée ne portait aucune trace directe des événements récents. C'est à peine si, par endroits, je pouvais y trouver une allusion à mes préoccupations poétiques d'alors. Longtemps après – deux ou trois ans peut-être – je finis par admettre que ce conte était sans doute une revanche de l'inconscient. En effet, quelques jours avant son irruption, j'avais appris coup sur coup deux choses profondément décevantes : on venait de me révéler le moyen que la Dame de Cœur (à laquelle je pensais toujours mais que je n'avais plus vue depuis des mois) avait choisi pour m'éloigner d'elle. Tout ce que je puis en dire, c'est que ce moyen me parut monstrueux et qu'il me fallut plusieurs jours pour m'accoutumer à l'idée de sa réalité. De son côté, la Démone m'annonçait par lettre une nouvelle grave, la plus grave peut-être, de celles dont elle aurait pu me faire part. Depuis son départ, j'avais entretenu avec elle une correspondance amicale et dans toutes mes lettres je n'avais pas cessé de l'exhorter à remonter une pente dont ses aveux antérieurs m'avaient fait craindre l'issue. Ce qu'elle m'annonçait avec une déchirante anxiété m'apportait la triste preuve de l'inutilité de mes exhortations. Rien, de sa part, n'aurait pu me décevoir davantage.

Ainsi s'éteignaient à quelques jours d'intervalle les deux dernières lueurs d'espoir qui, à l'extrême horizon, me donnaient encore l'illusion que tout n'était peut-être pas perdu. Les choses se passent comme si cette double déception avait provoqué dans mon inconscient un désir vague, mais violent, d'imaginer une rencontre un peu plus réconfortante que celles que j'avais faites en réalité. Exactement comme le rêve, le conte joue le rôle de *compensateur*. Mieux que le rêve même, puisque, dans la mesure où il *existe*, où il est pourvu d'une existence propre, indépendante de la mienne, il constitue en lui-même la réalisation d'un désir auquel la vie s'est révélée incapable d'apporter satisfaction.²⁴⁸

Alors que deux événements survenus dans sa vie effacent les « dernières lueurs d'espoir » qui lui restent, l'écriture apparaît comme « une revanche de l'inconscient ». Elle vient compenser les espoirs envolés, matérialisant fictivement ses désirs, « mieux que le rêve même », et apaisant ses déceptions.

Dans une certaine mesure, la poésie joue sans doute également ce rôle pour Chavée, venant *compenser* ses désirs inconscients. Néanmoins, il semble craindre la mise en mots de ces mêmes désirs : on l'a vu, il se méfie du pouvoir révélateur de l'écriture. Il convient dès lors de se demander ce qui le pousse malgré cela à écrire – parfois de manière automatique, alors que c'est le pouvoir de l'automatisme qu'il semble craindre le plus. Dantinne émet l'hypothèse

²⁴⁵ MERTENS Pierre, « Préface », dans DUMONT Fernand, *Op. cit.*, p. 8.

²⁴⁶ DUMONT Fernand, « La Région du cœur et Dialectique du hasard au service du désir », *Op. cit.*, p. 51.

²⁴⁷ Comme déjà mentionné, c'est ainsi que Dumont désigne celle qui deviendra sa femme en 1939.

²⁴⁸ DUMONT Fernand, « La Région du cœur et dialectique du hasard au service du désir », *Op. cit.*, p. 55-56.

de la catharsis par l'écriture. Selon lui, Chavée écrit au nom de la libération individuelle, de la recherche d'une identité perdue :

Il voit en celle-ci une tentative de rejoindre une expérience prégnante, un besoin de se libérer d'un crime d'enfance, douleur réactivée par la mort de sa mère pendant son séjour en Espagne, et croit aux vertus de la libre association pour se dédouaner d'une faute ineffable. Pour lui, le surréalisme a la possibilité de *restituer* l'irrationnel, le rêve dans le champ de la personnalité.²⁴⁹

La question de la dimension libératrice de la poésie chez Chavée est également relevée par Achille Béchet.²⁵⁰

Le poème suivant, intitulé *Magie*, témoigne de ce désir de catharsis, symbolisée par l'exorcisme :

Un modeste passant me croise dans la rue
réalisant
à son insu
un exorcisme pathétique

Très loin de toutes apparences
au poète maudit
une seule hirondelle pourra peut-être
un jour
démontrer le printemps²⁵¹

Le « modeste passant » réalise « un exorcisme pathétique » sur le poète qui le croise. L'exorcisme, par son pathétisme, provoque en lui une vive émotion : il *agit* sur lui, à la manière des images *cruelles* d'Artaud. Le spectacle du passant exorcise le poète, le libérant de ses démons – car il est un « poète maudit ». Dans la deuxième strophe, le poète se distancie de la situation, utilisant la troisième personne pour se désigner lui-même. Alors que la libération semble être un fait accompli dans la première strophe, elle est hypothétique dans la deuxième. Selon lui, la liberté s'atteint « très loin de toutes apparences » (en somme, il s'agit de se montrer transparent) : alors seulement « une seule hirondelle pourra peut-être / un jour » lui « démontrer le printemps ». L'oiseau, chez Chavée, constitue un archétype de la liberté²⁵² et l'hirondelle, en particulier, est perçue dans sa poésie comme un signe positif de liberté et de pureté (les nombreuses occurrences du terme dans ses poèmes témoignent de cette signification). Le printemps, dans la tradition littéraire, symbolise la renaissance, le renouveau. Le poète, s'il

²⁴⁹ DANTINNE Alain, « Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible », *Op. cit.*

²⁵⁰ BÉCHET Achille, *Op. cit.*

²⁵¹ CHAVÉE Achille, « L'Enseignement libre (1958) », *Op. cit.*, p. 137.

²⁵² BÉCHET Achille, *Op. cit.*, p. 47.

s'éloigne des apparences trompeuses, pourra accéder à la transparence. Il pourra alors peut-être un jour se sentir libéré et renaître, purifié par l'exorcisme effectué grâce au *pathos* de l'écriture.

Chavée, en effet, s'efforce de se libérer de ses pulsions secrètes, de « se dédouaner d'une faute ineffable »²⁵³, cherchant ainsi à se purifier. La poésie détient donc pour lui un pouvoir non seulement libérateur, mais également purificateur. Le motif de la pureté est fréquemment mobilisé dans ses poèmes, notamment à travers le motif de la neige.²⁵⁴ Prenons ces vers, qui témoignent de son aspiration à la pureté :

Chance ou malchance ou vieil hasard
tous les sentiers conduisent au viol
à condition de rester pur²⁵⁵

Selon le poète, « tous les sentiers conduisent au viol », qu'on emprunte ces sentiers par hasard, par chance ou par malchance. Le viol symbolisant la levée du voile sur ce qui demeurerait obscur, il métaphorise la découverte d'un savoir suite à un laborieux travail réflexif. Cependant, la condition d'accès à la connaissance est « de rester pur ». Pour pouvoir se nourrir du savoir inculqué par la poésie, le poète doit impérativement rester pur – sincère et authentique, en somme transparent avec lui-même et avec le lecteur – lors de l'acte d'écriture.

En exposant leur intimité dans leur œuvre, les écrivains surréalistes rendent transparentes les zones les plus insondables de leur moi, opérant un dialogue sans obstacle avec le lecteur et avec eux-mêmes. Cependant, bien que le désir de transparence du moi soit manifeste chez les deux auteurs, leur position demeure ambivalente. Chavée semble craindre le pouvoir révélateur des mots – ce qui le pousse probablement, dans une certaine mesure, à s'autocensurer. Or, pour répondre à l'idéal de transparence totale, aucun obstacle ne doit venir s'interposer entre les propos du poète et sa véritable identité, faute de quoi l'œuvre-vitre n'a pas lieu d'être²⁵⁶. Par ailleurs, si le désir de transparence totale sous-tend l'ensemble de l'œuvre de Dumont, il se heurte néanmoins à l'obstacle des limites du communicable : l'exhibition de l'intime conduit à une aporie. Certes, il tente de dire cet intime dans la poésie, mais il se retrouve face à une impasse, car l'objet de l'intimité, dès lors qu'il se trouve exhibé, perd son caractère intime.

