

Du surréalisme en Amérique latine et de la trajectoire d'Aldo Pellegrini

Autor(en): **Gimelfarb, Norberto**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 2

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870835>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DU SURRÉALISME EN AMÉRIQUE LATINE ET DE LA TRAJECTOIRE D'ALDO PELLEGRINI

Aldo Pellegrini et quelques camarades forment, en 1926, à Buenos Aires, le premier groupe surréaliste de l'Amérique latine, le premier aussi de langue espagnole. L'activité de Pellegrini se poursuit jusqu'à sa mort, en 1973. Dans les années cinquante il réunit un second groupe surréaliste, dont les poètes auront une influence grandissante sur la poésie argentine d'abord, latino-américaine ensuite. Nulle trace ou presque de tout cela, ni de l'œuvre de Pellegrini — poète, critique d'art, essayiste, exceptionnel « catalyseur » de la vie culturelle — dans les diverses histoires et synthèses du surréalisme publiées en Europe et en Amérique. Le surréalisme argentin est privé de l'imprimatur de Breton, dont l'influence cependant en Amérique latine est prépondérante. Pour preuve, les rapports, jamais coupés, jamais démentis, toujours passionnés de quelques-uns des meilleurs écrivains contemporains de l'Amérique latine — tels M. A. Asturias, Alejo Carpentier, César Vallejo, Ernesto Sabato — avec le groupe surréaliste de Paris.

Aldo Pellegrini et quelques camarades, carabins comme lui, constituent à Buenos Aires, en 1926, un groupe surréaliste. C'est le premier de l'Amérique latine, le premier aussi de langue espagnole. Entre 1928 et 1930, il publie les deux seuls numéros de la revue *Qué*.

Au début des années cinquante, Aldo Pellegrini et quelques amis, plus jeunes, tous poètes, comme lui, forment un nouveau groupe surréaliste. Il se manifeste, notamment, dans les trois seuls numéros de la revue *A Partir de Cero* (1952-1956)¹.

Pendant les années soixante et soixante-dix, il y a eu une série de petites revues auxquelles Pellegrini a collaboré et où la présence du surréalisme est plus qu'évidente (*La Rueda, Poesía = Poesía, Cero, Talismán*, etc.), à travers la présence des poètes du deuxième groupe autant que par le choix des auteurs traduits.

A Partir de Cero a révélé l'œuvre de quelques poètes qui sont, depuis, devenus de véritables « phares » de la poésie argentine et

latino-américaine. Enrique Molina (1910) et Juan José Ceselli ont atteint une notoriété plus que méritée. Un peu plus jeunes, Carlos Latorre (1916-1980) et Juan Antonio Vasco (1924), poètes à la parole acide et décapante, chantres d'une Amérique magique et terrible, commencent à être reconnus comme les maîtres qu'ils sont. Francisco Madariaga (1927), dont la passion américaine se déverse dans de purs joyaux à l'intensité et à la férocité rimbaldiennes, admirateur des romantiques allemands, a trouvé, comme Molina, des échos au-delà des frontières argentines. Julio Llinás (1929), à côté de son œuvre poétique, a fait œuvre d'éditeur, animateur de revues (la très belle *Boa*, liée au groupe Phases, 1958), de critique d'art².

Pendant les années quarante et cinquante, l'activité éditoriale de Pellegrini, soit avec sa propre maison Argonauta, soit à l'époque où il était haut responsable de Fabril Editora, a laissé une trace indélébile de haute qualité. Il aura traduit ou fait publier des œuvres de Nerval, Apollinaire, Leo Perutz, Pessoa, Milosz, Michaux, Ungaretti, Saint-John Perse, Pound, Prévert, etc. Il a traduit et annoté une *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, dont le choix, au grand déplaisir d'André Breton, faisait la place à *tous* les poètes surréalistes de qualité (ce qui en fait l'une des plus complètes qui soient). Plus tard, ce fut le tour des œuvres complètes de Lautréamont, des manifestes de Breton, des *Dichtungen* de Trakl³.

Nulle trace de tout cela dans les histoires et les diverses synthèses consacrées au surréalisme français et international. L'indépendance assez farouche du mouvement argentin l'aura privé de l'*imprimatur* de Breton, dont l'influence sur les poètes latino-américains en général, et sur Pellegrini en particulier, est immense.

SURVOL DU SURRÉALISME EN AMÉRIQUE LATINE

Il n'y a pas que le mouvement argentin à être superbement ignoré des surréalistes français et de leurs commentateurs. C'est presque le surréalisme latino-américain dans son ensemble qui subit le même sort, à quelques exceptions près: des écrivains comme le Mexicain Octavio Paz (1914) et le Péruvien César Moro (1903-1956), et les peintres ayant participé de très près aux activités du groupe parisien, comme le Chilien Matta, les Cubains W. Lam et J. Camacho, les Mexicains Gironella et Remedios Varo⁴. Il faut tenir compte que les autres Latino-américains n'ont jamais

été très orthodoxes et que, confrontés à des situations souvent semblables à celle de la Résistance en France, ils ont dû se prêter à des compromissions politiques et à des prises de position que leurs camarades parisiens ne pouvaient ni comprendre ni accepter.

Les premiers contacts directs

Trois noms marquants de la littérature latino-américaine ont eu de longs contacts avec le groupe parisien depuis les années vingt: Miguel Angel Asturias (Guatemala, 1899-1974), prix Nobel de littérature 1967, Alejo Carpentier (Cuba, 1904-1982), César Vallejo (Pérou, 1892-1938). Tous trois ont passé de longues années à Paris: Carpentier (premier séjour 1929-1938) et Asturias (premier séjour 1921-1933) ont eu des contacts constants avec le groupe (et Aragon, Desnos, Breton, Péret, Tzara ont publié dans *Imán*, revue à laquelle étaient associés Asturias et Carpentier)⁵. En revanche, Vallejo, qui a vécu à Paris de 1923 à sa mort en 1938, malgré ses contacts, rejette violemment le surréalisme dans un article de 1930, «Autopsia del surrealismo»⁶.

