

PLUS RÉELLEMENT POÈTE

BENJAMIN PÉRET, LE NOYAU DE LA COMÈTE

Trente ans après sa mort, Péret demeure un inconnu. Cette simple constatation s'avère paradoxale dès que l'on se penche sur l'histoire du mouvement surréaliste où la place prépondérante de Péret se dégage d'une série de faits incontournables: 1°) Péret est le seul compagnon de Breton qui ait accompagné son aventure depuis l'origine — Dada — jusqu'à sa mort. 2°) Péret est le seul, à l'intérieur du groupe, dont l'apport théorique et critique, bien que tardif, puisse être comparé à celui de Breton. 3°) Péret a refusé absolument de dissocier poésie et pratique de la vie; il n'a jamais vécu de son écriture, il n'est pas entré dans l'institution littéraire — que ce soit dans l'édition, le journalisme ou le bibliothécaariat —, il a vécu sans domicile fixe et n'a jamais hésité à engager sa vie dans son combat révolutionnaire — il rejoint en 1936 les Brigades Internationales en Espagne —. 4°) Chaque recueil de Péret a été salué à sa parution par les autres poètes du groupe comme l'avancée extrême de l'émancipation de l'expression poétique prétendue par le surréalisme: «*Je n'aime pas beaucoup faire le maître d'école, mais je dois déclarer que ce Passager du Transatlantique est un livre remarquable, un des plus remarquables qui aient paru depuis dix ans.*» (P. Soupault)¹; «*Ma fierté est de ne connaître que des hommes qui aiment autant que moi cette poésie spécifiquement subversive qui a la couleur de l'avenir.*» (P. Eluard, prière d'insérer pour *De derrière les fagots*)²; «*Il fallait — on va voir pourquoi je pèse mes mots — il fallait un*

¹ SOUPAULT, P. — *Benjamin Péret: Le Passager du Transatlantique*, Revue «Littérature» nouvelle série, n° 1, 1 Mars 1922, p. 17.

² ELUARD, P. — *Prière d'insérer pour «De derrière les fagots» de Benjamin Péret*, repris dans *Poèmes retrouvés* in *Oeuvres Complètes*, tome II, coll. «La Pléiade», N.R.F., 1968, p. 846.

détachement à toute épreuve, dont je ne connais bien sûr pas d'autre exemple, pour émanciper le langage au point où d'emblée Benjamin Péret a su le faire.» (A. Breton, *Anthologie de l'Humour Noir* ³ — Cette notice est la seule où Breton assume l'énonciation à la première personne du singulier...). Cet écart entre l'importance objective de l'oeuvre de Péret et la place qui lui est reconnue invalide a priori un certain nombre d'études, d'un côté celles qui, prétendant retracer l'histoire littéraire, critiquent le surréalisme sans analyser ses réalisations — celles-ci sont avant tout des poèmes, les ignorer revient à ne considérer le surréalisme que comme une étiquette, à le réduire à quelques slogans et formules —; de l'autre celles qui se consacrent à la description des opérations poétiques qui, du fait de telles lacunes dans leur corpus, se condamnent à maintenir un retard endémique sur leur objet.

Le cas de Péret présente toutefois, par rapport aux autres poètes surréalistes, cette particularité du silence concerté autour de son oeuvre, perceptible déjà de son vivant: en 1957, J. Mayoux analyse cette situation de Péret, et ses causes, dans un article ⁴ qui n'a rien perdu de son actualité: «*Tout se passe comme si la critique, ne pouvant l'inclure dans quelques système explicatif lénifiant, incapable de réfuter ses propositions théoriques, avait décidé, faute de mieux, de recourir à son égard à la politique du silence*» ⁵. Il spécifie un peu plus loin: «*Au sein d'une collectivité qui passe à bon droit pour combative, Benjamin Péret assume plus spécialement — mais non exclusivement — les fonctions d'agressivité et de discrimination. Sans qu'il y ait jamais double emploi, son rôle complète celui de Breton. En simplifiant beaucoup, on peut dire que Breton a construit le surréalisme de l'intérieur, alors que Péret le définit et le fait connaître en l'opposant à ce qui est autre. Si ces oppositions sont celles du mouvement tout entier, elles trouvent sous sa plume une expression tranchante et définitive, une formulation inoubliable qui*

³ BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Ed. du Sagittaire, 1940; réédité en Livre de Poche par J. J. Pauvert, 1966; notice sur Benjamin Péret, p. 384.

⁴ MAYOUX, J. — *Benjamin Péret, la fourchette coupante*, Revue «Le Surréalisme, même» n° 2, printemps 1957, et n° 3, automne 1957, repris dans *La liberté une et divisible*, tome V des *Oeuvres Complètes*, Ed. de Ussel Peralta, 1979, p. 99 à p. 128.

⁵ *Ibidem*, p. 99.

lui valent de solides inimitiés et du coup suscitent un nouveau moyen de défense chez ses adversaires: les œillères du scandale.»⁶. Il est frappant que le silence — la publication de ses *Oeuvres Complètes*, commencée en 1969, est au bout de vingt ans loin d'être achevée⁷; cette édition connaît d'ailleurs une distribution restreinte, et le seul recueil de Péret effectivement disponible est *Le grand jeu*⁸; enfin, les ouvrages, ou simplement les études qui lui ont été consacrées depuis sa mort se comptent quasiment sur les doigts d'une seule main⁹... — se maintienne au-delà de la disparition de ces adversaires: le scandale provoqué par Péret ne résulte pas d'interventions historiques ponctuelles — apparition, lors du «procès Barrés», dans le rôle du «soldat inconnu» en uniforme allemand; publication du recueil *Je ne mange pas de ce pain-là* qui met à mal les figures sacralisées de l'Histoire de France, en particulier les figures guerrières et religieuses, de Jeanne d'Arc à Clémenceau; publication surtout au lendemain de la guerre du pamphlet *Le Déshonneur des Poètes* qui établit le lien entre forme et contenu idéologique et attaque la poésie patriotique de la «Résistance» —, mais de son écriture même. À une époque où les oeuvres du Marquis de Sade sont publiées en collection de poche, où les ouvrages de P. Guyotat paraissent en éditions à grand tirage, le scandale ne saurait provenir des seules infractions au code

⁶ *Ibidem*, p. 103.

⁷ PERET, B. — *Oeuvres Complètes*, tome 1 (poèmes), Eric Losfeld, 1969, tome 2 (poèmes), Eric Losfeld, 1971, tome 3 (contes), Eric Losfeld, 1979, tome 4 (contes), José Corti, 1987. Les tomes publiés à ce jour constituent à peine la moitié des *Oeuvres Complètes*.

⁸ PERET, B. — *Le grand jeu*, coll. «Poésie», Gallimard, 1969. Nous donnerons pour les poèmes du *Passager du transatlantique* et du *Grand jeu* les références dans les deux éditions disponibles: *Oeuvres Complètes* (O.C.) et Gallimard (G.J.).

⁹ BAILLY, J.-C. — *Au-delà du langage*, coll. «Le désordre», Eric Losfeld, 1971. BEDOIN, J.-L. — *Benjamin Péret*, coll. «Poètes d'aujourd'hui», P. Seghers, 1961. BLANQUAERT, M.-O. — *Le mythe de «l'amour sublime» dans «Feu central» de Benjamin Péret*, Revue «Cahiers DADA surréalisme», n° 1, 1966, p. 57 à p. 72. COURTOT, C. — *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Eric Losfeld, 1965. FRIGIONI, P. — *Conte populaire et conte surréaliste*, Urbino, Argalia Editore, 1970. En outre, la revue «Action Poétique» a publié dans son n° 70, Juillet 1977, les études de: ROUBAUD, J.; LUSSON, P. — *Indications et repères de «s'essouffler»*, premier poème du «Grand Jeu» de Benjamin Péret, p. 13 à p. 18. DELUY, H. — *C.O.F.B.P.*, p. 19 à p. 23; RAY, L. — *Lectures tendancieuses de Benjamin Péret*, p. 24 à p. 32. ROBEL, L. — *Le grand jeu*, p. 33 à p. 63.

moral; le scandale de la poésie de Péret reste entier dans la mesure où celle-ci met en cause l'institution littéraire dans ses fondements les plus profonds, dans sa conception de la langue et de la poésie. D'une certaine manière, toute la poésie surréaliste est ainsi rejetée — un spécialiste de la «grammaire textuelle» l'a définie comme un «non-texte», inintelligible et comparable au «discours psychotique» —, celle de Péret plus particulièrement dans la mesure où il est allé plus loin: «Lui seul a pleinement réalisé sur le verbe l'opération correspondante à la «sublimation» alchimique qui consiste à provoquer l'«ascension du subtil» par sa «séparation d'avec l'épais». L'épais, dans ce domaine, c'est cette croûte de signification exclusive dont l'usage a recouvert tous les mots»¹⁰. Curieusement, l'exclusion de Péret par l'institution confirme de façon éclatante la clairvoyance de ses position théoriques et idéologiques: «La condition de poète place automatiquement celui qui la revendique en marge de la société et cela dans la mesure exacte où il est plus réellement poète.»¹¹

Breton a eu très tôt conscience que les objectifs révolutionnaires du surréalisme — «changer la vie», bientôt associé à «transformer le monde»¹² — impliquaient que son action porte essentiellement sur le langage: «La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation?»¹³. Dès le «premier Manifeste», Breton indique que la réalisation du projet surréaliste passe par l'écriture, moyen d'expression du «fonctionnement réel de la pensée»¹⁴; cependant, même si la première revue surréaliste a été baptisée «Littérature» «par antiphrase»¹⁵, la position de Breton vis à vis de l'institution littéraire ne sera jamais totalement claire: il reconnaît dans «Le message automatique» (1933) avoir longtemps

¹⁰ BRETON, A. — *Op. cit.*, p. 384.