²⁵³ DANTINNE Alain, « Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible », *Op. cit.*

²⁵⁴ BÉCHET Achille, *Op. cit.*, p. 47.

²⁵⁵ ID., « Le Cendrier de chair (1936) », *Op. cit.*, p. 70.

²⁵⁶ Comme nous l'avons démontré dans la première partie, l'idéal de l'œuvre-vitre relève d'une gageure.

Nous remarquerons également que Chavée ne fait qu'effleurer la question de l'intime (celle-ci est présente dans ses textes, mais il ne se dévoile jamais complètement : ses poèmes traitent de nudité, mais lui-même ne se met pas vraiment à nu). Ce qui n'est pas le cas de Dumont, qui, au contraire, tente véritablement de dévoiler son moi profond. Néanmoins, ce dévoilement est limité, dans la mesure où, si Dumont évoque dans sa *Dialectique* les événements de sa vie corrélés à l'écriture de ses textes, il reste souvent évasif, n'entrant jamais dans les détails et désignant les intervenants par des pseudonymes – ce qui, à notre sens, vient travestir la réalité.

Toutefois, bien que la véracité – entière et transparente – des propos soit biaisée par une forme d'autocensure, le désir manifeste de transparence du moi n'est pas gratuit. Certes, la transparence totale du moi conduit à une impasse, mais les œuvres de Chavée et de Dumont se rapprochent de cet idéal – surtout celle de Dumont. Se dire dans l'écriture, pour eux, recouvre plusieurs fonctions – à la fois individuelles et collectives. L'écriture serait une manière de mieux se comprendre, d'agir sur soi-même (qu'il s'agisse d'une catharsis, d'une compensation, etc.), mais également d'agir sur le monde.

Il s'agit pour les poètes de se montrer transparents dans l'écriture pour qu'elle soit vraiment opérante. Notre postulat est qu'en parvenant à agir sur soi via la poésie, Chavée et Dumont cherchent plus globalement à agir sur les autres. Selon Starobinski, l'homme, pour atteindre l'idéal de transparence totale, ne doit pas vivre sa transparence de manière solitaire, mais la rendre collective, le but ultime étant la transparence sociale, menant à l'unité d'intention prônée par Rousseau.²⁵⁷ On le voit, il y a une volonté de se montrer transparent afin d'agir sur le monde extérieur et de rendre le monde lui-même transparent. Nous verrons dans la quatrième partie de ce mémoire comment Chavée et Dumont se situent par rapport à cet idéal d'unité d'intention et quelle valeur ils octroient à la transparence sociale.

²⁵⁷ STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 25.

Quatrième partie : Politique de la transparence

Le surréalisme hennuyer est particulièrement marqué par les orientations politiques de ses membres. Les groupes du Hainaut – d’abord Rupture, ensuite le groupe surréaliste du Hainaut – répondent en effet à une triple visée d’ordre esthétique, moral et politique. Les écrits de Dumont et de Chavée ne font pas exception et revêtent une portée subversive. Chavée se montre également politiquement engagé dans sa vie, ce qui le mènera, en 1936, à participer à la guerre civile en Espagne.

Pour Paul Aron, Rupture « forme moins un rassemblement d’écrivains que la réunion de jeunes intellectuels marqués par les luttes sociales, qui s’interrogent sur leurs responsabilités et les formes que devrait prendre leur engagement ». Il ajoute que les statuts du groupe « définissent une vocation éthique (“contribuer à l’élaboration d’une morale prolétarienne”) et politique (“tremper des consciences révolutionnaires”) ». ²⁵⁸ Le manifeste de Rupture est en effet fortement orienté politiquement, le groupe poursuivant la double ambition de « forger des consciences révolutionnaires » et de « participer à l’élaboration d’une morale prolétarienne » ²⁵⁹. Le groupe prend position pour le F.L.G. (Front littéraire de Gauche), partageant avec lui l’aspiration à la révolution. La littérature doit servir la lutte socio-politique contre le capitalisme, le nazisme, le fascisme, et contre l’oppression du prolétariat par la bourgeoisie. ²⁶⁰

Ce sont ensuite des divergences d’ordre politique qui conduisent à l’ éclatement du groupe. Chavée, parti faire la guerre en Espagne, revient stalinien, alors que les autres membres du groupe, à l’image de Breton, sont trotskystes. Dumont décide de suivre les pas de son ami, et tous deux fondent, en 1939, le groupe surréaliste du Hainaut. Leur activité littéraire se base alors sur « deux marginalités assumées de concert [...] : le communisme et le surréalisme ». ²⁶¹

On le voit, le Hainaut du XX^e siècle est une terre d’écrivains engagés, qui connaît « plus de déchirements politiques qu’esthétiques » ²⁶². Comme nous allons le montrer, le but ultime

²⁵⁸ ARON Paul, « Présentation », dans *Textyles*, n°8, 1991, <http://textyles.revues.org/1836> (consulté le 15 août 2017).

²⁵⁹ ID et BERTRAND Jean-Pierre, *Op. cit.*, p. 329.

²⁶⁰ Nous basons nos propos sur la retranscription du manifeste de Rupture dans l’*Anthologie du surréalisme belge* de Paul Aron et de Jean-Pierre Bertrand : *Ibid.*, p. 329-335.

²⁶¹ ARON Paul, « Présentation », *Op.cit.*

²⁶² MAMBOUR José, *Op. cit.*, p. 11.

des œuvres de Dumont et de Chavée est la liberté. C'est au nom de la liberté, en effet, qu'ils vont prôner une politique de la transparence.

Chapitre I

Transparence surréaliste et opacité bourgeoise

Le Hainaut est soulevé par des grèves importantes de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle. Les conditions de vie du prolétariat sont pénibles et la bourgeoisie s'enrichit à ses dépens. Nés dans ce climat qui forge les consciences révolutionnaires, Chavée et Dumont s'opposent avec virulence à l'esprit opacifiant de la bourgeoisie – qui se situe du côté du paraître, ce qui représente un obstacle à la transparence. L'abolition des valeurs de la bourgeoisie capitaliste constitue une priorité pour les surréalistes. Selon Walter Benjamin, « Balzac le premier a parlé des ruines de la bourgeoisie. Mais c'est seulement avec le surréalisme qu'elles sont apparues au plein jour »²⁶³.

I.1. L'habitat comme symbole de lutte sociale

Lorsque Dumont rejoint le groupe Rupture, il est essentiellement préoccupé par la poésie ainsi que par « “un état de rupture morale irréparable avec la société bourgeoise”, dont il [est] issu et dont à son grand regret, il [fait] encore apparemment partie, ne fût-ce que par son milieu professionnel »²⁶⁴. Ce profond désir de rupture avec la bourgeoisie, apparaissant de manière ténue dans son œuvre, sera tout de même remarqué par le lecteur averti. Van der Schueren, dans son article intitulé *Fernand Dumont et la maison de verre*²⁶⁵, propose ainsi une analyse socio-politique de l'œuvre de Dumont qui met en relation son ambition de transparence et le désir de contrer l'opacité bourgeoise. Pour illustrer ses propos, Van der Schueren observe que le motif de la maison de verre, déjà présent dans l'œuvre de Breton, vient s'opposer aux intérieurs bourgeois typiques de l'époque. Ces types d'habitations sont à l'image de leurs

²⁶³ BENJAMIN Walter, *Op. cit.*, p. 65-66.

²⁶⁴ BLAMPAIN Daniel, *Op. cit.*, p. 199.

²⁶⁵ SCHUEREN (Van der) Éric, *Op. cit.*

propriétaires : opaques et refermés sur eux-mêmes. Ils se caractérisent notamment par la présence de housses recouvrant les objets, tels des voiles censurant les idées révolutionnaires :

La housse est alors l'un de ces emblèmes de l'appartement bourgeois du XIX^e siècle qui résistent aux velléités modernistes d'une décoration fonctionnelle et dépouillée : elle constitue le logement en refuge calfeutré pour le rentier, prototype social d'un capitalisme dont la forme est déjà en déclin.²⁶⁶

Au XX^e siècle, le surréalisme s'oppose à ce type d'emblèmes opacifiants, qui reflètent les valeurs bourgeoises de « la propriété et [de] l'individualisme »²⁶⁷.