Vallejo, alors communiste néophyte, se laisse emporter, hélas, par le même enthousiasme débordant qu'il mettra à chanter l'Espagne en lutte quelques années plus tard, dans son rejet total du surréalisme. Et cependant, comme nous le verrons plus loin, ce gigantesque poète était l'un des mieux armés pour comprendre le surréalisme. Asturias, plus romancier que poète, mais poète non négligeable, tira de la leçon surréaliste le langage halluciné de ses récits; Carpentier, la compréhension du mode magique d'approche du monde, à l'origine de fictions et d'essais éblouissants sur le monde bigarré des Caraïbes.

La clé du champ latino-américain

Ce que ces Latino-américains cherchaient avant tout, c'était une clé, des clés pour ouvrir les secrètes portes de la réalité latino-américaine. Ils ignoraient que cette clé ou ces clés nous les possédons, chacun d'entre nous, au plus profond de nous-mêmes. C'est ce que le surréalisme avait à leur révéler. La clé de la clé, en quelque sorte. L'usage s'en est avéré bien plus ardu, on s'en doute.

Le temps et de vastes espaces avaient travaillé les serrures et les portes. Pour Asturias, il s'agissait de pénétrer le monde Maya, la mentalité de ces Indiens du Guatemala, pour, en quelque sorte, les tirer d'un sommeil qui durait depuis des siècles. Quant à Carpentier, son intérêt, sa fascination pour le monde afro-cubain,

pour ces laissés-pour-compte de la société cubaine, faisaient partie d'un vaste plan de connaissances qui culminerait dans de grands romans et des essais ayant profondément marqué les tendances de l'art narratif et de la pensée latino-américaine⁷. L'obstacle qui se dressait devant eux, comme devant tant d'autres, était non seulement l'inertie propre à toute organisation sociale, mais encore l'obstacle des mentalités radicalement différentes. Et justement, les surréalistes s'étaient engagés sur la voie de la synthèse de la pensée rationaliste européenne et des pensées dites magiques, tout en essayant — nous sommes encore dans les années vingt et au début des années trente — de mener de front une révolution sociale. Or, même si par la suite la révolution sociale a pesé très fort dans l'évolution personnelle de Carpentier et d'Asturias, ces hommes ont toujours eu des hésitations quant à sa primauté. Seulement, rien ne semble aussi urgent, aujourd'hui comme hier, qu'un changement social profond en Amérique latine. Et c'est là l'une des raisons essentielles des dissensions entre le groupe de Breton et son pendant latino-américain.

Au moment où ce qui allait devenir le Tiers Monde paraissait s'engager définitivement du côté de la révolution sociale, des artistes comme Asturias et Carpentier, qui avaient vécu de près les réalités insoutenables des Caraïbes et de l'Amérique centrale, se sont éloignés du surréalisme, mais très lentement.

Et Vallejo? Qu'en est-il? Disparu au milieu de la tourmente espagnole, en 1938, son engagement politique n'avait fait que croître pendant les années trente. Mais il n'y a pas que l'engagement politique qui explique son refus du surréalisme. Asturias et Carpentier étaient arrivés à Paris à la recherche d'une clé et d'un langage. Vallejo cherchait encore des clés, mais *son langage propre, il l'avait trouvé avant 1923*, bien avant son arrivée à Paris. Il avait déjà publié *Trilce*, un livre de poèmes qui remue de fond en comble la langue espagnole, qui va plus loin dans ses audaces et dans la diversité de chemins qu'il ouvre aux poètes futurs, que la grande secousse tellurique appelée Neruda et révélée par sa *Résidence sur la terre*⁸. Vallejo serait peut-être à ranger dans la catégorie d'un Pound, d'un Joyce, d'un Mallarmé. Ce sont le hasard de sa mort trop tôt venue et le caractère inimitable de sa voix poétique qui l'ont desservi devant les nouvelles générations latino-américaines. Les difficultés presque insurmontables que ses textes offrent à la traduction ne font qu'accroître les obstacles à sa diffusion à l'étranger. L'essentiel est que Vallejo n'avait peut-être nul besoin du surréalisme: il avait trouvé tout seul les voies et les

voix d'accès au réel merveilleux, il lui fallait à tout prix explorer le social.

Ces trois hommes dont les rapports avec le surréalisme nous ont paru en quelque sorte exemplaires ne sont pas poètes tous les trois. Vallejo est essentiellement poète, les deux autres essentiellement prosateurs. La poésie chez Carpentier et chez Asturias transparaît dans leur exaltation de la vie grouillante du réel, dans le caractère hallucinatoire du langage dont ils se servent dans leurs romans et nouvelles. Ce qui pourrait faire problème ici: on est tenté de dire que leur langage a beau être richement imagé, exalté, hallucinatoire, il n'est que la forme américaine du miroir de Stendhal, il colle à une réalité objective et vérifiable. C'est la réalité avec laquelle ce langage est en rapport qui est plutôt surréelle.

Le réel merveilleusement américain

Alejo Carpentier a toujours mis l'accent sur la complexité et la diversité presque démentielles du monde américain, dont l'étendue et la variété du cadre spatial donnent le vertige. Mais il y a aussi la cohabitation de gens de cultures diverses et opposées, au point que l'on doit parler, en fait, de coexistence de temporalités différentes, tant peuvent différer leurs développements respectifs. Temporalités et donc temps cohabitant ou se juxtaposant, parfois dans un formidable raccourci géographique: les villes latino-américaines. Carpentier affirmera même, dans un essai publié en 1964, que «le réel merveilleux américain» fait partie de la réalité américaine, laquelle serait, en quelque sorte, supérieure à toute la littérature merveilleuse⁹. Dans ce même texte, qui est aussi un règlement de comptes avec le surréalisme — on reproche aux surréalistes d'être des bureaucrates du merveilleux —, il y a des précisions intéressantes sur la question des mentalités.