¹¹ PERET, B. — *La parole est à Péret*, publié par l'Association des Amis de Benjamin Péret, 1945, repris en préface de *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960, p. 22.

¹² «Transformer le monde», a dit Marx; «changer la vie», a dit Rimbaud ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un A. Breton, *Discours au Congrès des Écrivains*, Juin 1935, repris dans: BRETON, A. — *Manifestes du Surréalisme*, édition complète, J. J. Pauvert, 1962, p. 251.

¹³ BRETON, A. — *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924) in *Point du jour*, coll. «Idées», Gallimard, 1970, p. 22.

¹⁴ BRETON, A. — *Manifestes du Surréalisme*, édition complète, J. J. Pauvert, 1962, p. 35.

¹⁵ BRETON, A. — *Entretiens*, coll. «Idées», Gallimard, 1969, p. 51.

«compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire»¹⁶.

L'institution a d'autant plus facilement «récupéré» les écrits surréalistes que, d'une part Breton lui-même se place sur le plan de la compétition — formulation de nouvelles valeurs littéraires, élaboration d'une contre-histoire de la poésie —; d'autre part, les principaux poètes qui ont abandonné, voire renié, leur activité surréaliste — Aragon, Eluard, Desnos — sont revenus plus ou moins complètement aux formes poétiques traditionnelles — rime et mètre — et ont placé leur écriture sous le signe d'une gestion de l'héritage poétique. Cette «récupération» de la poésie surréaliste s'est toutefois opérée au prix d'un certain nombre de distorsions de perspective:

1°) Amalgame: sont rangés sous l'étiquette «surréalisme» la plupart des poètes français du XX^{ème} siècle, indépendamment de leur participation effective aux activités du mouvement, à l'encontre parfois des positions idéologiques qu'ils ont pu défendre.

2°) Abstraction: sont privilégiés les textes théoriques ou critiques, les récits et entretiens biographiques, par rapport à la production poétique proprement dite — surtout en ce qui concerne les textes de Breton —.

3°) Historicisation: le surréalisme est donné comme un mouvement historiquement daté, sans considération de la réussite ou de l'échec de ses objectifs — à la suite de M. Nadeau¹⁷, on s'efforce de l'enterrer prématurément lors de la seconde guerre mondiale —.

Le silence autour de l'œuvre de Péret tient sans doute aussi à ce que son message ne permet guère de telles réductions. Aucune étude n'a été entreprise pour mesurer l'influence effective du surréalisme tant sur la production poétique contemporaine que sur l'ensemble des codes esthétiques qui déterminent notre environnement. Si le surréalisme parvient à un fonctionnement subversif de la parole, les conséquences des possibilités d'expression qu'il a découvertes au niveau de la communication verbale invalident les fondements mêmes de la réflexion actuelle sur le langage.

¹⁶ BRETON, A. — *Le message automatique* (1933), in *Point du jour*, coll. «Idées», Gallimard, 1970, p. 171.

¹⁷ NADEAU, M. — *Histoire du Surréalisme*, Seuil, 1964; réédité en coll. «Points», 1970.

La perspective de cette étude est essentiellement formelle; aussi a-t-on choisi de limiter le corpus aux poèmes de Péret: en effet, d'une part l'analyse de textes en prose — contes, textes théoriques — devrait orienter la description de la structure textuelle autour d'éléments actanciels soumis à une logique qui à l'heure actuelle nous paraît loin de s'appuyer sur des universaux de pensée, mais plutôt se soumettre conventionnellement aux catégories aristotéliennes, expressions d'une fiction idéologique élaborée par une organisation sociale particulière justement mise en cause par les surréalistes¹⁸; d'autre part, la prosodie reste le domaine le moins développé de la poétique, alors que la poésie moderne en vers libres réclame la formulation de figures d'organisation du poème autres que le mètre et la rime, dont les implications, quant à ce que pourrait être «un usage surréaliste du langage»¹⁹, ouvrent dans un premier temps des perspectives suffisamment vastes pour que nous devions nous contenter de les effleurer au cours de la description. Ces conséquences n'ont d'ailleurs été pleinement explorées par Péret que peu à peu, au long d'une expérimentation relativement systématisée des moyens poétiques, visible dans l'écriture des poèmes jusqu'au recueil *Je sublime* en 1936. Aussi adopterons-nous un ordre chronologique pour rendre compte des acquis successifs dans la perspective d'un parcours individuel.

Du point de vue prosodique, Péret adopte dès son premier recueil — *Le Passager du Transatlantique*, 1921²⁰ — le vers libre, ni mesuré ni rimé, sans ponctuation: la présence d'une majuscule en début de vers signale le début d'un nouveau segment syntaxique —

¹⁸ «Pierre Prigioni parvient pratiquement aux mêmes conclusions que nous: son «approche structuraliste d'un conte de Péret» faite en parallèle avec les fameuses trente et une fonctions de Propp n'est tentée — semble-t-il — que pour rendre évidente la précarité de toute approche de ce genre au surréalisme.» BAILLY, J.-C. — *Op. cit.*, note p. 25 (Nous considérons pour notre part que l'échec de cette approche tient à l'inadéquation des outils conceptuels utilisés; si une certaine orientation de la sémantique actuelle, qui s'appuie sur une logique trop limitée, est invalidée par ce type d'échecs, l'approche formaliste, contrairement à la conclusion hâtive de Bailly, n'est pas en cause).

¹⁹ «Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste.» A. Breton, *Manifeste du surréalisme* in BRETON, A. — *Manifestes du Surréalisme*, édition complète, J. J. Pauvert, 1962, p. 42.

²⁰ PÉRET, B. — *Le passager du transatlantique* (1921) *O.C.I.*, p. 13 à p. 31, *G.J.*, p. 197 à p. 215.

phrase —. On trouve dans ce recueil un certain nombre de figures que Péret continuera d'employer dans le reste de son œuvre:

I. Figures de construction du poème:

11. La construction anaphorique domine. Elle peut organiser la totalité du poème — «Passerelle du commandant»²¹, «Babord pour tous»²², «Homme de quart homme de demi»²³ —; on constate que dans ce cas la structure syntaxique appartient à un modèle figé: respectivement, tournure aphoristique — «*il faut être + adj + pour + verbe à l'infinitif*» —, injonction — «*Babord + verbe à l'impératif*» —, question-réponse — «*Pour + verbe à l'infinitif + que faut-il/C'est un mystère*» —. On trouve en outre de nombreuses anaphores à l'intérieur de poèmes n'obéissant pas à une structure aussi monolithique; il s'agit alors de constructions binaires:

*«Nous sommes perdus
nous sommes perclus»* («Chauferrie mélancolique»)²⁴.
*Il n'y a pas de raison pour qu'ils continuent
il n'y a pas de routes
les routes ne sont pas sûres
les routes ne sont pas larges»* («Timonerie des vieux génies»)²⁵.
*«Qu'est-ce qu'un cancer
Qu'est-ce que le génie»* («Émigrant des mille milles»)²⁶.
*«Il y a de l'eau qu'on ne boit pas
c'est de l'eau potable
Il y a des gens qu'on ne voit pas
ce sont les morts
on ne les entend pas non plus
Pourquoi prétendez-vous le contraire
Pourquoi avez-vous crié si fort»* («Alarme mal calculée»)²⁷.

12. La seconde figure est celle de l'inversion. Elle apparaît sous diverses formes, correspondant à diverses constructions syntaxiques

²¹ *Idem*, O.C.1, p. 18, G.J., p. 202.

²² *Idem*, O.C.1, p. 23, G.J., p. 207.

²³ *Idem*, O.C.1, p. 25, G.J., p. 209.

²⁴ *Idem*, O.C.1, p. 21, G.J., p. 205, vers 5-6.

²⁵ *Idem*, O.C.1, p. 22, G.J., p. 206, vers 4 à 7.

²⁶ *Idem*, O.C.1, p. 28, G.J., p. 212, vers 8-9.