Face à ces intérieurs fermés au monde, Dumont édifie son œuvre sur le principe de la transparence de l'habitat, à l'instar de Breton qui « a constamment réaffirmé son ambition de vivre dans une maison de verre, ouverte à tous les regards »²⁶⁸. Le conte *L'influence du soleil*, dont nous avons analysé précédemment la portée personnelle et intime, illustre cet idéal. Le couple du conte est présenté comme solaire, alors que la mesquinerie rend les habitants opaques, en particulier ceux qui défendent hypocritement « le principe de l'inviolabilité du domicile »²⁶⁹ ; ils incarnent par excellence l'esprit bourgeois contre lequel Dumont oppose une ouverture de l'intimité sur le monde – métaphorisée par la maison aux murs transparents.

Chez Dumont, la maison est un symbole de liberté pour l'individu. Le poème II de son recueil *La Liberté* en témoigne :

Où est-elle ?
- À la maison

Que voit-elle ?
- Notre absence

Qu'attend-elle ?
- Notre retour²⁷⁰

Le premier distique du poème, sous forme de question-réponse, indique que la liberté (à laquelle se réfère le pronom « elle ») se trouve dans la maison du poète. La liberté est telle une compagne qui l'attendrait à la maison, souffrant de son absence (Dumont se trouve alors en prison) et n'attendant que son retour. Dans ce court poème, l'écrivain témoigne de sa conception du foyer : il s'agit d'un lieu où l'individu est libre. Les murs de la prison, obstacles entre lui et la liberté, lui font éprouver l'absence de son foyer ; leur opacité tranche avec la verrière de son

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ CREVEL René, « Le Clavecin de Diderot », dans *L'Esprit contre la raison et autres textes surréalistes*, Paris, Pauvert, 1986, p. 242, cité dans *Ibid.*

²⁶⁸ BEHAR Henri, *Op. cit.*

²⁶⁹ DUMONT Fernand, « L'Influence du soleil », *Op. cit.*, p. 28.

²⁷⁰ ID., « La Liberté », *Op. cit.*, p. 182.

atelier d'écrivain qui « satisfait [ses] aspirations à la transparence ».²⁷¹ La transparence de l'habitat, on le voit, semble être étroitement liée pour lui à la liberté. Selon Van der Schueren, le surréalisme confère au verre la fonction de « promouvoir la transparence pour déjouer les pièges d'une aliénation assimilée à l'opacité de la bourgeoisie réactionnaire »²⁷².

1.2. Chavée, défenseur des prolétaires

Selon Marie-Pierre Bleeckx, Chavée, « très tôt épris de liberté et d'idéal révolutionnaire, [...] se révolte contre la société bourgeoise et conventionnelle qui est la sienne »²⁷³. En effet, le jeune Chavée, « révolté et révolutionnaire, méprisant la bêtise bourgeoise et sa tyrannie sociale, accueille comme une révélation le message de celui pour qui la transformation du monde devait être associée à la transformation intime de l'homme »²⁷⁴, à savoir André Breton. Dans *Jeux surréalistes appelés dialogues*, Chavée écrit que « la poésie dit merde aux bourgeois »²⁷⁵ : il y a une volonté manifeste de sa part de se servir de la poésie pour lutter contre les valeurs bourgeoises. Il affirme également avoir « pissé sur cent vingt mètres de banque »²⁷⁶, la banque faisant métaphoriquement référence au capitalisme. Défendre les prolétaires contre la bourgeoisie qui s'enrichit avec voracité sur leur dos constitue un des piliers de son combat. Dans le poème qui suit figure une exhortation au prolétariat à se soulever contre les injustices dont il est l'objet :

Latent
Comme la lutte des classes
Je t'ai connu
Aux anfractuosités d'angoisse
Au cabaret du dernier bock.
Tu as dit à l'interlocuteur

PROLÉTAIRES DE TOUS LES PAYS UNISSEZ-VOUS

Tu as dit
PROLÉTAIRES DE TOUS LES PAYS UNISSEZ-VOUS

Puis
Ce fut l'éloquence de la nuit
Aux horizons métallurgiques ensanglantés

²⁷¹ SCHUEREN (Van der) Éric, *Op. cit.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ BLEECKX Marie-Pierre, « Lecture », dans CHAVÉE Achille, *À cor et à cri*, Bruxelles, Labor, 1985 (Espace Nord, 22), p. 223.

²⁷⁴ MIGUEL André, *Op. cit.*, p. 21.

²⁷⁵ CHAVÉE Achille, « La Question de confiance (1940) », *Op. cit.*, p. 193.

²⁷⁶ ID., « Pour cause déterminée (1935) », *Op. cit.*, p. 26.

Tu as dit
 Je veux fuir ce pays
 Où le social étreint plus que le rêve
 Je veux voir de l'herbe verte
 Tu m'as saisi le bras
 Et tu as hurlé
 Je veux voir de l'herbe verte
 Et je suis devenu ton ami.
 [...] ²⁷⁷

Le Hainaut des années 30 connaît l'essor des mines et de l'industrie métallurgique. Les conditions de vie rudes des mineurs sont la cause de nombreux soulèvements. Le poème ci-dessus présente une scène d'insurrection. Les deux premier vers donnent d'emblée le ton du poème en l'orientant vers la thématique de la lutte des classes (« Latent / Comme la lutte des classes ») : pour le poète, la lutte des classes est latente, et le « tu » auquel il s'adresse n'attend que l'élément déclencheur qui lui fera exprimer sa rage. Ce « tu » est probablement un ouvrier travaillant dans des conditions pénibles (« horizons métallurgiques ensanglantées ») : il s'agit plus généralement d'une personnification du prolétariat. Cet interlocuteur, sous l'effet de l'alcool (il vient de boire son dernier bock) et mû par l'angoisse de sa condition, exhorte ses pairs à s'unir. Cet homme, dans sa douleur, souhaite fuir son pays, où les conditions sociales détruisent les rêves. Ceux-ci ne sont pas encore éteints pour autant : il crie au poète qu'il veut voir l'herbe verte (qu'il ne peut contempler, car il travaille toute la journée dans les mines ou dans les usines). Ils deviennent alors amis, une amitié qui symbolise l'attachement de Chavée au prolétariat. Cet attachement est de l'ordre de la transparence, puisque pour Starobinski, deux types de relations humaines existent : celles, opaques, guidées par l'intérêt personnel et celles qui sont régies par l'estime et la bienveillance. Ce dernier type de relation relève de la transparence, car rien de s'interpose entre les consciences, unies par un lien immédiat. ²⁷⁸

Il n'est pas suffisant, cependant, de s'unir contre la domination bourgeoise ; encore faut-il, pour Chavée, se montrer tel qu'on est en toute humilité, face à l'opacité régnante :

Dans le catalogue du Seul
 on ne proposera jamais
 le faux problème des élites
 décidément stupéfiées

Dans le catalogue du Seul
 on se propose d'être soi
 d'une exemplaire humilité

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁷⁸ STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 37.

Ce premier poème du *Catalogue du seul* instaure une logique de transparence au recueil. Le poète affirme qu'il ne « proposera jamais » la thématique poétique du « faux problème des élites ». À la fausseté de la bourgeoisie « décidément stupéfaite » de n'être pas l'objet de toutes les attentions se substitue l'« exemplaire humilité » d'être soi. Le poète aspire à se montrer tel qu'il est, en toute transparence. Du reste, il ne risque pas grand-chose à montrer son vrai visage, puisque tout être humain se trouve en somme « près du rivage de la mort », et que celle-ci n'épargne personne : tous les hommes, pour lui, sont égaux.

La lutte contre la bourgeoisie constitue un des combats essentiels des deux auteurs. Dumont affirme fermement sa transparence face à l'opacité d'une bourgeoisie dont il est issu. Pour lui, la transparence passe par l'ouverture au monde de l'intérieur domestique : sur le plan métaphorique, offrir l'intimité de sa maison au regard de tous constitue un moyen d'affirmer sa lutte contre le capitalisme et contre l'opacité de sa classe d'origine (il ne se rallie pas pour autant aux prolétaires, comme le fait Chavée). Chavée, quant à lui, se pose en grand défenseur du prolétariat, cherchant à ouvrir les yeux des ouvriers sur leurs conditions de vie abominables et sur l'exploitation capitaliste dont ils sont les victimes, afin de les faire réagir. Selon lui, tous les hommes sont égaux ; une révolution doit être menée pour abolir les classes sociales et ne former qu'un seul et même peuple.