Ce qui ressort de la lecture des textes critiques ou narratifs de Carpentier et d'Asturias, et de ceux des narrateurs qui en ont subi l'influence, ou qui captent ce qui est dans l'air du temps, ce que l'on ressent aussi à la lecture de la presse latino-américaine ou devant les livres des spécialistes de l'Amérique latine — autochtones ou étrangers —, c'est toujours un malaise: il y a quelque chose de terriblement fuyant et frustrant pour tous ceux qui veulent embrasser de leur regard ne serait-ce qu'une parcelle de la réalité latino-américaine; il y a une composante d'ivresse ou d'hallucination, que les voyageurs étrangers eux aussi ressentent. On a beau savoir que nulle approche purement rationnelle de quelque objet que ce soit est toujours décevante, ici cela confine au désespoir.

Est-ce que cela explique que les procédés et les jeux inhérents à l'usage surréaliste du langage se soient si bien prêtés à un usage réaliste? Et pourtant, nous n'avons pas l'impression de prendre la carte pour le territoire. Est-ce que comme l'ont voulu certains surréalistes européens (dont Breton) l'Amérique latine serait la terre d'élection du surréalisme, son véritable terroir? Idée au premier abord saugrenue pour un Latino-américain, malheureusement encore non démentie par les faits. L'optimisme onirique ou l'onirisme optimiste des surréalistes n'exclut pas le cauchemar.

*De quelques mythes présents dans la poésie de Breton,
que l'on découvre lâchés dans le labyrinthe latino-américain*

Anna Balakian, dans un travail sur les poètes latino-américains et l'héritage surréaliste¹⁰, remarque que l'influence de Breton lui semble dominante parmi les poètes surréalistes d'Amérique latine (elle remarque aussi l'impact de Benjamin Péret, et il faudrait ajouter Eluard, Char, Prévert et Queneau). Dans la poésie de Breton la pensée analogique se manifeste surtout dans des métaphores par juxtaposition et dans des rébus. En parallèle avec ces figures, il faut relever les images et les jeux du genre «l'un dans l'autre». En fait, cela concourt à un jeu de connotations, productrices d'un langage en constante expansion, capables de rendre compte de toute sorte d'expériences synesthésiques autrement impossibles à noter. Tout cela a l'air d'être la description d'un idéal de langage propre à épouser et à suivre dans tous ses méandres un référent difficile à saisir par le langage et qui ne se laisse pas fixer. Notre lecteur, nous l'espérons, aura déjà pensé à l'adjectif *protéiforme*, au fur et à mesure que nous suggérons la rencontre possible, sur une table de dissection, du langage surréaliste et de la réalité latino-américaine.

C'est ce que Balakian ne manque pas de faire, quand elle souligne, toujours par rapport à la poésie, que le mythe qui enveloppe les analogies dont nous venons de parler «est, bien sûr, celui de Protée»¹¹. Elle n'a pas manqué de relever des exemples de plusieurs surréalistes latino-américains. Et de poursuivre sa quête des mythes. Dans la poésie de Breton, à côté du mythe de Protée, il y a un autre mythe dominant, que l'on retrouve, il va de soi, chez les Latino-américains: c'est celui de Thésée dans son combat contre le labyrinthe, sous la menace du Minotaure, en une atmosphère de voyage dangereux à travers des zones interdites, culminant dans le triomphe de Thésée et sa saisie des clés de l'univers¹². (En passant, Balakian remarque que le groupe surréaliste chilien

La Mandragora — dont les activités ont commencé dans les années trente — se réfère indirectement au mythe de Protée, de par le côté «caméléon» de la mandragore.)

A propos de labyrinthe, elle interroge la poésie d'Octavio Paz, où les labyrinthes, au propre et au figuré, ne manquent pas. De notre côté, nous rappelons que Paz est l'auteur d'un essai sur le problème de l'identité nationale (problème typiquement latino-américain) mexicaine, intitulé: *Le labyrinthe de la solitude*. Et c'est l'un des essais les plus importants du genre en Amérique latine. Remarquons aussi qu'il y a une lecture possible de bon nombre de romans contemporains sous l'angle du labyrinthe. A commencer par les nombreux romans de dictateurs, où la réalité représentée a toujours un caractère labyrinthique, que tous doivent traverser sous la menace du dictateur, le Minotaure. Le héros ou les divers personnages qui débarrasseront le pays du monstre sont en général des clés de la nationalité égarée ou bafouée. La littérature latino-américaine compte quelques chefs-d'œuvre dans le genre. *Monsieur le Président*, le roman le plus célèbre de Asturias, en est un exemple marquant, tout comme *Le recours de la méthode* ou cette suite de labyrinthes qu'est *Le royaume de ce monde*, deux grands romans de Carpentier. Si l'on y ajoute *L'automne du patriarche* de García Márquez et *Moi, le Suprême* d'Augusto Roa Bastos, on a un choix de romans qui pourraient constituer une superbe introduction aux lettres de l'Amérique latine¹³. C'est la matière même d'une étude de Giuseppe Bellini, dont le titre, *Il mondo allucinante* (Le monde hallucinant), a des résonances qui le rapprochent de notre propos. Le roman de la dictature ne fait à lui seul, loin de là, le roman latino-américain, ni le roman latino-américain «à labyrinthes». Voici deux exemples de romans créant un monde halluciné par un langage lui-même halluciné: *Pedro Paramo*, de Juan Rulfo, et *Cent ans de solitude*, de Gabriel García Márquez. Et Bellini d'en faire une partie de la matière d'une autre étude: *Il labirinto magico* (Le labyrinthe magique)¹⁴.