²⁷ *Idem*, O.C.1, p. 29, G.J., p. 213, vers 2 à 8.

d'alternance-opposition: affirmation/négation, question/réponse. Elle peut donc se trouver associée à une construction anaphorique, avec une marque

— d'opposition:

«car nous passons

nous passons et les hirondelles passent avec nous

mais nous crachons en l'air

et les hirondelles crachent sur nous» («Babord pour tous») ²⁸

— de négation:

«Nous sommes perdus

...

Nous ne sommes pas perdus» («Chaufferie mélancolique») ²⁹.

— d'alternance de la première et de la seconde personne:

«J'y cours

Où courez-vous»

(«Passagers de seconde classe et leurs cheveux») ³⁰.

Elle peut bien sûr organiser la structure du poème. On retrouve dans ce cas-là une structure de croisement dans l'alternance des éléments inversés

TRIBORD ASIATIQUE

«Les œufs sont cassés

et le réveille-matin ne sonne plus

Veux-tu me dire pourquoi

tu veux rester tranquille

Ah ça ne me regarde pas et toi non plus

Le bateau penche sur tribord

Les œufs ne sont pas cassés

Le réveille-matin sonne huit heures dix

A bon entendeur salut» ³¹.

II. Structures prosodiques:

Si les poèmes de Péret ne sont ni mesurés ni rimés, on y trouve toutefois des régularités phoniques conditionnées par les figures

²⁸ *Idem, O.C.I.*, p. 23, *G.J.*, p. 207, vers 11 à 14 (dernier vers).

²⁹ *Idem, O.C.I.*, p. 21, *G.J.*, p. 205, vers 5 et 9 (dernier vers).

³⁰ *Idem, O.C.I.*, p. 27, *G.J.*, p. 211, vers 1-2.

³¹ *Idem, O.C.I.*, p. 24, *G.J.*, p. 208.

de répétition et d'opposition décrites ci-dessus. Ainsi, tel poème à caractère bouffon — il s'agit à l'évidence d'une parodie du modèle archétypal de la narration biographique — présentera:

- a) un refrain régulier — de trois en trois vers —;
- b) une anaphore — vers 2 et vers 3 —;
- c) une alternance entre la 1ère et la 2ème personne — dans la conjugaison du verbe «croire» —:

PASSAGERS DE PREMIÈRE CLASSE ET LEUR TEINT FRAIS

*«Samuel Altiber naquit en 1622
le 17 du mois de mars je crois
le 18 mars il disait
Samuel Altiber
et son père le croirez-vous
lui fit fumer une pipe de tabac des Indes»³².*

Dans un «poème-conversation sans rime attestable, on constate cependant plusieurs mouvements complémentaires au niveau des unités phonétiques:

PASSAGERS DE SECONDE CLASSE ET LEURS CHEVEUX

*«J'y cours
Où courez-vous
Nulle part
Moi aussi
Alors»³³*

a) constructions anaphorique entre les consonnes d'appui des vers 1 et 2 ([k,R]) et 3 et 5 ([l,R]);

b) retour régulier de la consonne finale de deux en deux vers, en alternance avec une voyelle fermée — alternance entre syllabe ouverte et fermée correspondant aux rimes masculine et féminine classique —;

³² *Idem, O.C.I.*, p. 26, *G.J.*, p. 210.

³³ *Idem, O.C.I.*, p. 27, *G.J.*, p. 211.

c) mouvement rétrograde de la 2ème à la 1ère syllabe de la voyelle du premier au second vers de la construction anaphorique (le [u] du vers 1 au vers 2, le [a] du vers 3 au vers 5) qui permet d'opposer la première syllabe des trois premiers vers — voyelle fermée — à celle des deux derniers — voyelle ouverte —, avec mouvement inverse du [i] de la 1ère syllabe du vers 1 à la finale du vers 4.

Il ne faut certainement pas conclure de la régularité d'un tel fonctionnement à une savante construction du poème par Péret. La réalité découverte par Péret est beaucoup plus simple, mais également d'une plus vaste portée: la langue fonctionne *naturellement* selon des structures poétiques dans son usage courant de communication; ou encore: *la poésie est l'usage naturel de la langue*. Les conséquences au plan de l'écriture de Péret sont multiples: d'une part, il abandonne définitivement toute préoccupation de jeu phonique et les seules constructions repérables par la suite sont conditionnées par le recours à des structures simples de répétitions — anaphore, énumération, permutations — et d'alternance; d'autre part, Péret, qui dans ce recueil emploie de façon systématique la structure conversationnelle — introduite par Apollinaire —, va multiplier les recherches sur la langue orale et populaire, et ses modes de création d'images — comptines, insultes, argot, etc. —.

III. La langue orale:

Outre le recours à des modèles de poésie orale populaire — comptine: «Petit hublot de mon cœur»³⁴; dicton: «Passerelle du commandant»³⁵ —, les formes conversationnelles dominent, soit par le jeu des questions-réponses déjà décrit, soit par l'apparition de tournures phatiques:

«*et vous comment va votre oreille*» («Timonerie des vieux génies») ³⁶;

«*et son père le croirez-vous*» («Passagers de première classe et leur teint frais») ³⁷;

«*Alors*» («Passagers de seconde classe et leurs cheveux») ³⁸;

³⁴ *Idem*, O.C.I, p. 16, G.J., p. 200.

³⁵ *Idem*, O.C.I, p. 18, G.J., p. 202.

³⁶ *Idem*, O.C.I, p. 22, G.J., p. 206, vers 2.

³⁷ *Idem*, O.C.I, p. 26, G.J., p. 210, vers 5.

³⁸ *Idem*, O.C.I, p. 27, G.J., p. 211, vers 5 (dernier vers).

«On voit que vous n'êtes pas de la partie» («Émigrant des mille milles») ³⁹;

«Nous sommes loin ou alors» («Alarme mal calculée») ⁴⁰.

La conséquence de ce choix d'une forme dialoguée est la présence constante de modalisateurs représentatifs du destinataire-poète et du destinataire-lecteur. L'enjeu des poèmes se révèle alors à travers la progression de ces modalisations, de l'association — 1^{ère} personne du pluriel — à la dissociation — 1^{ère} contre 2^{ème} personne —:

«nos sœurs sont deux putains

...

Je n'ai pas le même âge que toi

et mon frère non plus

On voit que vous n'êtes pas de la partie

...

mais dites-moi ce qu'est le caoutchouc» («Emigrant des mille milles») ⁴¹

«Nous sommes loin ou alors

...

vous voyez bien que nous allons mourir

moi je n'y tiens pas» («Alarme mal calculée») ⁴².

ou vice-versa, de l'injonction à l'association — «Babord pour tous» ⁴³ —.

Les seuls poèmes recourant à une formulation impersonnelle adoptent un autre modèle oral, celui du conte, identifiable par le choix des personnages-actants — la reine dans «Petit hublot de mon cœur» ⁴⁴, le prince et la princesse dans «En arrière» ⁴⁵ — et le recours à l'imparfait — avec la formulation rituelle: «Il était un petit drapeau» («Drapeau des mains sales») ⁴⁶ —; quand Péret adopte un modèle narratif, la modalisation intervient dans une formule phatique — cf. ci-dessus «Passagers de première classe et leur teint frais» —.

³⁹ *Idem, O.C.I.*, p. 28, *G.J.*, p. 212, vers 7.

⁴⁰ *Idem, O.C.I.*, p. 29, *G.J.*, p. 213, vers 1.

⁴¹ *Idem, O.C.I.*, p. 28, *G.J.*, p. 212, vers 2, 5-6, 7, 12 (dernier vers).

⁴² *Idem, O.C.I.*, p. 29, *G.J.*, p. 213, vers 1, 9-10 (dernier vers).

⁴³ *Idem, O.C.I.*, p. 23, *G.J.*, p. 207.

⁴⁴ *Idem, O.C.I.*, p. 16, *G.J.*, p. 200.

⁴⁵ *Idem, O.C.I.*, p. 17, *G.J.*, p. 201.

⁴⁶ *Idem, O.C.I.*, p. 20, *G.J.*, p. 204, vers 1.