Chapitre II

Transparence et « enténébrement du monde »²⁸⁰

Avec la montée du fascisme, la transparence, outil de lutte contre les valeurs bourgeoises, devient plus globalement une arme contre « l'enténébrement du monde » :

D'abord simplement opposée l'opacité bourgeoise, la transparence est cette fois menacée par l'enténébrement du monde, en l'occurrence par ce que les surréalistes tiennent pour l'accomplissement

²⁷⁹ CHAVÉE Achille, « Catalogue du seul (1976) », dans *Op. cit.*, p. 205.

²⁸⁰ Expression employée par Éric Van der Schueren dans son article *Fernand Dumont et la maison de verre* : SCHUEREN (Van der) Éric, *Op. cit.*

ultime et critique du capitalisme dépressionnaire et pour la dernière parade de la bourgeoisie « pourrissante » face au prolétariat : le fascisme.²⁸¹

Selon Van der Schueren, le fascisme constitue « l’accomplissement ultime et critique du capitalisme dépressionnaire » ainsi que « la dernière parade de la bourgeoisie “pourrissante” face au prolétariat ». La transparence, dans le climat obscur de l’époque, se voit menacée, mais les surréalistes la brandissent comme une arme, la réaffirmant sans cesse malgré les dangers qu’ils courent. Chavée, notamment, brandit une métaphorique épée transparente : « Je tiens toujours cette épée invisible / cette épée de mémoire transparente. »²⁸² Ces vers témoignent, en outre, d’une corrélation entre l’invisibilité et la transparence : la transparence constitue un invisible à découvrir, comme nous allons le voir dans le point suivant.

Confrontés à l’obscurité de l’Histoire, Chavée et Dumont opposent une résistance. Le premier écrit que « la synthèse s’est établie d’elle-même entre la poésie et [ses] convictions politiques²⁸³ ». L’œuvre du second, moins explicitement engagée que celle son ami (peut-être par crainte des représailles, crainte d’ailleurs justifiée puisqu’il trouvera la mort dans un camp de concentration en 1945), revêt néanmoins une portée subversive.

Chavée et Dumont combattent l’aliénation au pouvoir tortionnaire, inscrivant leur œuvre sous le signe de la liberté. Celle-ci, en effet, est sous-jacente chez les deux écrivains, et les occurrences du terme sont nombreuses dans leurs écrits.

II.1. Chavée : liberté et révolution

Dans un long poème intitulé *Décrets*, Chavée condense sa vision de l’engagement de la poésie surréaliste :

Légende
imprenable légende des anges ivres
jaillis des cataclysmes en gestation
je marche
je tiens entre mes yeux
à la hauteur du monde
une perle d’amour
une perle d’angoisse roucoule dans ma poitrine en flammes
je pense que je suis un oiseau des grands carnages
des pertes irréparables de sang
je me souviens des chants que j’ai pleurés

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² CHAVÉE Achille, « Écorces du temps (1947) », *Op. cit.*, p. 42.

²⁸³ BÉCHET Achille, *Op. cit.*, p. 146.

lumière impalpable
frémissement des lèvres invisibles
dans l'urne d'or des vieux déserts
Aujourd'hui
les hommes restent impuissants
au pied du mur qu'ils ont bâti
avec les lourdes pierres de leur cœur
avec le dur ciment de leur faute commune
Pour moi
depuis longtemps déjà
le visage du monde est brûlé
je suis à jamais étranger aux complots de leur vie
je sais simplement que je dois attendre
je sais que les prédictions des fous
vont tomber comme des couperets
que des miracles s'accompliront
pour moi seul si je le commande
je possède la puissance des métamorphoses
la puissance de ceux qui ont joué leur vie
avec le secret espoir de la perdre
qui ont donné leur ombre
au passant inconnu
qui ont tout abandonné
de ce qu'ils devaient abandonner
pour être purs
pour fixer toutes les idoles de matière et de chair
dans leurs prunelles de crainte
je sais que sur un signe de mes plus secrètes pensées
des êtres vont surgir
puissants
vêtus de magie
armés d'ultimatums
doués d'une violence consacrée par des siècles d'attente
d'indestructible révolte
je sais qu'ils vont peupler
le monde
les mondes
demain n'est que trop aisément prévisible
Nous les princes de la folie
inaliénable
croisés de l'impossible
maudits qui n'avons renié
de nos premiers serments d'enfance
allons assister au triomphe interdit
de la beauté convulsive
resplendissante de nudité fatale
sourde aux cris désuets de la chair impuissante
chère impitoyable beauté
que nous avons mise en marche
que seuls nous saurions détruire
que seuls nous savons créer
que seuls nous savons nourrir
en donnant à ta faim

L'analyse de ces quelques vers nous permettra de démontrer l'engagement politique profond dont fait preuve Chavée dans ce poème.

Les mots surréalistes sont des « anges ivres / jaillis de cataclysmes en gestation » dont se sert le poète, cet « oiseau des grands carnages », pour mener sa révolution (l'oiseau figure la liberté, les grands carnages évoquent la vision nihiliste de Chavée : il s'agit de tout déconstruire, pour reconstruire de manière plus saine). Les émotions qui le submergent (l'angoisse et l'amour) sont ce qui constitue son humanité : il est un homme qui pleure sur les « pertes irréparables de sang », ce sang qui a été versé durant la guerre (le poème est écrit en 1939). Ces pleurs, telle une « lumière impalpable » sortant de ses « lèvres invisibles », constituent les cris de révolte de l'écrivain : bien qu'ils ne soient pas toujours entendus, ils sont cependant bien réels. Les hommes « restent impuissants / au pied du mur qu'ils ont bâti / avec les lourdes pierres de leur cœur / avec le dur ciment de leur faute commune » ; lui choisit d'agir et de déconstruire ce mur édifié avec les pierres opaques des cœurs humains. Ces pierres sont opaques à la fois sur le plan littéral (elles sont fabriquées avec du *dur ciment*) et métaphorique (elles sont constituées de la *faute commune* des hommes qui ont choisi de fermer égoïstement leur cœur, cette faute aboutissant à la guerre). En outre, « le visage du monde est brûlé » depuis longtemps et le poète demeure « à jamais étranger aux complots » de la vie de ces hommes : il se désolidarise de ses pairs, qui vivent dans le mensonge et la perfidie.

Il pense qu'il doit attendre « les prédictions des fous », qui « vont tomber comme des couperets » : les fous sont une métaphore des surréalistes (le poète, comme Breton, est fasciné par la folie, à laquelle il attribue des facultés extralucides). La poésie possède, selon Chavée, des capacités similaires à celles des paroles des fous ; elle va lui servir pour accomplir des miracles, car les mots le rendent fort par « la puissance des métamorphoses », celles-ci lui permettant d'agir sur le monde (comme nous l'avons vu précédemment). Il a acquis ce pouvoir au péril de sa vie, en se rendant transparent envers autrui (il a « donné [son] ombre / au passant inconnu »). Ses confrères surréalistes et lui « ont tout abandonné / de ce qu'ils devaient abandonner / pour être purs » (la pureté étant liée à la transparence). Le poète sait « que sur un signe de [ses] plus secrètes pensées », la magie opérera, et la révolution latente, « que trop aisément prévisible », éclatera.

²⁸⁴ CHAVÉE Achille, « La Question de confiance (1940) », *Op. cit.* p. 203-204.