RETOUR EN ARGENTINE

Fascinés eux aussi par le surréalisme, ces Argentins, dont la réalité, pourtant, est bien moins «magique» qu'aux Antilles ou en Amérique centrale. Moins magique, bien sûr, puisque la ville de Buenos Aires est depuis longtemps devenue très européenne et que le problème des Indiens a été réglé au XIX^e siècle — ils ont été

exterminés. Réalité moins magique, soit, mais non moins bigarrée et composite que celle des autres pays latino-américains. Et non moins labyrinthique: depuis 1930 le pays a connu plusieurs dictatures et la vie de tout le monde est devenue la traversée d'un labyrinthe, sous la menace d'un Minotaure appelé «Armée».

L'on peut dire aujourd'hui que les trois écrivains argentins les plus en vue sont Borges, Sabato et Cortázar. Borges, lui, ne s'est jamais intéressé au surréalisme, qu'il tient pour peu important, presque insignifiant. Mais on ne peut nier que l'image du labyrinthe vient à l'esprit lorsque l'on parle de Borges. Et l'un de ses récits qui a été le plus étudié par les spécialistes ne s'appelle-t-il pas «La maison d'Astérion», version borgésienne du mythe de Thésée et du Minotaure?¹⁵ Si Borges tient le surréalisme en peu d'estime, Julio Cortázar et Ernesto Sabato, tous deux prosateurs avant tout, en sont des passionnés.

Cortázar a dû presque constamment se défendre des journalistes et des critiques qui ont voulu, à tout prix, l'étiqueter «surréaliste». Mais beaucoup plus que par son intérêt pour ce mouvement ou par son humour formidable, son lien avec le surréalisme me semble passer par le mythe de Thésée: ses romans, ses nouvelles et ses livres-collages tournent souvent autour d'images de labyrinthes, leurs héros sont autant de Thésée ou d'Ariane. Et le tout premier volume de prose qu'il ait publié, *Les Rois* (1949), est une version, à la Cortázar, du mythe grec¹⁶.

Sabato, lui, n'a jamais cessé de témoigner de ses liens avec le surréalisme et avec certains peintres surréalistes en particulier. D'abord physicien-mathématicien, il n'est devenu écrivain à plein temps qu'à la suite d'un long processus intérieur, d'une longue lutte avec soi-même. Voici ce qu'il a à dire concernant le surréalisme:

Ce ne fut pas un hasard mon rapprochement avec le surréalisme lorsque, en 1938, ma lassitude et même mon dégoût devant l'esprit de la science atteignirent un point culminant. C'est ainsi que, tandis que le jour je travaillais au Laboratoire Curie, le soir je retrouvais Domínguez, cet authentique surréaliste qui, entré dans un hôpital psychiatrique, s'est finalement suicidé. Mais j'ai alors su me rendre compte de tout ce que le mouvement avait de grandeur et de misère.

En 1916, dans cette Suisse qui est la quintessence de l'esprit bourgeois, Tristan Tzara lança le mouvement Dada. Animés d'une fureur véritable, ces esprits moralisateurs se sont rués sur les lieux communs et l'hypocrisie d'une société caduque. La

raison bourgeoise apparaissait comme l'ennemi principal et c'est contre elle qu'ont concentré leurs attaques Dada d'abord, le surréalisme ensuite, qui est son héritier. La grande époque de cette insurrection s'étend jusqu'à l'apparition, en 1930, du deuxième manifeste. [...] C'était inévitable qu'une fois la tâche de destruction réalisée, le surréalisme déchoie et devienne une académie paradoxale. Car une académie du surréalisme, ça doit aboutir à quelque chose de semblable à une commission des bonnes habitudes en enfer.¹⁷

En fait, Sabato est un surréaliste «noir». Il partage le goût de l'onirisme, mais à l'optimisme romantique des surréalistes, il oppose un pessimisme foncier: l'homme qui rêve, mime la mort; ses yeux fermés le rendent aveugle et les aveugles sont des créatures infernales; il n'y a pas de rêves, il n'y a que des cauchemars. L'humour de Sabato a toujours quelque chose des ricanements de Maldoror. Serait-ce qu'il ne partage avec les surréalistes qu'une part de l'héritage commun romantique?¹⁸ En tout cas, les surréalistes argentins ont toujours marqué de la sympathie pour des hommes comme Sabato et Cortázar, alors qu'ils rejettent Borges sans l'ombre d'un doute.

ALDO PELLEGRINI ET LA LIGNÉE DU SURREALISME ARGENTIN

Dans une lettre adressée à Graciela Maturo, auteur d'une excellente étude sur le surréalisme en Argentine¹⁹, Pellegrini raconte les circonstances qui mènent à la formation du premier groupe, en 1926. Et par la même occasion il mentionne deux des écrivains, Oliverio Girondo (1891-1967) et Macedonio Fernández (1874-1952), que les surréalistes argentins tiennent pour seuls prédecesseurs de leur attitude. Girondo et Fernández, dont les œuvres riches et difficiles n'ont été que rarement traduites, sont des «phares» (comme Breton qualifiait l'œuvre de Duchamp) qui, avec Jacobo Fijman (1898-1971), poète, musicien ambulancier, a passé les trente dernières années de sa vie dans un hôpital psychiatrique) et Antonio Porchia (1886-1968, aphoriste singulier, dont l'œuvre et la présence ont eu une vaste influence sur les créateurs les plus divers) constituent, si l'on peut dire, le «panthéon» des surréalistes argentins²⁰. Voici un passage de cette lettre:

Ce fut très exactement l'année de sa fondation. A l'occasion de la mort d'Anatole France, le journal *Crítica* de cette ville publia un numéro complet en hommage à l'écrivain qui,

alors, semblait avoir une importance pareille à celle de Hugo. En ce qui me concerne, le manque de passion et le scepticisme bon marché de France m'apparaissaient comme la caricature du véritable non-conformisme. A cette époque, c'est Apollinaire qui m'intéressait tout spécialement. Dans ce même numéro de *Crítica* paraissait une dépêche de Paris annonçant la parution d'un pamphlet contre France intitulé «Un cadavre», suivi de la liste des signataires. J'ai envoyé cette liste à Gallimard, qui me fournissait alors mes livres français, en demandant qu'on m'envoie ce qu'ils en auraient éventuellement publié. C'est ainsi que je reçus le premier numéro de *La révolution surréaliste* et le *Premier manifeste* de Breton. Je faisais alors ma médecine et j'en parlai, enthousiaste, à mes camarades David Sussman et Marino Cassano, et par la suite à Elías Piterberg, lequel amena son frère Ismael et Adolfo Solari. Nous avons tous constitué une espèce de fraternité surréaliste qui réalisait des expériences d'écriture automatique. L'activité de ce groupe, totalement détaché des courants littéraires de l'époque (nous n'avions de l'estime que pour Oliverio Girondo et Macedonio Fernández), eut son couronnement dans la publication des deux numéros de la revue *Qué*.²¹

Pellegrini a toujours tenu à rester comme un pionnier du surréalisme en Amérique latine. Ayant connu personnellement l'homme, nous sommes convaincu qu'au-delà des raisons personnelles, il y avait chez lui la conviction d'avoir longuement œuvré pour faire connaître une attitude et une pensée du monde vraiment libératrices :

L'influence française la plus marquante sur la nouvelle poésie américaine est celle du surréalisme. Nul doute que celui-ci devait exercer un attrait particulier en Amérique latine, de par son double caractère de langage poétique et de conception révolutionnaire de la vie. [...] Le monde du magique, si fort dans les cultures pré-colombiennes, signifie, lui aussi, un point de contact avec le surréalisme.²²

Pellegrini ne se réfère qu'à la poésie, mais, à la lumière des rapports que, comme nous l'avons vu ci-dessus, des romanciers aussi importants que Asturias ou Carpentier ont entretenus avec le surréalisme, l'importance de celui-ci est d'autant plus évidente. Dans cette même «Introduction» à son *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Pellegrini dit encore :

La totalité de cette anthologie constitue un panorama organique de la poésie latino-américaine de langue hispanique, et l'on pourra y découvrir non seulement des valeurs poétiques, mais

*l'attitude de l'homme américain face à la vie et aux problèmes qui le tourmentent.*²³

Comme l'anthologie n'inclut que des poètes au langage résolument contemporain, tournés vers l'avenir, et cela délibérément, nous pouvons conclure que les propos de l'auteur s'appliquent à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont été touchés par le surréalisme. Si l'on tient compte, par ailleurs, que

Le poète ne se borne pas à récupérer ces moments intenses de sa vie personnelle: il devient une antenne qui capte toute la vie authentique qui l'entoure. Pour solitaire qu'il puisse apparaître, il participe à la vie collective, la ressent comme nul autre, et devient la voix qui est l'expression de tous.²⁴

Cette conception quelque peu «unanime» de la poésie, nous la retrouvons aussi dans l'œuvre d'un Asturias, pour qui elle découle non d'un «engagement» politique ou sartrien, mais des sources pré-colombiennes — la conception du poète et de la poésie des anciens Mayas. Pour Pellegrini, toute poésie digne de ce nom est à la fois profondément individuelle et trans-individuelle, plutôt que «collective». Seulement, au lieu de chercher à cela des raisons sociales ou historiques, il se borne à laisser aux poètes et à leurs lecteurs le soin de découvrir, comme Antonio Porchia, que «Le plus proche et le plus lointain, je ne l'ai trouvé que dans mon sang», mais aussi que «Si je me joins à eux avec moi, je m'en approche; et si je me joins à eux avec eux, je m'en éloigne»²⁵. Il multiplie les avertissements et les garde-fous autour du rôle social du poète, qui peut lui échapper et auquel il peut volontairement échapper aussi, dans des conversations privées aussi bien que dans l'anthologie qui nous occupe, car «le grand poète se cache derrière son orgueil, il ne fait pas de relations publiques, il vit dans la solitude. Soit il n'apparaît jamais, soit un pur hasard le découvre»²⁶. Paradoxe, contradiction? Attitude bien surréaliste, mais dans la meilleure tradition dada aussi. N'a-t-il pas donné au recueil de ses essais théoriques sur l'art et la poésie le titre de *Para contribuir a la confusión general* (Pour contribuer à la confusion générale)?

C'est là ce qui sépare nettement son attitude de celles d'un Asturias ou d'un Carpentier: son refus de se prendre au sérieux, son attitude ludique, son orgueil satanique. Cependant, attention, dans sa poésie ou dans un autre passage de cette introduction qui nous occupe, nous lisons:

Le langage employé par les nouveaux poètes va des extrêmes d'une expression rutilante et richement imagée au langage direct, brutal, proche de la chronique pure de la réalité environnante. Les thèmes sont ceux, éternels, de la poésie: l'amour, la solitude et la mort, mais à ceux-ci s'ajoutent la pitié bouleversante ou le désespoir qu'entraînent la misère, la vie inaccomplie. Le thème de la frustration est particulièrement sensible dans la poésie latino-américaine.²⁷