IV. Du sens:

Nous ne développerons pas dans cette étude d'analyses «thématiques». Celles-ci ont été entreprises dans les rares études existant sur Péret, que ce soit celle de J.-J. Bédoin, de C. Courtot ou de J.-C. Bailly⁴⁷; même les études moins générales — L. Robel sur *Le grand jeu*, M. O. Blanquaert sur *Feu central*⁴⁷ — privilégient cette perspective. Or, une fois recensés et regroupés les éléments lexicaux, l'interprétation suppose le choix d'un point de vue qui reste arbitraire tant que la hiérarchie des champs lexicaux mis au jour n'est pas associée à une stratégie discursive formelle qui la «vectorialise»: l'abondance d'éléments référant au sème «nourriture» peut aussi bien renvoyer à un état de manque — interprétation référentielle par rapport à une réalité de misère et de disette (Bédoin)⁴⁸ — que de satiété — interprétation littérale par rapport à un projet utopique (Bailly)⁴⁹ —. Si l'adoption du point de vue que Péret lui-même a formulé dans d'autres textes — M. O. Blanquaert postule une homogénéité entre les images des poèmes de *Feu central* et la position théorique défendue dans *Le noyau de la comète*⁵⁰ — semble plus légitime que le recours à une description totalement extérieure sinon hétérogène — L. Robel choisit «d'une part «Le Grande Jeu» de Benjamin Péret et d'autre part «Russkije agrarnyje prazdniki» (Les fêtes agraires russes) de V. Ja. Propp que nous désignerons comme les ensembles structurés P1 et P2. Nous nommerons φ l'opération à laquelle nous tenterons ici de nous livrer: nous définissons une application de P2 dans P1 qui sera une injection»⁵¹ —, elle suppose néanmoins une prise de position idéologique *a priori* qui ne fait que déplacer le point d'application de l'arbitraire, de l'auteur au critique. Cependant, il ne s'agit pas d'évacuer le problème du sens, au contraire — le poète surréaliste, comme les autres, écrit pour *dire* quelque-chose; la volonté de «créer une poésie objectivement non interprétable»⁵² indique seulement que le sens est obtenu par d'autres moyens que ceux de la logique sémanco-narrative —. Nous ne séparons la description du fonctionnement

⁴⁷ Cf. bibliographie donnée en note 9.

⁴⁸ BÉDOIN, J.-L. — *Op. cit.*, p. 39.

⁴⁹ BAILLY, J.-C. — *Op. cit.*, p. 90 à p. 95.

⁵⁰ BLANQUAERT, M.-O. — *Article cité*.

⁵¹ ROBEL, L. — *Article cité*, p. 33.

⁵² ALQUIÉ, F. — *Philosophie du Surréalisme*, Flammarion, 1955, p. 155.

formel de l'analyse sémantique que pour la clarté de l'exposé, mais ils sont indissociables: la prédominance dans *Le passager du transatlantique* de verbes déclaratifs ne saurait que confirmer ce que l'adoption d'une structure textuelle conversationnelle révélait clairement. L'enjeu du recueil est la parole, une forme nouvelle de poésie qui réclame la participation du lecteur — modalisations —, vis à vis de laquelle l'auteur adopte des attitudes contradictoires — association-dissociation — selon la conscience qu'il a de l'écart entre leurs positions respectives — i. e. selon que le lecteur est associé ou non à un état de choses que Péret met en cause —. Péret ne distingue pas action et parole, les poèmes proposent de nouvelles réponses, aberrantes du point de vue de la logique, aux questions les plus quotidiennes, et disent sans cesse la nécessité d'une rupture avec les habitudes acquises — injonctions —, jusqu'à ce que la rupture atteigne la communication elle-même: il faut ici prendre en compte les places des expressions phatiques, ainsi «Tribord asiatique» s'achève par «*A bon entendeur salut*»⁵³; le dernier poème du recueil, l'un des très rares poèmes en prose de Péret, qui reprend tous les thèmes et toutes les stratégies syntaxiques apparues dans les poèmes précédents — forme narrative, interrogative, injonctive, etc. — s'achève par «*Au surplus je ne vois pas pourquoi nous causons de cela*»⁵⁴. Les sens se dégage des structures formelles et le recueil apparaît ainsi comme une déclaration programmatique; l'analyse sémantique le confirme en révélant comme sèmes dominants le mouvement et le temps, ce dernier pouvant se répartir entre deux catégories, âge-passé et présent-urgence. Ce programme est énoncé dès le premier poème «En avant»⁵⁵. Celui-ci, outre une structure formelle plus complexe — l'injonction «*En avant*» qui commande anaphoriquement la 1ère strophe est morcelée et se retrouve dans le «en» du «*En souvenir*» qui ouvre la 2ème strophe, référente au passé, et dans le «*Avant*» qui ouvre la 3ème et dernière strophe, référente au futur —, présente deux figures de pensée, les seules décelables dans le recueil, dont le développement orientera toute la poésie postérieure de Péret: l'ani-

⁵³ PÉRET, B. — *Le passager du transatlantique*, O.C.I., p. 24, G.J., p. 208, vers 9.

⁵⁴ *Idem*, O.C.I., p. 31, G.J., p. 215.

⁵⁵ *Idem*, O.C.I., p. 15, G.J., p. 197.

mation — «*En avant disait l'arc en ciel matinal*» — et la métaphore — «*En avant pour les soupiraux de notre jeunesse*»⁵⁶ —.

Le passager du transatlantique a été écrit à une époque où le groupe surréaliste n'était pas encore constitué. Il a cependant été repris plus tard dans le recueil *Le grand jeu*⁵⁷. Nous considérerons donc celui-ci comme le prolongement immédiat du premier recueil — ce que confirme le fait qu'un grand nombre de poèmes qui le composent ont été publiés en revue dès 1922, tandis que le second recueil de Péret, *Immortelle maladie*⁵⁸, n'a paru qu'en 1924 —.

Le grand jeu, introduit par un poème dont la composition formule à la fois les sources — poésie populaire orale — et le travail de Péret — jeu de permutations amenant de nouvelles régularités (ce poème, «*S'essouffler*», a fait l'objet d'une magistrale analyse de J. Roubaud et P. Lusson⁵⁹ que nous ne reprendrons pas) —, se présente comme une exploration systématique des moyens langagiers, y compris de langages non-verbaux, au service de l'expression poétique. Les caractéristiques décrites à propos du *Passager du transatlantique* s'y retrouvent, mais un glissement se produit: si la modalisation à la 1ère personne domine, elle n'intervient plus par rapport à une 2ème personne destinataire, mais vis à vis d'éléments diégétiques; la structure narrative l'emporte sur la structure conversationnelle. Elle n'est pas limitée au passé, mais se développe au présent («*La lumière dans le soleil*»)⁶⁰ et même au futur («*Les enfants du quadrilatère*»)⁶¹. C'est à dire que s'organise une cosmogonie diégétique cohérente dont l'énonciation prime sur l'établissement de la communication — bien que les tournures phatiques soient encore ponctuellement présentes: «*Mais me direz-vous*» («*Les beautés du ciel et de la terre*»)⁶² —. Apparaît en outre une nouvelle structure: l'hypothèse, associée à l'emploi du futur, affirmation de pouvoirs à conquérir par la poésie; elle peut être introduite par «*quand*» («*Pieds et poings liés*»⁶³, «*Les*

⁵⁶ *Idem*, *O.C.I.*, p. 15, *G.J.*, p. 197, vers 1-2.

⁵⁷ PÉRET, B. — *Le grand jeu* (1928), *O.C.I.*, p. 69 à p. 230, *G.J.*, p. 19 à p. 195.

⁵⁸ PÉRET, B. — *Immortelle maladie* (1924), *O.C.I.*, p. 33 à p. 40.

⁵⁹ ROUBAUD, J.; LUSSON, P. — *Article cité*.

⁶⁰ PÉRET, B. — *Le grand jeu*, *O.C.I.*, p. 199, *G.J.*, p. 153.

⁶¹ *Idem*, *O.C.I.*, p. 142, *G.J.*, p. 94.

⁶² *Idem*, *O.C.I.*, p. 81, *G.J.*, p. 30, vers 22.

⁶³ *Idem*, *O.C.I.*, p. 94, *G.J.*, p. 44.

enfants du quadrilatère»⁶⁴ et surtout par «si» («L'ardeur désespérée»⁶⁵, «Le travail anormal»⁶⁶, «Que font les olives»⁶⁷, «Quand il n'y a plus de foin dans le ratelier»⁶⁸, «Chanson de la sécheresse»⁶⁹).

V. Figures II:

V1. La construction anaphorique est la plus employée. Elle découle dans ce recueil de l'adoption de «modèles» prosodiques qui pour la plupart n'appartiennent pas à l'arsenal poétique traditionnel. En effet, nous trouvons à côté de formules litaniques ritualisées — «*Va-t-il pleuvoir ciel de + nom / s'il pleut + proposition au futur / s'il ne pleut pas + nouveau c.o.d. de la proposition antérieure*» («Chanson de la sécheresse»⁷⁰; «*Hurrah pour*»... («D'une vie à l'autre»⁷¹; «*Il était une grande maison*» («J'irai veux-tu»⁷² — ou de tournures aphoristiques — «*Mieux vaut*».../ «*que de*»... («Vers l'ouest»⁷³; «*Donne-lui + c.o.d. / proposition au futur commandée para «il*» («Devenu vieux le diable se fait ermite»⁷⁴; à quoi peut se rattacher toute la construction autour des verbes au futur de deux en deux vers dans «Le sang et les arrêts»⁷⁵ — des formes énumératives marquées par la présence de nombres, qu'il s'agisse d'une progression arbitraire:

*«Et quand je lui ai répondu 19
il m'a répondu 19
22 si tu as le temps d'être riche
30 et 40 pour la comédie en deux temps
50 pour ton sale anniversaire
100 pour les commodités du printemps»* («Mystère de ma naissance»⁷⁶, d'une progression chronologique — énumération de

⁶⁴ *Idem*, O.C.I., p. 142, G.J., p. 94.