La folie des surréalistes (ces « princes de la folie ») revêt dans l'imaginaire de Chavée un caractère d'authenticité et de pureté qui relèvent de la transparence (on retrouve également cette rêverie sur la folie chez Breton). La folie, inaliénable, permet de ne pas se laisser piéger par l'absurdité du monde. Ils sont inaliénables parce qu'ils n'ont « rien renié / de [leur] premiers serments d'enfance » : l'enfance, chez Chavée, équivaut à un état de pureté originelle (plusieurs de ses poèmes attestent de ce sens attribué au terme). Starobinski montre que dans l'œuvre rousseauiste, l'enfance se caractérise par un état de confiance et de transparence, état qui s'opacifie peu à peu lorsque l'enfant grandit. Rousseau croit néanmoins en une mémoire de la limpidité de la prime enfance : la réminiscence de cette transparence peut ramener l'homme adulte à cet état, puisque la transparence se trouve déjà en lui.²⁸⁵ Pour Chavée, les surréalistes n'ont pas renié les serments formulés lorsqu'ils étaient purs et transparents, malgré leur condition dans la société (il inscrit sa pensée dans la tradition romantique des poètes « maudits »). Du reste, par la force de la poésie, ils assisteront « au triomphe interdit / de la beauté convulsive ». Cette « beauté convulsive », idéal esthétique tant recherché par les surréalistes, est « resplendissante de nudité fatale » (or la nudité, on l'a vu, est liée à la monstration transparente). Plus imposante de la « chair impuissante » aux « cris désuets » (plus palpable que la réalité elle-même), la beauté surréaliste crie véritablement sa révolte. Seuls Chavée et ses pairs la maîtrisent, et c'est en elle qu'ils placent leur « espoir immémorial et blanc », cet espoir de paix et de pureté du monde.

Ce poème incarne l'ambition poético-politique de Chavée, qui veut mettre l'esthétique du surréalisme au service de l'engagement. Selon lui, la poésie, dans sa « beauté convulsive », possède le pouvoir de soulever les peuples pour les mener à la révolte, afin d'anoblir le monde pourrissant et de libérer les hommes de l'aliénation. L'écriture surréaliste sert de dévoilement critique : elle révèle les entraves à la liberté. La poésie chavéenne, telle un poignard, vient déchirer le voile qui recouvre la vérité :

Au nom de la liberté
je te passe un poignard
pour déchirer le suaire des modernes lazars²⁸⁶

Ce tercet constitue les trois derniers vers d'un poème issu du recueil *Éphémérides*. Il reflète la manière dont Chavée entend mener sa révolution par la poésie. C'est « au nom de la liberté » qu'il met entre les mains du lecteur le poignard qui permettra de « déchirer le suaire des

²⁸⁵ STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 21.

²⁸⁶ CHAVÉE Achille, « *Éphémérides*. Cinquante poèmes d'usage (1951) », *Op. cit.*, p. 54.

modernes lazares ». Le dernier vers fait référence à un tissu hispano-arabe brodé du XI^e siècle, connu sous le nom de *Suaire de Saint-Lazare*.²⁸⁷ Les chevaliers de l'ordre de Saint-Lazare portaient ce type de suaires qui leur recouvraient le visage. Le suaire, en outre, peut également renvoyer à un « linceul blanc avec lequel on se représente les revenants, les fantômes »²⁸⁸ ; or, les poèmes de Chavée mettent souvent en scène une présence fantomatique. Le poignard et toutes les autres armes blanches, comme l'épée ou le stylet, constituent dans sa poésie des outils de « curetage de l'invisible »²⁸⁹ : il s'agit d'images *cruelles* jaillies de la poésie, permettant de sonder l'âme, l'identité perdue (afin de retrouver la pureté de l'enfance). Cet invisible, intangible mais réel, à l'instar des fantômes qui hantent les poèmes chavéens, se trouve caché derrière un voile, qu'il s'agit de soulever. Les « modernes lazares » du poème représentent l'ennemi du « tu » auquel s'adresse le poète, cet ennemi faisant référence au pouvoir dictatorial. Ce « tu » constitue une adresse engagée au lecteur, mais plus généralement aux hommes aliénés. La poésie surréaliste leur fournit les armes qui permettront de vaincre l'ennemi en déchirant le voile mensonger qui le recouvre.

Il n'est pas suffisant, cependant, de dévoiler la présence de l'ennemi invisible : l'invisible ne se laisse pas transparaître, il est nécessaire de lui donner une consistance afin de le rendre visible au monde et que s'effectue le second dévoilement. Chavée préconise d'ouvrir son cœur, de se rendre transparent envers autrui, afin de pouvoir effectuer ce second dévoilement, qui mènera à la liberté. Dans un poème intitulé *Cœur*, le poète indique que le « cœur ouvert » est un « cœur de vivre en liberté / de la défendre ou de la faire²⁹⁰ » : ouvrir son cœur au monde – se rendre transparent – permet de défendre la liberté, de la faire – donc de défaire les liens qui enchaînent les hommes aliénés – et d'être libre soi-même.

II.2. Dumont : aliénation et libération

Bien que l'engagement de Dumont soit moins patent que celui de Chavée, « plusieurs signes accréditent [néanmoins] la permanence du caractère subversif de la transparence et de la portée révolutionnaire de son traitement discursif »²⁹¹ dans son œuvre. Pour Van der Schueren,

²⁸⁷ SALET Francis, « Le “Suaire de saint Lazare” d'Autun », dans *Bulletin Monumental*, 1967, www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1967_num_125_3_7812 (consulté le 6 août 2018).

²⁸⁸ *Le Nouveau Petit Robert*, *Op. cit.*, p. 2500.

²⁸⁹ DANTINNE Alain, « Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible », *Op. cit.*

²⁹⁰ CHAVÉE Achille, « Écrits sur un drapeau qui brûle (1948) », *Op. cit.*, p. 142.

²⁹¹ SCHUEREN (Van der) Éric, *Op. cit.*

le choix du conte de fée, au premier abord, semble refléter une prise de distance avec un quelconque engagement ; mais « la fée, pour Dumont, n'est pas le prétexte à une évasion hors du monde contemporain : la fée porte son doigt sur les tares d'une société qui s'opacifie²⁹² ». Du reste, « les trois récits de *La Région du Cœur* ne patinent [...] pas en dehors de l'Histoire : la rencontre de Nébuleuse, sa perte, les retrouvailles du narrateur et de la fée sont les indicateurs d'une quête²⁹³ », et l'objet de cette quête est la transparence. Van der Schueren propose une analyse de *La Région du cœur* qui met en lumière la détermination de Dumont – et des surréalistes parisiens – à préserver un idéal de transparence, à garder sa porte et ses fenêtres ouvertes alors même qu'à cette époque, cette même transparence est menacée par la montée du fascisme. Selon lui, la *Région du cœur* appelle à un avenir révolutionnaire. Il analyse le premier conte comme étant tourné vers un futur où « les damnés de l'Histoire » sont libérés par « la transparence en acte » qui vient se confronter à l'opacité de l'Histoire :

Au château de Nébuleuse, le narrateur va assister, lors d'expériences collectives de voyance, à un embrasement : le « feu des illusions perdues » qu'il retrouvera dans les yeux de Nébuleuse. La voyance, en ce cas, s'exerce au sein d'une temporalité orientée vers le futur ; elle est aussi la transparence en acte : pendant l'exercice de voyance, la mer qui entoure le château est d'abord opaque, en guise de métaphore idéologique du passé, puis elle devient transparente. Alors, sous le fond sous-marin, apparaissent, sous les yeux des habitants du château, les arcs-boutants d'une galère-cathédrale engloutie, qui signifie par son opacité, comme le premier état de la mer, l'aliénation des hommes du passé. En effet, y sont enfermés, avant d'en être libérés, des êtres qui ne peuvent être que les damnés de l'Histoire.²⁹⁴

La grande quête qui traverse l'œuvre de Dumont est donc celle la transparence mise au service de la liberté. Dans le neuvième chapitre de son *Traité des Fées*, intitulé *Des mœurs des Fées*, ce lien est particulièrement apparent :

Beaucoup de gens les jugent bizarres, déconcertantes.
Ils les souhaiteraient austères, elles sont pures.
Ils les voudraient rigides, elles sont d'une souplesse exquise.
Ils ne comprennent pas. Ils parlent d'immortalité.
Ils oublient leurs mensonges, leurs fourberies, leur triste opportunisme.
Libres, mais aussi loin qu'il se peut être du libertinage, libres sont les mœurs des Fées, et cette liberté même les situe à jamais dans une zone où, par définition, le vice et la débauche n'ont pas d'audience.²⁹⁵

Dans ce chapitre, il est question des mœurs des fées, celles-ci constituant dans l'œuvre de Dumont une allégorie de la perfection transparente. Les fées sont décrites comme échappant à la compréhension de « beaucoup de gens » : ils ne les comprennent pas, et nourrissent des

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ DUMONT Fernand, « Traité des Fées », *Op. cit.*, p. 166.

préjugés à leur égard, alors qu'en réalité elles sont pures. À leur contact, cependant, « ils oublient leurs mensonges, leurs fourberies, leur triste opportunisme ». En outre, la transparence des fées – liée à la pureté de leur cœur (elles ne connaissent ni le vice, ni la débauche) – les rend libres. Ce chapitre illustre parfaitement la vision de Dumont : au contact de ceux dont le cœur est transparent, offert au regard de tous, les individus sont amenés à oublier les artifices qui opacifient leurs cœurs, et la transparence commence à les atteindre également. Or, cette transparence mène à la liberté, une liberté qui n'a rien en commun avec le libertinage, mais qui, au contraire, se situe du côté de la pureté.