Retour aux rapprochements avec les romanciers: pitié, désespoir, misère, vie inaccomplie, frustration. Autant de thèmes exploités, parfois jusqu'à la corde, par le roman latino-américain, tellement la réalité concrète dont il se nourrit est désespérante. Peut-être qu'un romancier argentin comme Sabato, dont nous avons signalé la parenté avec les surréalistes, pourrait fournir un trait d'union entre le surréalisme et le roman, l'orgueil solitaire du créateur et son rôle social. Dans un passage de son roman *L'ange des ténèbres*, l'écrivain Sabato (personnage du romancier Sabato, ou bien le romancier Sabato, personnage de l'écrivain Sabato) répond à l'interpellation d'un lecteur:

Vous comprenez? Les fictions tiennent beaucoup des rêves, qui peuvent être cruels, impitoyables, homicides, sadiques, même chez des personnes normales, qui le jour sont disposées à rendre des services. Ces rêves sont peut-être comme des décharges. Et l'écrivain rêve pour la communauté. Une espèce de rêve collectif. Une communauté qui empêcherait les fictions d'exister courrait de très graves risques.²⁸

Si le thème de la frustration est sensible dans la poésie et le roman de l'Amérique latine, il l'est tout aussi bien dans l'essai. Et c'est peut-être la pierre de touche de toutes les discussions sur l'Amérique latine: les raisons de cette frustration ne peuvent s'expliquer que politiquement, c'est-à-dire en prenant position politiquement. A ce sujet, l'Uruguayen Eduardo Galeano et le Vénézuélien Carlos Rangel se sont exprimés dans des essais brillants, situés, comme il se doit, chacun à une extrémité du champ politique²⁹. La frustration latino-américaine a, malheureusement, quelque chose de bien surréaliste!

Le fait reste que, sauf les créateurs dont la placidité ou l'insensibilité atteignent des sommets, la création latino-américaine est profondément marquée par le thème de la frustration. D'où le besoin du voyage vers l'Europe désirée et détestée en même

temps: l'Europe, Mère Patrie, autant que l'Espagne, ou simplement Belle-mère Patrie, qui a recolonisé la terre américaine, après lui avoir fourni les armes, matérielles et immatérielles, de sa libération. Pour une grande part, les discussions sur la culture latino-américaine tournent autour de la dette, et de la dépendance qu'elle entraîne, vis-à-vis des anciens et des «néo-colonisateurs» en matière culturelle. Et partout en Amérique latine l'on retrouve le prurit bien romantique de trouver une originalité foncière à la propre culture, un point de départ qui ne devrait rien aux apports extra-américains. Cette attitude on la retrouve surtout aux deux extrémités du spectre politique — à droite on reconnaît, sous certaines conditions, des racines indigènes, mais en mettant l'accent sur la latinité et l'hispanité, surtout cette dernière; à gauche, on met l'accent sur l'élément indigène, tout en jonglant avec les faits, pour accommoder la chose au genre de marxisme que l'on professe. Les surréalistes, en général solidement ancrés à gauche ou dans l'une ou l'autre des tendances de l'anarchisme, n'ont pu ni n'ont voulu échapper à ce débat. Généralement crucifiés par la droite et la gauche ensemble, car «européïsants» ou «étrangérisants» (sic et re-sic), ils n'ont jamais, et Pellegrini le premier, cessé de proclamer l'inanité de ce débat mené à grand renfort d'arguments européens dans une langue européenne par des interlocuteurs, le plus souvent, d'origine européenne. Mais si les conditions mêmes dans lesquelles le débat a lieu l'invalident, la nécessité de s'acheminer vers une réponse ne s'en impose pas moins. La réponse de Pellegrini me semble se trouver, plutôt que dans le dit, dans le non-dit de sa trajectoire, dans son attitude, dans cette tentative d'appropriation de la culture universelle, sorte d'entreprise de conquête à l'envers: de l'Amérique latine vers le monde, mais non pas pour le soumettre. Non, c'est, au contraire, pour ouvrir grandes les portes et les vannes de la liberté:

A l'idée de l'homme commun de n'admettre comme réelles que les apparences sensibles, s'oppose l'idée surréaliste de l'existence d'aspects, ou mieux, de plans multiples et variés de la réalité. A l'idée de la perception sensorielle comme source unique du savoir, s'oppose la conception surréaliste de la connaissance, qui proclame l'existence de contacts infinis entre l'homme et le monde, échelonnés du sensible au suprasensible.

Et Pellegrini d'ajouter:

Le surréaliste ne veut se passer d'aucun aspect possible de la réalité.³⁰

Ses amis surréalistes lui emboîtent le pas, tout en ajoutant à ses propos leur témoignage sous forme de poèmes ayant pour sujet l'Amérique, ses mystères, ses misères³¹.

Passée l'heure du groupe, des liens d'amitié et de collaboration ont toujours uni les surréalistes argentins. Dans les difficiles conditions politiques des années soixante-dix, une entreprise culturelle ayant à sa tête l'écrivain et journaliste uruguayen Eduardo Galeano et, entre autres, l'écrivain, journaliste et professeur Vicente Zito Lema, donnait raison aux tentatives, prématurées, de Pellegrini et de ses amis de réunir toutes les tendances rénovatrices dans une publication ouverte à un large public. A deux reprises, et la deuxième plus marquante que la première, à travers les revues *Ciclo* et *Letra y línea* (1948-49 et 1953-54, respectivement), les surréalistes s'essayèrent à un grand rassemblement des avant-gardes. Les deux revues tournèrent court faute de moyens financiers. La revue de Galeano et de Zito Lema s'est appelée *Crisis* (Ernesto Sabato a eu son mot à dire sur le nom ainsi que sur les orientations de la revue), nom qui reflète bien les temps de crise que l'on vivait. Publication culturelle de haute tenue, elle ne peut échapper à la forte politisation du moment et affiche clairement ses sympathies pour la gauche en général et pour le péronisme de gauche, tout en restant ouverte à ce que Pellegrini avait déjà appelé «vivant» dans la poésie: la création «d'un désordre créateur, dans lequel circulera le sang toujours renouvelé du vital»³². Zito Lema, avocat, professeur, journaliste, poète (1939), avait dirigé, dans les années soixante, deux revues où les surréalistes des années cinquante avaient collaboré à côté d'éléments plus jeunes. Son langage, son humour, ses intérêts, sa férocité, tout dénonce en lui un surréaliste de bon aloi. *Crisis* publia ses quarante numéros, avec un succès toujours croissant, de mai 1973 à août 1976. Le 30 avril 1973, Aldo Pellegrini s'éteignait, emporté par un cancer. En mai 1974, *Crisis* publiait un hommage à Pellegrini. Dans le même numéro, une longue entrevue et une nouvelle de Jorge Luis Borges, bête noire des surréalistes argentins. En août 1976, *Crisis* s'éteignait, emportée par un cancer bien latino-américain: la dictature militaire. Le Minotaure avait eu raison, encore une fois, de la culture.