⁶⁵ *Idem*, O.C.I., p. 159, G.J., p. 111.

⁶⁶ *Idem*, O.C.I., p. 210, G.J., p. 171.

⁶⁷ *Idem*, O.C.I., p. 222, G.J., p. 186.

⁶⁸ *Idem*, O.C.I., p. 225, G.J., p. 190.

⁶⁹ *Idem*, O.C.I., p. 229-230, G.J., p. 194-195.

⁷⁰ *Idem*, O.C.I., p. 229-230, G.J., p. 194-195, 9 tercets.

⁷¹ *Idem*, O.C.I., p. 169, G.J., p. 122, vers 10 à 23.

⁷² *Idem*, O.C.I., p. 162, G.J., p. 114, vers 1, 3, 5, 7, 9.

⁷³ *Idem*, O.C.I., p. 143, G.J., p. 95, 1 quatrain.

⁷⁴ *Idem*, O.C.I., p. 114, G.J., p. 65, vers 2 à 21.

⁷⁵ *Idem*, O.C.I., p. 104-105, G.J., p. 55-56, vers 1 à 24.

⁷⁶ *Idem*, O.C.I., p. 155, G.J., p. 106, vers 1 à 6.

dates dans «Mes derniers malheurs»⁷⁷ — ou d'une progression par ajout arithmétique d'élément — une lettre de l'alphabet représentant une inconnue de plus (chaque lettre apparaissant selon l'ordre alphabétique jusqu'au z au dernier vers) dans l'équation constituant la seconde partie des vers de «26 points à préciser»⁷⁸ —.

V2. L'anaphore, de figure de la répétition — statique —, devient une figure de progression. L'enchaînement systématique ne conserve l'anaphore qu'au niveau de la structure, désormais associée à une seconde figure, l'anadiplose, où le dernier élément d'un segment — vers correspondant à proposition — devient le premier du suivant, se poursuivant en concaténation — figure assez rare, car trop visible, sauf dans les comptines où Péret l'a puisée —:

«Un ours mangeait des seins

...

Des seins sortit une vache

La vache pissait des chats

Les chats firent une échelle» («Mémoires de Benjamin Péret») ⁷⁹

«Dans la main

il y a la hache

dans la hache

il y a le chapeau la tête le cou les pieds» («Honorez vos morts») ⁸⁰.

Cette figure d'enchaînement, nous le verrons plus loin, s'avèrera, lorsqu'elle aura rencontré une forme syntaxique propre, la figure la plus caractéristique de la poésie de Péret.

V3. Cet enchaînement qui assure à lui seul l'alternance sur un modèle répétitif correspond à l'introduction du jeu d'association libre, découvert grâce à l'écriture automatique, qui deviendra le principe moteur de toute l'écriture, surréaliste, de Péret. Aussi les figures plus simples d'inversion se raréfient-elles — elles représentent une extension au niveau du discours de la figure de l'antithèse, devenue inutile dans la mesure où la logique, ignorée donc naturellement pervertie par l'association libre, n'a plus à être retournée —. On n'en trouve guère que trois exemples: la progression de «*Ma vie finira par*» à «*Ma*

⁷⁷ *Idem, O.C.I.*, p. 95, *G.J.*, p. 45.

⁷⁸ *Idem, O.C.I.*, p. 131 à p. 134, *G.J.*, p. 83 à p. 86.

⁷⁹ *Idem, O.C.I.*, p. 125, *G.J.*, p. 77, vers 1, 3, 4, 5.

⁸⁰ *Idem, O.C.I.*, p. 154, *G.J.*, p. 105, vers 1 à 4.

date de naissance» dans «26 points à préciser»⁸¹; la négation passant par l'opposition proverbiale (construction anaphorique) dans «Aventures d'un orteil»:

*«Le grand crime aura lieu demain
mais il n'y a pas de crime sans chapeau
il n'y a pas de crime sans étincelle
il n'y a pas de crime sans potasse
il n'y a pas de crime sans brebis
Et le grand crime n'aura pas lieu»*⁸²;

enfin la structure en miroir entre les deux premiers vers et le dernier vers de la première strophe, et le premier et les deux derniers vers de la seconde strophe dans «Voyage de découverte», mais l'inversion n'est ici que formelle, alors que par le jeu des néologismes le poème progresse arithmétiquement d'«un seul» à «deux seuls» puis trois:

VOYAGE DE DÉCOUVERTE

*«Il était seul
dans le bas du seul-seul
Un seul à la seule
il seulait
Ça fait deux seuls
deux seuls dans un bas-seul*

*Un bas-seul ne dure pas longtemps
mais c'est assez quand on est seul
dans le bas du seul-seul»*⁸³.

Une telle création néologistique est extrêmement rare chez Péret. Elle apparaît ici dans l'inventaire, que constitue le recueil, des moyens poétiques populaires oubliés par la versification classique, «*la prosodie absente, celle de la chanson de l'enfance, celle des comptines, des proverbes, des rengaines, des dictons, de toutes les manières oubliées, dénigrées, machinales et inadmissibles de dire, dont il sera fait partout*

⁸¹ *Idem*, O.C.I., p. 131 à p. 134, G.J., p. 83 à p. 86, vers 1 et 26 (dernier vers).

⁸² *Idem* O.C.I., p. 89, G.J., p. 39, vers 8 à 13.

⁸³ *Idem*, O.C.I., p. 130, G.J., p. 82.

usage, pour la refaire parler en la transposant, permutant, pervertissant. On a dit de ce «grand jeu formel» qu'il dénature la fonction de pratique sociale, d'apprentissage de la langue de ses modèles. Je n'en suis pas si sûr. Tous: comptines et proverbes et chansons enfantines... jouent de la langue dans les mêmes jeux que Péret lui fera subir, ont le même rapport de permutation-perversion avec les éléments de sa syntaxe, de sa substance sonore. Ils disent très savamment la langue en même temps qu'ils l'utilisent pour compter, énumérer, désigner, apprendre du nécessaire à son maniement»⁸⁴. L'animation généralisée des objets qui caractérise la poésie de Péret est la conséquence directe de ce jeu formel de permutations; elle se développe chez Péret de la même manière qu'elle l'a sans doute fait historiquement des «Fratrasies» aux comptines enfantines.

Parallèlement, Péret publie en 1924 et en 1926 deux longs poèmes: *Immortelle maladie*⁸⁵ et *Dormir, dormir dans les pierres*⁸⁶. Il ne s'agit à chaque fois que d'un seul poème — contrairement à l'indication donnée dans les *Oeuvres Complètes* — divisé, le premier en six sections, l'autre en cinq. Le premier décrit un parcours, du passé — «*Sur la colline qui n'était inspirée que par les lèvres peintes*» (section 1) — au futur — «*Il s'agit de la pluie qui a mouillé les os les plus rebelles / La pluie des os atteindra un jour les oreilles nocturnes*»... (section 6) —, marqué par la progression d'une image réminiscente, de «*fleurs fatales*» (section 2) à «*fleur fanée*» (section 3) et «*fleurs galantes*» (section 5), qui retrace métaphoriquement la mort et renaissance de la poésie — à laquelle renvoient les actants «*le passager de demain*» (section 1), «*les poètes en caoutchouc*» (section 2) et «*les chanteurs aimant chanter*» (section 3) —; l'enjeu de l'action est défini à la section 4:

*«Mais le vent aura chassé les êtres de leur élément naturel
avant que je passe dans l'avenue plantée de moribonds
qu'un souffle salé ferait renaître
et qu'un cri de paon ferait mourir*

*Si je passais ils resteraient éternellement moribonds
c'est pourquoi il faut que je défile devant eux»⁸⁷.*

⁸⁴ ROUBAUD, J.; LUSSON, P. — Article cité, p. 18.

⁸⁵ PÉRET, B. — *Immortelle maladie* (1924), *O.C.I.*, p. 33 à p. 40.

⁸⁶ PÉRET, B. — *Dormir, dormir dans les pierres* (1926), *O.C.I.*, p. 43 à p. 65.

⁸⁷ PÉRET, B. — *Immortelle maladie*, *O.C.I.*, p. 38, section 4, vers 4 à 9.

Le second poème se déroule entre deux «cornes» — *«De la corne du sommeil aux yeux révoltés des soupirs (section 1, vers 1)... «A quoi bon la corne gelée qui ne se renversera jamais sur mon amour / car il est autour de la corne / comme les pierres autour de la maison» (section 5, derniers vers du poème, explicitant son titre) —*. Ce poème, particulièrement important dans l'œuvre de Péret — son analyse approfondie déborderait le cadre de cette étude — est le premier à présenter cette allure de flux verbal caractéristique de l'écriture automatique. Les procédés syntaxiques assurant la continuité du texte sont:

— le développement de subordonnées relatives — une par phrase en moyenne, mais elles peuvent s'enchaîner à la suite les unes des autres —;

— l'enchaînement des propositions coordonnées — deux par phrase en moyenne —;

— l'énumération anaphorique — portant essentiellement sur les compléments, mais commandant toute la 5^{ème} section: *«A quoi bon» —*.