Pour Dumont, la transparence ne doit pas être individuelle et refermée sur elle-même, car elle a vocation de façonner et de transformer la société. Le poète a le devoir de rendre visible la vérité voilée, afin de faire prendre conscience aux hommes aliénés par l'Histoire qu'ils portent des chaînes. Dans le poème V du recueil *Liberté*, il dénonce cette aliénation au pouvoir tyrannique, qui transforme les individus en automates :

Ils nous l'ont enlevée
comme cela
sans même le savoir
et même pas pour le plaisir

- Non.

Ils nous l'ont enlevée
simplement
parce qu'on leur a dit
qu'il fallait nous l'enlever
[...] ²⁹⁶

Ces vers, écrits dans sa cellule en 1942, révèlent la soumission totale des soldats au pouvoir fascisant : ils emprisonnent des hommes, leur enlèvent leur liberté, sans même se rendre compte de la portée de leurs actes. Ils le font simplement parce que l'autorité leur dit de le faire, sans se poser plus de questions. Pour Dumont, la poésie doit faire prendre conscience de cette aliénation, afin que ces mêmes personnes fassent le choix de ne plus laisser le pouvoir leur dicter ce qu'ils doivent faire, et qu'ils agissent librement, se construisent eux-mêmes dans la transparence.

Chavée et Dumont appellent tous deux de leurs vœux la transparence de l'individu envers autrui pour réaliser enfin la transparence sociale. Pour Starobinski, il s'agit d'abord de

²⁹⁶ ID., « La Liberté », *Op. cit.*, p. 187.

se tenir à l'écart de la société, car la solitude est un chemin vers la transparence (nous avons vu dans la troisième partie de ce mémoire que l'œuvre des deux écrivains leur permettait d'explorer leur intériorité et d'être transparents avec eux-mêmes). Néanmoins, pour abolir « l'opacité menaçante²⁹⁷ » de la société, il faut vivre sa transparence en étant « visible et offert au regard des autres²⁹⁸ ». Dans l'œuvre de Rousseau, la transparence sociale a pour but l'unité d'intention²⁹⁹. Starobinski effectue une double lecture de cet idéal rousseauiste : il s'agit d'un appel à la bonne volonté, à la culture de la morale, à la conscience ; mais également d'une « invitation à transformer la société par l'action politique effective »³⁰⁰ Une réforme est nécessaire, pour contrer l'opacité mensongère. Cette idéologie se retrouve également chez Chavée et Dumont, qui visent « une refonte totale de la société »³⁰¹.

Afin de réorganiser la société, le sujet, pour Starobinski, doit se dévoiler lui-même et ainsi devenir le témoin d'une vérité à communiquer : « alors seulement l'acte par lequel s'annonce une vérité universelle et l'acte par lequel le moi se montre deviennent un seul et même dévoilement. »³⁰² Une double relation à la vérité et à la société est nécessaire pour contrer « l'opacité menaçante »³⁰³ de la société. L'individu doit se construire en martyr de la vérité : il doit souffrir en son nom, pour la dévoiler au grand jour et que chacun s'ouvre aux autres, sans mensonge. La société idéale pour Rousseau se construirait autour de l'intérêt général ; le repli de l'individu sur lui-même n'est donc pas toléré. Le choix de Chavée et de Dumont de se rallier au communisme les rattache à cet idéal rousseauiste.

Ils écrivent en effet au nom de la libération de l'individu et au nom d'une société transparente, qui servirait l'intérêt général. Pour Starobinski, écrire équivaut à rester caché, mais les écrivains se cachent dans l'espoir du moment où leur parole sera effective et où ils pourront se montrer. Chavée, par l'écriture, en appelle à la révolution – nécessaire, selon lui, pour atteindre la liberté – incitant le prolétariat à se soulever contre le pouvoir persécuteur. Dumont, au contraire, reste relativement à l'écart des luttes politiques, qui ne présentent pas de réel intérêt à ses yeux : son opposition à la bourgeoisie constitue sa seule véritable préoccupation sociale³⁰⁴.

²⁹⁷ STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 60.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ L'unité d'intention constitue l'idéal selon lequel tout un chacun, dans une société édifiée dans la transparence, aurait les mêmes intentions. Ce type de société servirait l'intérêt général.

³⁰⁰ STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 25.

³⁰¹ MAMBOUR José, *Op. cit.*, p. 12.

³⁰² STAROBINSKI Jean, *Op. cit.*, p. 60.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ BLAMPAIN Daniel, *Op. cit.*, p. 199.

Il rêve toutefois d'une société idéale où les hommes seraient transparents les uns envers les autres, où le vice et le mensonge n'auraient pas lieu d'être parce que les relations humaines seraient bienveillantes et immédiates.

Conclusion

Notre intuition de départ selon laquelle il est possible de comparer les œuvres d'Achille Chavée et de Fernand Dumont malgré leurs dissemblances s'avère juste. Nous avons étudié leurs positions respectives par rapport à l'idéal de transparence totale rousseauiste, cet état de transparence de tout individu envers ses pairs aboutissant à l'avènement d'une société nouvelle édifiée sur le même principe. Il résulte de notre étude que Fernand Dumont adhère toute sa vie à cet idéal, mais sans jamais parvenir à l'atteindre. La position de Chavée est plus ambivalente : loin d'adhérer à la transparence totale comme son ami, son œuvre est néanmoins empreinte de cette esthétique, qu'il approche avec prudence. On peut observer la prégnance de la transparence dans les œuvres des deux écrivains, sur les plans esthétique, personnel et socio-politique.

En effet, le surréalisme se caractérise, entre autres, par une esthétique de la transparence présente dans la peinture, la sculpture, les dessins surréalistes, mais est également dans la littérature, notamment chez André Breton. Chez Dumont, la permanence du motif transparent est indéniable. Il cherche par ailleurs à atteindre un langage qui soit le plus épuré et le plus intelligible possible, de manière à ce que la compréhension soit immédiate. Ce désir de communication immédiate transparaît également dans ses recherches génériques : par l'hybridation des genres, il cherche à atteindre la formule poétique la plus aboutie au regard de l'idéal de transparence auquel il aspire. Chavée, par contre, est l'auteur d'une poésie complexe et très hermétique, qui semble *a priori* n'avoir rien à voir avec la transparence. Néanmoins, ses recherches formelles (dans des poèmes d'apparence relativement classique, il s'accorde de subtiles libertés) et l'hermétisme de ses textes visent à transmettre des réels manifestement incommunicables, indicibles dans le langage traditionnel. Le recours à l'opacité de la forme a en réalité pour but la mise en transparence du réel à dire. Celui-ci, cependant, n'est pas accessible à tous : seuls quelques initiés possédant les clés de lecture de son œuvre peuvent en saisir le sens dissimulé.