Norberto GIMELFARB.

NOTES

¹ Pour des renseignements théoriques et historiques sur le surréalisme et les surréalistes argentins, on peut consulter:

- a) Graciela de Sola, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967;
- b) Marcelo Pichon Rivière, «A un año de la muerte de Aldo Pellegrini: el surrealismo argentino», in *Crisis*, n° 13, mayo de 1974, Buenos Aires, pp. 61-69;
- c) Alfredo A. Roggiano, «El surrealismo en Argentina y Enrique Molina», in *Surrealismo/Surrealismos*, publication dirigée par Peter G. Earle et German Gullón, Philadelphia, Department of Romance Languages, [s.d. 1977?], pp. 81-91;
- d) Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, pp. 91-96, 190-212;
- e) Claudia Baumgart, Barbara Crespo de Arnaud, Telma Luzzani Bystrowicz, «La poesía del cuarenta», «Las propuestas poéticas de la vanguardia», in *Historia de la literatura argentina. Vol. 5: Los contemporáneos*, Buenos Aires, Cedal, 1982, respectivement pp. 170-216 et 217-240, voir spécialement pp. 188-189, 217-232;
- f) Aldo Pellegrini, *Surrealismo en la Argentina*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1967;
- g) Juan José Ceselli, *Poesía argentina de vanguardia*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1964.

² L'œuvre de ces poètes, autant que celle de Pellegrini, est pour ainsi dire inaccessible en traduction. Les traductions les plus récentes et les plus accessibles en français sont celles que nous avons publiées dans la revue *2PLUS2*, n° 2, Fall/Winter 1984, pp. 160-175. Il s'agit d'un choix de poèmes de Molina, Pellegrini et Vasco. Il y a un ouvrage de Pellegrini en anglais: *New Tendencias in Art*, New York, Crown Publishers, 1966. Il s'agit d'une excellente introduction à plusieurs courants de l'art contemporain.

³ L'anthologie de la poésie surréaliste de langue française — tel est le sens du titre en espagnol — a fait beaucoup de vagues à l'époque en milieu surréaliste parisien et a été la cause de quelques incidents déplaisants entre Breton et le poète Ceselli, qui, se trouvant à l'époque à Paris, était devenu l'«ambassadeur» de Pellegrini. Il faut signaler que les traductions dues à Pellegrini ont toujours été ressenties comme autant de jalons dans le monde culturel de langue espagnole. Voici les références aux premières éditions argentines (il y a eu par la suite plusieurs éditions espagnoles):

Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Estudio preliminar, selección, notas y traducciones de —, Buenos Aires, Fabril Editora, 1961.

Id., *Conde de Lautréamont. Obras completas*, Introducción, traducción y notas de —, Buenos Aires, Boa, 1964.

Id., *Georg Trakl. Poemas (Die Dichtungen)*, Traducción, prólogo y notas de —, Buenos Aires, Corregidor, 1972.

Id., *André Breton. Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965.

⁴ Cependant, face à l'importance que le surréalisme a revêtu pour les intellectuels et les artistes latino-américains en général, on se sent mal à l'aise. Pour trouver quelques petites remarques sur un phénomène qui déborde largement les cadres attendus de l'influence, voici le maigre butin:

- a) Pedro Gamarra Doldan, «Le surréalisme au Paraguay», pp. 254-257, et Danièle Musacchio, «Le surréalisme dans la poésie hispano-américaine», pp. 258-284, in *Europe*, n° 475-476, nov.-déc. 1968, Paris;
- b) Le numéro dédié au *Surréalisme international* de *Opus*, n° 19-20, octobre 1970, dirigé par Alain Jouffroy, que d'aucuns tiennent pour un «marginal» du surréalisme, contient de petits essais sur le Chili, Cuba, le Mexique et le Pérou. Le Mexique, on le trouve aussi, par exemple, chez José Pierre, *Le surréalisme, dictionnaire de poche*, Paris, Hazan, 1973, dispersé dans plusieurs articles consacrés à des artistes mexicains et à l'inévitable — mais néanmoins grand — Octavio Paz; le Pérou aussi, on s'y attend, mais Jouffroy a fait appel à André Coyné, un connaisseur, qui non seulement dit quelques vérités sur un poète dont même les surréalistes français ignorent (cf. J. Pierre, *op. cit.* p. 123) qu'il ne s'est exprimé, pour ainsi dire, qu'en français, mais encore rappelle quelques détails sur les surréalistes argentins (*Opus*, 19-20, pp. 100-105). Sur le Chili, quelques pages sur le peintre Matta, mais pas un traître mot sur le groupe Mandrágora, dont les activités remontent aux années trente et n'ont cessé que bien plus tard! La mention de Cuba est inattendue: Carlos Franqui y insiste, comme nous le faisons dans cet article, sur l'importance qu'il faut accorder aux romanciers lorsqu'on parle du surréalisme en Amérique latine (*Opus*, 19-20, pp. 41-44);
- c) Claude Abastado, *Le surréalisme*, Paris, Hachette, 1975 (coll. Espaces littéraires), pp. 249-252. En quelques petites pages, il fait état d'une information certaine, s'il ne connaît pas directement le matériel dont il parle.