Ce poème peut servir de référence; les trois processus organisent tous les poèmes postérieurs de Péret. Chacun remplit une fonction spécifique: l'anaphore définit le rythme prosodique, la coordination assure l'unité sémantique du poème et la relative produit les images. Quantitativement, on note de recueil en recueil une progression constante du nombre de relatives aux dépens des coordonnées, c'est à dire un abandon progressif de l'unité narrative. Cette évolution correspond, sinon à l'abandon, du moins à la raréfaction, à partir de 1927, des contes de Péret: la narration, prise en charge par la forme poème, se soumet à d'autres impératifs au fur et à mesure que de nouvelles propriétés du langage sont explorées.

Le fonctionnement «automatique» se vérifie également dans le mode de formation des images:

a) redondance autour d'un trait commun: de sang à groseille — *«car le cygne de mon sang a mangé toutes les groseilles du monde»⁸⁸ —*, de cerises à sang — *«ou coule comme les cerises du temps / cueillies*

⁸⁸ PÉRET, B. — *Dormir, dormir dans les pierres, O.C.I.*, p. 49, section 1, vers 98.

*par les obscurs voyageurs de ton sang*⁸⁹ —, puis de sang à mer —
«cueillies par les obscurs voyageurs de ton sang / qui mousse le long
de tes hanches / vagues fraîches»⁹⁰... «La mer se décolore et le
rouge domine»⁹¹ —, etc.

Souvent le passage s'effectue par métaphores successives au
cours du poème de l'oiseau au ciel:

*«Oiseaux oiseaux de mes oreilles
envolez-vous*

...

*vers le spectre de sel où gémissent vos plumes»*⁹²
*car les cieux sont faits de vos plumes»*⁹³

puis retour du ciel à l'oiseau en passant par le paysage:

*«Mais taisez-vous tas de pain le paysage lève ses grands bras
de plume
et les plumes s'envolent et couvrent la queue des collines
et voici que l'oiseau des collines se retrouve dans la cage de
l'eau»*⁹⁴.

Enfin un sème peut «essaimer» en se diversifiant lexicalement,
produisant à chaque fois une image différente:

*«comme une minute liquide
dont les inutiles regards se perdent dans les puits
où tu voudrais vivre souple et pâle comme un cheveu de
source»*⁹⁵.

b) passage par une association figée. La métaphore est créée
par la dislocation des éléments associés:

*«l'avoine cirée lancée le long des vents à la poursuite des marées
Marées de mes erreurs où mîtes-vous nos vents*

⁸⁹ *Idem*, p. 46, section 1, vers 41-42.

⁹⁰ *Idem*, p. 46, section 1, vers 42 à 44.

⁹¹ *Idem*, p. 48, section 1, vers 70.

⁹² *Idem*, p. 45, section 1, vers 20, 21, 23.

⁹³ *Idem*, p. 46, section 1, vers 29.

⁹⁴ *Idem*, p. 53, section 2, vers 45 à 47.

⁹⁵ *Idem*, p. 45, section 1, vers 17 à 19.

car vos vents sont aussi des marées»⁹⁶
«*une méduse qui ne sera jamais un radeau*»⁹⁷.

c) association phonique:

«*De la corne du sommeil aux yeux révoltés des soupirs
il y place pour une cornemuse bleue*»⁹⁸
*Esaiï lève la tête et montre tes cornes semblables à une invasion
Esaiï tu es le cornet et les lentilles*»⁹⁹

aboutissant éventuellement au jeu de mot:

«*Le roi et la reine ont des pattes de moustique
et le dauphin de moustiquaire*»¹⁰⁰.

Ces associations phoniques sont fondées sur la répétition sonore qui engendre par ailleurs l'anadiplose. Lorsque cette dernière va se transformer, les associations phoniques disparaîtront également — nous constatons la simultanéité du phénomène sans chercher à induire une relation de cause à effet —.

En 1934 paraît *De derrière les fagots*¹⁰¹, puis en 1936 *Je ne mange pas de ce pain-là*¹⁰², recueil qui fit scandale. Cependant, les poèmes composant ce dernier sont antérieurs à ceux du premier — la plupart ont paru en revue avant 1930, alors que ce n'est qu'à partir de cette date qu'il écrit ceux de *De derrière les fagots* —. L'analyse du message sans équivoque de ces poèmes n'entre pas dans le cadre de cette étude: Péret y défend les idées anarchistes qui plus tard le mèneront à s'engager dans les Brigades Internationales et qui apparaissent dans ses écrits politiques — tels que *Pour un second manifeste communiste*¹⁰³, et surtout *Les syndicats contre la révolution*¹⁰⁴ —.

⁹⁶ *Idem*, p. 60, section 4, vers 23 à 25.

⁹⁷ *Idem*, p. 57, section 3, vers 51.

⁹⁸ *Idem*, p. 45, section 1, vers 1-2.

⁹⁹ *Idem*, p. 55, section 3, vers 47-48.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 57, section 3, vers 47-48.

¹⁰¹ PÉRET, B. — *De derrière les fagots* (1934), O.C.2, p. 24 à p. 118.

¹⁰² PÉRET, B. — *Je ne mange pas de ce pain-là* (1936), O.C.1, p. 233.

¹⁰³ PÉRET, B.; MUNIS, G.; (FOMENTO OBRERO REVOLUCIONARIO) — *Pour un second manifeste communiste*, Eric Losfeld, 1965.

¹⁰⁴ PÉRET, B.; MUNIS, G. — *Les syndicats contre la révolution*, Eric Losfeld, 1968.

Ces poèmes féroces sont des textes d'intervention et les références à l'actualité de l'après-guerre y abondent. On a souvent reproché à Péret d'avoir dans ce recueil mêlé poésie et message politique, oubliant qu'il avait lui-même assigné au poète la tâche «*de prononcer les paroles toujours sacrilèges et les blasphèmes permanents*»¹⁰⁵. Si Péret les a réunis plus tard en volume, c'est qu'il estimait que leur puissance poétique dépassait les contingences anecdotiques qui les avaient motivés.

VI. La langue orale II:

Ces textes s'inscrivent dans une longue tradition d'écrits révolutionnaires recourant à l'invective. Péret introduit l'insulte en poésie parce qu'elle s'avère productrice d'images. L'insulte est en effet basée sur une comparaison — minorante — qui, développée, peut devenir métaphore:

«*À six ans il pétait dans un clairon*

«*À huit ans deux crottes galonnaient ses manches*

...

«*À dix ans il commandait aux poux de sa tête*» («*Vie de l'assassin Foch*»)¹⁰⁶.

L'insulte est donc d'essence poétique et elle permet à Péret d'intégrer au domaine de la poésie, dont il a toujours cherché à reculer les frontières, tout un pan de la langue qui en était exclu. On constate d'autre part que ces poèmes obéissent aux structures commandant les autres poèmes de Péret — anaphore, anadiplose (inversée): «*Mais Jesus a jeté le soldat inconnu dans sa poubelle / et les porcs l'ont mangé / et les Alsaciens ont mangé les porcs*» («*La mort héroïque du lieutenant Condamine de la Tour*»)¹⁰⁷ — et adoptent même parfois, puisqu'il s'agit de parodier un modèle, la construction strophique et les vers plus ou moins réguliers — «*Hymne des anciens combattants patriotes*»¹⁰⁸ — ou le leitmotiv — «*Le doigt dans le trou du cul*» dans «*Épitaphe sur un monument aux morts*

¹⁰⁵ PÉRET, B. — *Le déshonneur des poètes*, Association des Amis de Benjamin Péret, 1945, réédité par J. J. Pauvert, coll. «Liberté», 1965, p. 75.

¹⁰⁶ PÉRET, B. — *Je ne mange pas de ce pain-là*, in *O.C.I.*, p. 267, vers 9, 10, 12.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 265-266, vers 23 à 25.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 269-270.

de la guerre» ¹⁰⁹ —; l'innovation scandaleuse se situe au seul niveau lexical.

VII. En effet, des champs entiers du lexique sont écartés de la poésie.

Péret, qui dans *Le grand jeu* intégrait des formules mathématiques à ses poèmes en les rendant signifantes, s'attache à introduire ce lexique prohibé dans sa poésie, dans la mesure où il est lié à des pratiques langagières populaires, nécessairement poétiques du fait même du tabou qui pèse sur elles. En même temps qu'il explore le vocabulaire scatologique dans *Je ne mange pas de ce pain-là*, il recourt au vocabulaire pornographique dans *1929* — en collaboration avec Aragon — dans un emploi blasphématoire:

*«Notre pine qui êtes au con
Que notre cul soit défoncé
Que votre foutre coule
Que vos couilles se vident
dans les bouches et autres lieux»* ¹¹⁰.