La transparence se manifeste également sur le plan de la vie personnelle de l'auteur, répondant à un idéal de dévoilement de son psychisme. L'écriture automatique, pour les surréalistes, est considérée comme une dictée ininterrompue de la pensée ; dans cette perspective, elle est envisagée comme un rapport de transparence immédiat entre l'intériorité du scripteur et les propos se déployant sous sa plume. Par ailleurs, au regard de la théorie

starobinskienne, l'écriture automatique, privilégiée par le scripteur, se déploierait en dehors de sa conscience ; l'automatisme apparaît ainsi comme un « comportement magique » nécessaire à la transformation de soi vers un état de transparence. Fernand Dumont croit fermement en cette méthode surréaliste, la majorité de son œuvre étant écrite de manière automatique. Quant à Chavée, s'il a beaucoup vanté les mérites de ce type d'écriture, il l'a finalement peu exploitée : les quelques poèmes qui s'apparentent à l'écriture automatique seront retouchés par la suite et le reste de son œuvre est extrêmement élaboré. Il n'existe pas réellement de grande œuvre automatique, car l'entreprise présente des limites dans sa conception même, les résultats pratiques n'atteignant pas l'ambition théorique. Dumont semble croire, surtout à ses débuts, en l'automatisme comme outil de dévoilement de l'inconscient, alors que Chavée, qui l'a à peine expérimentée, a vite déchanté devant des résultats jugés par trop décevants. Ce dernier se tournera en effet plutôt vers une forme d'écriture surréaliste plus travaillée. Le *Traité des Fées* et la *Dialectique* de Dumont ne sont pas non plus des textes automatiques. Néanmoins, par la dimension profondément surréaliste de leurs œuvres, Chavée et de Dumont établissent un rapport de transparence avec l'intime. Les deux écrivains croient au pouvoir révélateur de l'écriture surréaliste : elle leur permettrait de contempler leur intériorité en transparence. Elle permettrait ainsi de mieux se comprendre et de mieux se faire comprendre, en vue d'une transformation progressive de la société. Il importe toutefois de souligner l'ambivalence des positions des auteurs par rapport à cette exhibition de l'intime : Dumont se dévoile réellement – bien que partiellement – dans son œuvre tandis que Chavée parle sans cesse de l'intime mais sans jamais se laisser découvrir. Une transparence absolue du moi dans l'écriture demeure, en définitive, inaccessible.

Dans une société qui s'opacifie, la transparence apparaît au XX^e siècle comme un outil de lutte contre le pouvoir aliénant ; et ceci dans tous les domaines de l'art, en architecture – avec l'essor de l'architecture de verre – et en littérature. Les surréalistes ont particulièrement exploité sa portée subversive. Chavée et Dumont ont d'abord affirmé leur transparence contre la bourgeoisie. L'œuvre de ce dernier oppose la métaphore d'une maison de cristal ouverte à tous les regards aux maisons bourgeoises, closes et repliées sur elles-mêmes, qui rappellent l'opacité des cœurs et l'obscurité des secrets de leurs habitants. Chavée entend combattre la bourgeoisie par l'alliance directe avec les prolétaires, les appelant à se soulever. Ce rapport au prolétariat est de l'ordre de la bienveillance, participant ainsi de la transparence immédiate des relations. Avec la Seconde Guerre mondiale et la montée du fascisme, les deux amis sont amenés à mener à combat plus large : cette fois, la transparence vient combattre

l'« enténébrement du monde »³⁰⁵ et figure la lutte pour la liberté de l'individu. Il s'agit de lever le voile sur la réalité masquée par le fascisme afin que le lecteur – et par effet de répercussion, la société – prenne conscience de son aliénation à un pouvoir tortionnaire et qu'elle réagisse. Le but ultime de la transparence totale telle que l'a théorisée Starobinski est l'édification, sur les ruines de l'ancienne société, d'une nouvelle société entièrement régie par des rapports de transparence entre les hommes. Cet idéal est proche des valeurs communistes prônées par Chavée et Dumont.

Cependant, il appert qu'une telle société tient de l'utopie : rêvée pendant des siècles, déjà bien avant Rousseau, elle apparaît souvent sous la plume des écrivains. Il s'agirait d'une société harmonieuse où chacun serait authentique et sincère, où les maux n'existeraient pas et où régneraient l'ordre et la paix. Le principal écueil de cette utopie consiste dans le risque de sombrer dans le voyeurisme totalitaire, ce qui abolirait en fin de compte la liberté individuelle. Staline, dont Chavée est partisan, fonde par ailleurs sa politique sur la transparence, affichant une très grande visibilité et incarnant le lieu de la transparence par excellence³⁰⁶. Pourtant, rien de plus opaque que l'Histoire en URSS, celle-ci ayant été sévèrement manipulée par le pouvoir.³⁰⁷ Il serait intéressant, dans une étude ultérieure, de se pencher sur les corrélations entre les principes de la politique de Staline et la transparence dans l'œuvre de Chavée et de Dumont, et d'appuyer les limites de la transparence totale en les illustrant par les dérives du régime stalinien.

³⁰⁵ SCHUEREN (Van der), *Op. cit.*

³⁰⁶ BACKZO Bronislaw, FAVEZ Jean-Claude et MOLNÁR M., « Staline et le stalinisme », dans *Revue européenne des sciences sociales*, t. XIX, n°57, Genève, Librairie Droz, 1981, p. 43.

³⁰⁷ WERTH Nicolas, « La Transparence et la mémoire. Les soviétiques à la recherche de leur passé », dans *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, 1989, n21, p. 5-28.

Bibliographie

Bibliographie primaire

CHAVÉE Achille, *Œuvre*, La Louvière, Les amis d'Achille Chavée, 1977-1994, 6 vol.

DUMONT Fernand, *La Région du cœur et autres textes*, Bruxelles, Luc Pire, 2010 (Espace Nord).

Bibliographie secondaire

Bibliographie critique et théorique sur Achille Chavée

Autour d'Achille Chavée, cat. exp., (Musée Lanchelevici, 1999-2000). La Louvière, 1999.

BÉCHET Achille, *Achille Chavée*, Tournais, Unimuse, 1968 (Le miroir des poètes).

BIBLIOTHÈQUE CENTRALE DU HAINAUT, *Achille Chavée. 1909-1969*, Mons, Centre culturel du Hainaut, 1979.

BLEECKX Marie-Pierre, « Lecture », dans CHAVÉE Achille, *À cor et à cri*, Bruxelles, Labor, 1985 (Espace Nord, 22), p. 223-238.

DANTINNE Alain, « Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible », dans *Textyles*, n°8, 1991, <http://textyles.revues.org/1852> (consulté le 15 août 2017).

ID., « Achille Chavée : grand seigneur du sang de l'éphémère », dans FELS Laurent, *Regards sur la poésie du XX^e siècle*, Namur, Les éditions namuroises, 2008 (Études et essais) p. 135-147.

MIGUEL André, *Achille Chavée*, Paris, Seghers, 1969 (Poètes d'aujourd'hui, 190).

TERRÓN BARBOSA Lourdes, « Un bestiaire surréaliste : symbole et image de l'animal dans l'œuvre poétique d'Achille Chavée », dans *Francofonía*, n°17, 2008, <http://revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/view/61/65> (consulté le 7 octobre 2017).

Bibliographie critique et théorique sur Fernand Dumont

MILLER Richard, *Tradition/création. Conférences montoises*, Bruxelles, Luc Pire, 2004 (Voix de lettres).

SCHUEREN (Van der) Éric, « Fernand Dumont et la maison de verre. L'Esthétique de la transparence dans l'imaginaire surréaliste », dans *Textyles*, n°8, 1991, <http://textyles.revues.org/1854> (consulté le 15 août 2017).

Bibliographie critique et théorique sur le surréalisme et sur le surréalisme belge

ARON Paul, « Présentation », dans *Textyles*, n°8, 1991, <http://textyles.revues.org/1836> (consulté le 15 août 2017).

ID. et BERTRAND Jean-Pierre, *Anthologie du surréalisme belge*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2015 (Espace Nord).

ID., *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, PUF, 2010 (Que sais-je ?, 3886).

BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, 1924, https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf (consulté le 10 juillet 2018).

BUSSY Christian, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Paris, Gallimard, 1972.

Le Surréalisme à Mons et les amis bruxellois, cat. exp. (Centre wallon d'Art contemporain de Flémalle, 1983 / Musée des Beaux-Arts de Mons, 1986). s.l., 1986.

Surréalisme en Hainaut. 1932-1945, cat. exp., (Institut des Arts et Métiers, 1979 / Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1980 / Centre culturel de la Communauté française de Belgique, 1980 / Marseille, 1980). s.l., s.d.

« Surréalisme en Wallonie », dossier spécial, LABARRE Hector e.a, *Savoir et Beauté*, 2-3, 1961.