⁵ Giuseppe Bellini, *La narrativa de Miguel Angel Asturias*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 20.

⁶ In *Contra el secreto profesional. El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul, 1973, pp. 72-79.

⁷ Pour cet aspect de plan d'ensemble de l'œuvre de Carpentier, cf.:

- a) Alejo Carpentier, *Literatura y conciencia política en América latina*, Madrid, Alberto Corazón, 1969, pp. 7-46;
- b) Paul Verdevoye, «Las novelas de Alejo Carpentier y la realidad maravillosa», in *Revista Iberoamericana*, n° 118-119, enero-junio 1982, Pittsburgh, Pa.

⁸ La première édition de *Trilce* date de 1922. En français, jusqu'en 1983, on ne disposait que de quelques textes; depuis, Gérard de Cortanze a donné une traduction des *Poésies complètes*, Paris, Flammarion, 1983, où les défauts ne manquent pas, mais où il faut aussi relever la témérité du traducteur...

⁹ A. Carpentier, *op. cit.*, pp. 97-118.

¹⁰ Anna Balakian, «Latin-American Poets and the Surrealist Heritage», in *Surrealismo/Surrealismos*, *op. cit.* Nous avons traduit en français les textes que nous citons.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² *Ibid.*, pp. 14-15.

¹³ Les romans de Carpentier sont disponibles aux éditions Gallimard; ceux de M. A. Asturias aux éditions Albin Michel. Pour les autres:

Gabriel García Márquez, *L'automne du patriarche*, Paris, Grasset, 1976.

Id., *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968.

Augusto Roa Bastos, *Moi, le Suprême*, Paris, Belfond, 1977.

Juan Rulfo, *Pedro Paramo*, Paris, Gallimard, 1959.

Plusieurs de ces œuvres ont été rééditées en format de poche.

¹⁴ Giuseppe Bellini, *Il mondo allucinante*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976, et *Il labirinto magico*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973.

¹⁵ Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, 1970.

¹⁶ Julio Cortázar, *Les rois*, Paradou, Actes Sud, 1983. Les romans, les nouvelles, les livres-collages de Cortázar ont paru en français chez Gallimard.

¹⁷ Ernesto Sabato, *Il escritor y sus fantasmas*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 47, 49. Les romans de Sabato, trois en tout, ont été traduits et publiés par les Editions du Seuil, en édition courante et en collection de poche.

¹⁸ Le côté du romantisme qui me semble le mieux correspondre à Sabato est celui étudié par le professeur Mario Praz, *The Romantic Agony*, London, Collins, 1962.

¹⁹ Voir note 1a; Graciela Maturo signait alors Graciela de Sola.

²⁰ A notre connaissance, Fijman n'a jamais été traduit en français. Des textes de Gironde ont été «transformés» en français par Gérard de Cortanze in *Change*, n° 21, décembre 1974, Paris, Seghers/Laffont, pp. 52-58; et traduits en français par nos soins in *2PLUS2*, n° 2, Spring/Summer 1984, pp. 34-40. Dans le même numéro de *2PLUS2*, pp. 29-33, nous avons traduit trois textes de Macedonio Fernandez (à notre connaissance, ce sont les seules traductions françaises qui existent). Les traductions des textes de Gironde et Fernandez sont précédées d'une courte étude: Norberto Gimelfarb, «La parole prise au mot», in *2PLUS2*, n° 2, Spring/Summer 1984, pp. 23-28. Les aphorismes de Porchia ont été traduits par Roger Caillois sous le titre de *Voix*, en 1949, pour G.L.M. Caillois n'ayant traduit qu'un choix, Roger Munier a donné une traduction intégrale: *Voix*, Paris, Fayard, 1979. Malheureusement, cette version est très loin de rendre le charme de l'original espagnol.

²¹ Graciela de Sola, *op. cit.*, p. 111.

²² Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ Antonio Porchia, «Otras voces», in *Crisis*, n° 37, mayo 1976, Buenos Aires. Il s'agit d'un choix d'aphorismes se trouvant dans les deux premières éditions espagnoles de *Voix*, mais non reprises dans les éditions ultérieures. Le premier cité: «Le plus proche...», s'y trouve toujours.

²⁶ Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 24, mais aussi: *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, cf. les essais «La soledad del artista», pp. 63-72, «El ilustre desconocido», pp. 73-83.

²⁷ Id., *Antología de la poesía viva latinoamericana*, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ Ernesto Sabato, *L'ange des ténèbres*, Paris, Seuil, 1976, p. 126. Nous donnons notre propre traduction du passage.

²⁹ Eduardo Galeano, *Les veines ouvertes de l'Amérique latine*, Paris, Plon, 1979, et Carlos Rangel, *Du bon sauvage au bon révolutionnaire*, Paris, Laffont, 1976.

³⁰ Les surréalistes argentins ont souvent été accusés d'être trop tournés vers l'étranger pour bien voir ce qui se passe chez eux. A la longue, on s'aperçoit que, sans fanfare nationaliste, ils ont su mieux que quiconque diriger leur regard vers les vrais problèmes nationaux et continentaux.

³¹ Les deux citations proviennent de l'essai «El huevo filosófico» (L'œuf philosophique), in Aldo Pellegrini, *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, p. 101.

³² *Ibid.*, «Preámbulo», p. 8.

Les textes cités sont traduits de l'espagnol par l'auteur.

N. G.