Pourtant ces recueils ne font qu'établir un acquis poétique qui pourra désormais être réemployé d'une manière moins exclusive. Ainsi, dans *Toute une vie*, il n'y a pas de hiatus entre les images de ces registres et celles du lexique dit «noble»:

*«D'autres comme le croisement du mouchard et viens-tu chéri
ou le petit balai de La Chapelle
prenaient de la graine de poubelle
à éclore en fleurs immondes à exciter les chiens.
Lâchez tout disais-tu pour voguer sans nord et sans étoile à
travers les tempêtes
vers les grèves tourbillonnantes d'agates et les mines hantées
par le regard provocant des opales»* ¹¹¹.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 271-272.

¹¹⁰ PÉRET, B.; ARAGON, L. — *1929*, sans nom d'éditeur, 1929. Péret a repris l'intégralité de ses poèmes, constituant le «premier semestre», dans: PÉRET, B. — *Les rouilles encagées* (1954), *O.C.4*, p. 192.

¹¹¹ PÉRET, B. — *Toute une vie* (1950), *O.C.2*, p. 237, vers 39 à p. 44.

VI2. Il était naturel, dans cette perspective, que Péret s'intéressât aux langages populaires oraux, en particulier à l'argot. Il s'en est expliqué lui-même: «*De nos jours et dans les sociétés les plus évoluées il serait aisé de voir se reconstituer sous nos yeux un langage poétique, non dans les couches supérieures mais parmi les parias et les hors-la-loi: l'argot. Il révèle chez les masses populaires qui le créent un besoin inconscient de poésie que ne satisfait plus la langue des autres classes (...) Toute l'évolution (du langage à la poésie) s'y retrace sommairement depuis l'onomatopée (tocante: montre) jusqu'à l'image poétique la plus évoluée (balancer le chiffon rouge: parler)*»¹¹². Péret utilise l'argot comme matière première verbale, non seulement dans le célèbre chapitre de *Mort aux vaches et au champ d'honneur*¹¹³ — où l'argot apparaît comme une langue étrangère et où le texte est accompagné d'un glossaire — mais comme source d'une cosmogonie remarquablement stable tout au long de son œuvre. Nous ne donnerons qu'un exemple: *bourguignon* en argot signifie soleil, et *noir* signifie saoul (*se noircir*: se saouler). Or nous constatons que le thème solaire, fortement présent dans la poésie de Péret, est presque systématiquement associé au passage du blanc au noir, et que ce passage s'effectue par le biais du vin — nous n'abordons, volontairement, ni le jeu de l'antithèse, ni l'interprétation psychanalytique —:

«*de cet alcool qui s'ouvre chaque jour comme un compas*»
(*Dormir, dormir dans les pierres*)¹¹⁴

«*À quoi bon le soleil mousseux près de moi*» (*Dormir, dormir dans les pierres*)¹¹⁵

«*ce vin qui n'est blanc qu'au lever du soleil*» (cité par Breton dans *l'Anthologie de l'Humour Noir*)¹¹⁶

«*Elle sera toujours pour moi la première mousse de l'année*»

¹¹² PÉRET, B. — *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960, introduction, note p. 11.

¹¹³ PÉRET, B. — *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (1922-23), *O.C.3*, p. 95 à 180, chapitre V: «Les parasites voyagent»; cité par BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de Poche, 1966, p. 387 à p. 391.

¹¹⁴ PÉRET, B. — *Dormir, dormir dans les pierres*, *O.C.1*, p. 56, section 3, vers 21.

¹¹⁵ *Idem*, p. 63, section 5, vers 4.

¹¹⁶ BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de Poche, 1966, notice sur Benjamin Péret, p. 385.

celle qui auréole le soleil plus brûlant qu'un hanneton»
(«À suivre» in *Un point c'est tout*)¹¹⁷
«reconnaîtrait facilement l'arc-en-ciel qui apparaît loin au-dessus
des vignes après la vendange
quand le vin hésite à devenir rouge ou blanc» («Qui est-ce»
in *De derrière les fagots*)¹¹⁸
«si les lumières du vin blanc n'obscurcissent pas les miroirs
anciens»
(«À demain» in *De derrière les fagots*)¹¹⁹
«traînent de lourds chariots de champagne
qui noircissent tes cheveux de château-fort» («Attendre» in
Je sublime)¹²⁰
«et de grands jets de champagne
qui mousse tellement que les bulles obscurcissent le soleil»
(«Tout à l'heure» in *Un point c'est tout*)¹²¹
«Qu'un léger soleil d'épine-vinette se lève à travers la grande
roue de tes cils
qui ne sait plus que moudre le café
que je voudrais boire comme un entonnoir»... («Je» in *Je
sublime*)¹²²
«Il fait un temps Rosa avec un vrai soleil de Rosa
et je vais boire Rosa»... («Source» in *Je sublime*)¹²³
«et le soleil pareil à une bouteille de vin rouge
s'est fait nègre» («On sonne» in *Un point c'est tout*)¹²⁴.

M.-O. Blanquaert avait relevé cette association et concluait:
«Le «soleil noir» est un soleil ivre»¹²⁵. Par le biais de la mousse de
champagne, Péret passe à un «soleil de savon» dans un «ciel de
cambouis» et l'image, en se négativisant, donne «la nuit de lessive», etc.
Mais l'analyse de la formation des images chez Péret déborde notre

¹¹⁷ PÉRET, B. — *Un point c'est tout* (1946), O.C.2, p. 182, vers 14-15.

¹¹⁸ PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, O.C.2, p. 111, vers 11-12.

¹¹⁹ *Idem*, p. 33, vers 3.

¹²⁰ PÉRET, B. — *Je sublime* (1936), O.C.2, p. 126, vers 4-5.

¹²¹ PÉRET, B. — *Un point c'est tout*, O.C.2, p. 185, vers 4-5.

¹²² PÉRET, B. — *Je sublime*, O.C.2, p. 136, vers 9 à 11.

¹²³ *Idem*, p. 138, vers 7-9.

¹²⁴ PÉRET, B. — *Un point c'est tout*, O.C.2, p. 183, vers 3-4.

¹²⁵ BLANQUAERT, M.-O. — *Article cité*, p. 64.

propos; il ne s'agit ici que de montrer comment celles-ci s'appuient sur un jeu préexistant dans la langue — conçue par Péret comme indissociable d'une pratique langagière et de son histoire —.

À partir du recueil *De derrière les fagots* (1934, mais en fait à partir de 1930, date de la rédaction des premiers poèmes qui le composent), l'écriture de Péret a atteint une forme stable qui, sur le plan formel, se maintiendra jusqu'à ses derniers poèmes. Les diverses tendances que nous avons analysées jusqu'ici s'y retrouvent, homogénéisées dans le nouveau modèle prosodique auquel Péret a abouti. La structure en est essentiellement narrative:

«*Tandis que le rocher surplombant la mer
admirait sa mâle prestance*» («Tournez à gauche» in *De derrière
les fagots*)¹²⁶.

«*Un poulet se promène de long en large dans une tabatière*»
(«Mal rasé» in *De derrière les fagots*)¹²⁷

«*Le sucre coiffé d'un dégoûtant chapeau de curé
s'élança sur la plate-bande*» («Déjeté» in *De derrière les fagots*)¹²⁸

«*Après avoir réfléchi profondément à l'origine des glands
la carpe soupira*» («Pain rassis» in *De derrière les fagots*)¹²⁹.

Le poème s'ouvre souvent sur un repère temporel:

«*Quand les charbons enflammés s'enfuient comme des lions
apeurés au fond de la mine*»

(«Au bout du monde» in *De derrière les fagots*)¹³⁰

«*Quand les montagnes têtent les serpents qui les étouffent*»
(«S'ennuyer» in *De derrière les fagots*)¹³¹

«*Lorsque les pierres font claquer leur porte en signe de
désespoir*» («Un tourbillon de poussière» in *À tâtons*)¹³²

«*À minuit au bord des rivières de bitume*» («Vent du nord»
in *À tâtons*)¹³³

¹²⁶ PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, O.C.2, p. 31, vers 1-2.

¹²⁷ *Idem*, p. 54, vers 1.

¹²⁸ *Idem*, p. 101, vers 1-2.

¹²⁹ *Idem*, p. 112, vers 1-2.

¹³⁰ *Idem*, p. 38, vers 1.

¹³¹ *Idem*, p. 66, vers 1.

¹³² PÉRET, B. — *À tâtons*, O.C.2, p. 208, vers 1.

¹³³ *Idem*, p. 200, vers 1.

ou une localisation spatiale:

«Par la faille qui s'est ouverte par le dernier tremblement de terre» («Tout à l'heure» in *Un point c'est tout*)¹³⁴

«À gauche du canot dont on tire des sons harmonieux» («Soupe» in *À tâtons*)¹³⁵

«Passée la caisse de camemberts

le petit hanneton s'est perdu dans le désert» («Nuits blanches» in *De derrière les fagots*)¹³⁶.