Bibliographie critique et théorique sur la transparence

BEHAR Henri, « La Transparence et l'obstacle », dans *La Maison de verre, André Breton initiateur découvreur*, cat. exp. (Musée de Cahors, 2014-2015). Cahors, s.d., <https://melusine-surrealisme.fr/henribehar/wp/?p=814> (consulté le 7 novembre 2017).

BENJAMIN Walter, *Œuvres*, t. III, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000 (Folio essais, 374).

CHALARD Reynald André, « Philippe Jaccottet, la transparence, l'image et l'amour de l'insaisissable », dans *Études françaises*, n°413, 2005, p. 129–151.

La Transparence dans l'art du XX^e siècle, cat. exp. (Musée des Beaux-Arts André Malraux, 1995), Le Havre, 1995.

STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque des idées).

WUNENBURGER Jean-Jacques, « Regard et transparence : utopie et philosophie », dans *Quaderni*, n°40, 1999-2000, p. 145-158.

Autres ouvrages et articles cités

Alchimie et philosophie à la Renaissance. Actes du colloque international de Tours, 4-7 décembre 1991, Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton (dir.), 1993, https://books.google.be/books?id=bX53F_V2efsC&pg=PA316&lpg=PA316&dq=labyrinthe+alchimique&source=bl&ots=UGqoN7iiSY&sig=GAOgjAf3RuD1LEKxcHtfanB0UYY&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiMqs31ofbbAhXSaFAKHSLAdYQ6AEIaDAR#v=onepage&q=labyrinthe%20alchimique&f=false (consulté le 28 juin 2018).

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1971 (Idées, 114).

BACKZO Bronislaw, FAVEZ Jean-Claude et MOLNÁR M., « Staline et le stalinisme », dans *Revue européenne des sciences sociales*, t. XIX, n°57, Genève, Librairie Droz, 1981.

BARRÉ-DE MINAC Christine, *Le rapport à l'écriture. Aspects théoriques et didactiques*, 2000, https://books.google.be/books?id=t5NhtrkVOAAC&pg=PA19&lpg=PA19&dq=%C3%A9criture+automatique+et+transparence&source=bl&ots=3tYUFquYFX&sig=p-eNMe_ll6BYivmH3o6Y3SCx8I0&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwil-omGoJLcAhWIEVAKHSQ4DBkQ6AEIZTAO#v=onepage&q=%C3%A9criture%20automatique%20et%20transparence&f=false (consulté le 9 juillet 2018).

BRANKO Aleksić, « Freud et les surréalistes, ses “fous intégraux” », dans *Topique*, vol. CXV, n°2, 2011, p. 93-112.

CLEYET-MICHAUD Marius, *Le Nombre d'or*, Paris, Presses Universitaires de France, 5^e éd., 1985 (Que sais-je ?, 1530).

DAMBRE Marc et GOSSELIN-NOAT Monique, dir., *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, 2001, https://books.google.be/books?id=aQTaNpOa_uEC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false (consulté le 22 juin 2018).

FAGUET Émile, *Seizième siècle. Études littéraires*, 1894, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220559j.image> (consulté le 22 juillet 2018).

FLORENCE Jean, *L'Identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1978.

FÆSSEL Michaël, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008.

FREUD Sigmund, « Le Moi et le Ça », dans *Résultats, idées, problèmes*, trad. de l'allemand par Janine Altounian, t. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 51-77.

HEINICH Nathalie, « Authenticité et modernité », dans *Noesis*, 2014, <https://journals.openedition.org/noesis/1885> (consulté le 19 juillet 2018).

LACAN Jacques, « Le Séminaire. Livre XX », dans *Encore*, Paris, Le Seuil, 1975.

« La symbolique des animaux dans le bouddhisme », dans *Retraite en Thaïlande*, 2016, <http://retraite-en-thaïlande.com/la-symbolique-des-animaux-dans-le-bouddhisme/1566/> (consulté le 28 juin 2018).

MILNER Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Lagrasse, Verdier, 2009 (Poche).

PLATON, *La République*, Paris, Gonthier, 1969.

SALET Francis, « Le « “Suaire de saint Lazare” d'Autun » », dans *Bulletin Monumental*, 1967, www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1967_num_125_3_7812 (consulté le 6 août 2018).

TEYSSOT Thierry, « L'Ascension d'Isaïe », dans *L'Église Gallicane. Tradition apostolique de Gazinet*, 1997, <http://www.gallican.org/septcieu.htm> (consulté le 28 juin 2018).

WERTH Nicolas, « La Transparence et la mémoire. Les soviétiques à la recherche de leur passé », dans *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, 1989, n21, p. 5-28.

Notes de cours

LEKEUCHE Philippe, LPSYS2740 : *Pathologies psychiques actuelles et changements sociétaux*, Recueil inédit, Université Catholique de Louvain, 2018.

Documentaire

Alchimie : Leonardo et la proportion divine, réal. Miguel Berteá et Marcelo Ortes, 2006.

Dictionnaires

Le Littré, sous la dir. d'Émile Littré, <https://www.littre.org/> (consulté le 30 juin 2018).

Le Nouveau Petit Robert, sous la dir. de Paul Robert, Paris, Dictionnaires le Robert, 2006.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	1
INTRODUCTION	3
PREMIÈRE PARTIE : LA TRANSPARENCE AU XX^E SIÈCLE	7
CHAPITRE I : VERS UNE DÉFINITION DE LA TRANSPARENCE	9
CHAPITRE II : LES APORIES DE LA TRANSPARENCE.....	13
CHAPITRE III : CONTEXTE SOCIAL, POLITIQUE ET ÉCONOMIQUE.....	15
CHAPITRE IV : LA TRANSPARENCE DANS LES ARTS ET LA LITTÉRATURE AU XX ^E SIÈCLE	18
IV.1. Émergence de la transparence dans les arts	18
IV.2. Esthétique de la transparence dans les différents domaines artistiques	20
DEUXIÈME PARTIE : POÉTIQUE DE LA TRANSPARENCE.....	23
CHAPITRE I : RECHERCHES GÉNÉRIQUES ET MÉCANISMES POÉTIQUES.....	23
I.1. Achille Chavée : de la poésie à l’aphorisme, un parcours poétique sous le signe de l’humour	23
I.2. Fernand Dumont : hybridation et désenclavement des genres.....	29
CHAPITRE II : LANGAGE TRANSPARENT ET HERMÉTISME : QUELLE VOIE POUR UN DÉVOILEMENT POÉTIQUE ?.....	32
II.1. La quête d’un langage transparent ou le langage des Fées	33
II.2. Équivoque et hermétisme.....	37
TROISIÈME PARTIE : ÉCRITURE ET TRANSPARENCE DU MOI.....	49
CHAPITRE I : TRANSPARENCE ET AUTOMATISME.....	49
I.1. L’automatisme, un « comportement magique » ?	50
I.2. Écriture automatique et dévoilement	58
I.3. Limites de l’automatisme	60

CHAPITRE II : ÉCRITURE ET IDENTITÉ	64
II.1. Se dire pour mieux (se) comprendre	68
II.1.1. <i>L'intime chez Chavée</i>	70
II.1.2. <i>L'intime chez Dumont</i>	73
II.2. Les fonctions de l'écriture	75
QUATRIÈME PARTIE : POLITIQUE DE LA TRANSPARENCE	81
CHAPITRE I : TRANSPARENCE SURRÉALISTE ET OPACITÉ BOURGEOISE	82
I.1. L'habitat comme symbole de lutte sociale	82
I.2. Chavée, défenseur des prolétaires	84
CHAPITRE II : TRANSPARENCE ET « ENTÉNÈBREMENT DU MONDE »	86
II.1. Chavée : liberté et révolution	87
II.2. Dumont : aliénation et libération	91
CONCLUSION	97
BIBLIOGRAPHIE	101
BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE	101
BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE	101
Bibliographie critique et théorique sur Achille Chavée	101
Bibliographie critique et théorique sur Fernand Dumont	102
Bibliographie critique et théorique sur le surréalisme et sur le surréalisme belge	102
Bibliographie critique et théorique sur la transparence	102
Autres ouvrages et articles cités	103
Notes de cours	105
Documentaire	105
Dictionnaires	105

TABLE DES MATIÈRES	107
---------------------------------	------------