Cette structure s'est imposée lorsque le poème est devenu la forme unique, achevée, d'écriture pour Péret. Elle n'est pas exclusive, puisqu'elle s'allie aux structures lyriques — invocation, prophétie, injonction, etc. — et que les figures narratives — enchaînement d'actions que nous examinerons plus loin — alternent dans chaque poème avec les figures poétiques — l'anaphore principalement —. En réalisant les fonctions de narration traditionnellement réservées à la prose, le poème de Péret acquiert une forme canonique qui lui permet de *tout* dire — Péret a retracé toute l'histoire du Mexique dans *Air mexicain*¹³⁷ et écrit une biographie poétique de Breton, *Toute une vie*¹³⁸; ces longs poèmes attestent la capacité de la poésie à conter toute histoire, alors même qu'ils mettent en échec les structures logiques du récit —. Or l'action n'est plus énoncée par une unité narrative de prose — phrase, paragraphe, chapitre —, mais par un segment vers; d'où, d'une part une accélération inouïe, d'autre part un foisonnement des actions. Chacune conserve sa fonction d'exemplarité — et sa valeur morale —; chaque vers, ou peu s'en faut, concentre en lui un mythe:

«et errent comme un voyageur qui a perdu son train à minuit»
«sans plus crier gare
qu'un jardin public où se cache un satyre» («Quatre à quatre»
in *De derrière les fagots*)¹³⁹

¹³⁴ PÉRET, B. — *Un point c'est tout*, O.C.2, p. 185, vers 1.

¹³⁵ PÉRET, B. — *À tâtons*, O.C.2, p. 197, vers 1.

¹³⁶ PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, O.C.2, p. 40, vers 1-2.

¹³⁷ PÉRET, B. — *Air mexicain* (1949), O.C.2, p. 213 à p. 232.

¹³⁸ PÉRET, B. — *Toute une vie*, O.C.2, p. 233 à 245.

¹³⁹ PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, O.C.2, p. 25, vers 23, 13-14.

- «C'est que les aiguilles des montres
ont entrepris un grand voyage à travers la mécanique
et ont fini par épouser en justes noces le ressort à boudin qui
leur faisait de l'œil depuis si longtemps»
(«Un de plus un de moins» in *De derrière les fagots*)¹⁴⁰
«et quand les lorgnons crèvent les yeux des ministres» («Tête
à gifles» in *De derrière les fagots*)¹⁴¹
«Mais si les alouettes faisaient la queue à la porte des cuisines»
«en sorte que le fond de la mer serait une cabine téléphonique
d'où personne n'obtiendrait jamais aucune communication»
(«Mille fois» in *De derrière les fagots*)¹⁴²
«La gorge qui se soulève régulièrement pour imiter la mer qui
l'entoure» («Faire des pieds et des mains» in *De derrière
les fagots*)¹⁴³
«depuis que les eaux grasses étouffent dans la zibeline» («Et
ainsi de suite» in *De derrière les fagots*)¹⁴⁴
«Que faire si les chefs de gare font dérailler les trains» («Déjeté»
in *De derrière les fagots*)¹⁴⁵
«Les éperviers de tes regards pêchant sans s'en douter toutes
les sardines de ma tête»
(«Homard» in *Je sublime*)¹⁴⁶
«dont on fera un cimetière pour les lions révoltés contre leurs
dompteurs»
(«Je ne veux pas» in *Un point c'est tout*)¹⁴⁷
«où brille une route de vin rouge qu'on lance au loin pour
capturer des chevaux échappés»
(«L'éclat de l'acier» in *À tâtons*)¹⁴⁸
«Celui qui du haut de la falaise siffle en ourlet de vague à
l'autre qui lui répond par une branche morte croulant
sous le poids des orchidés»

¹⁴⁰ *Idem*, p. 30, vers 18 à 20 (dernier vers).

¹⁴¹ *Idem*, p. 32, vers 7.

¹⁴² *Idem*, p. 53, vers 28-29 (dernier vers).

¹⁴³ *Idem*, p. 86, vers 24.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 100, vers 13 (dernier vers).

¹⁴⁵ *Idem*, p. 102, vers 24.

¹⁴⁶ PÉRET, B. — *Je sublime*, O.C.2, p. 123, vers 3.

¹⁴⁷ PÉRET, B. — *Un point c'est tout*, O.C.2, p. 188, vers 18 (dernier vers).

¹⁴⁸ PÉRET, B. — *À tâtons*, O.C.2, p. 210, vers 8.

(«Des cris étouffés», 1957; ce poème se poursuit de mythe en mythe à chaque vers; sa taille ne nous permet pas de le citer en entier)¹⁴⁹.

Par contre, le narrateur s'efface et les modalisations pronominales n'apparaissent plus que ponctuellement:

«*Mais je n'insiste pas*» («Dans le blanc des yeux» in *De derrière les fagots*)¹⁵⁰

«*je n'en finirais pas de parler de ce roi qui n'avait plus de pantoufles*»

...

«*mais ceci ne nous regarde plus*» («Une nuit comme une autre» in *De derrière les fagots*)¹⁵¹

«*Et nous n'en finirions pas s'il nous fallait parler de tous les boutons de porte vomissant quand la main les empoigne*» («Ça continue» in *De derrière les fagots*)¹⁵²

«*Assez*

Le public est fatigué et veut dormir

mais ce n'est pas moi qui favoriserai ce désir» («Variable» in *De derrière les fagots*)¹⁵³.

— il faut excepter les poèmes d'amour des recueils *Je sublime* et *Un point c'est tout*, où l'invocation lyrique est commandée par un énonciateur «je»; nous les aborderons plus loin —.

VII. Métalinguistique:

L'écriture se présente parfois comme sujet-même du poème:

«*J'appelle tabac ce qui est oreille*» («Qui est-ce» in *De derrière les fagots*)¹⁵⁴

«*Je m'étonne de l'orthographe de fois qui ressemble tant à un champignon*» («Chasse à courre» in *De derrière les fagots*)¹⁵⁵;

¹⁴⁹ PÉRET, B. — *Des cris étouffés*, O.C.2, p. 249, vers 1.

¹⁵⁰ PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, O.C.2, p. 42, vers 13.

¹⁵¹ *Idem*, p. 77, vers 48 et 70 (dernier vers).

¹⁵² *Idem*, p. 41, vers 14-15.

¹⁵³ *Idem*, p. 118, vers 45 à 47.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 111, vers 1.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 39, vers 1-2.

mais ces interventions indiquent tout au plus que les actions langagières ne sont pas distinguées par Péret des autres actions. Par contre, il est caractéristique que les actions quantitativement les plus importantes dans l'ensemble de ses poèmes soient des déplacements — courir, fuir, aller, monter, descendre, voler, etc. —: la narration reproduit le mouvement même de l'écriture, qui consiste à déplacer, permuter, associer des mots «*hors des cases où les confine par petits groupes l'utilité immédiate ou convenue, solidement étayée par la routine*»¹⁵⁶. Nous trouvons en particulier une quantité de poèmes s'ouvrant, sur le modèle de la célèbre comparaison de Lautréamont, par une «rencontre»¹⁵⁷, métaphore du processus même de l'image, née «*du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées*»¹⁵⁸:

«*Sous l'arc-en-ciel reliant les deux horizons du rendez-vous*
(«*Avant l'orage*» in *À tâtons*)¹⁵⁹

«*Quand la pointe des seins rencontre le vent frais*» («*Mes sources*» in *De derrière les fagots*)¹⁶⁰

«*Quelques pierres rectangulaires
se sont donné rendez-vous sur la langue d'un pompier*» («*À cela près*» in *De derrière les fagots*)¹⁶¹

«*La vieille valise la chaussette et l'endive
se sont donné rendez-vous entre deux brins d'herbe*» («*Ça continue*» in *De derrière les fagots*)¹⁶²

«*Le vieux chien et la puce ataraxique
se sont rencontrés sur le tombeau du soldat inconnu*» («*À mi-chemin*» in *De derrière les fagots*)¹⁶³.

¹⁵⁶ BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de poche, 1966, notice sur Benjamin Péret, p. 384.

¹⁵⁷ «*beau (...) comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*»; LAUTRÉAMONT — *Les Chants de Maldoror*, in *Oeuvres Complètes*, coll. «La Pléiade», N.R.F., 1970, p. 224-225.

¹⁵⁸ REVERDY, P. — *L'image*, revue «Nord-Sud», n° 13, Mars 1918, réédité dans les *O.C.*: *Nord-Sud, Self defence et autres écrits*, Flammarion, 1975, p. 73.

¹⁵⁹ PÉRET, B. — *À tâtons*, *O.C.2*, p. 207, vers 1.

¹⁶⁰ PÉRET, B. — *De derrière les fagots*, *O.C.2*, p. 71, vers 1.

¹⁶¹ *Idem*, p. 36, vers 1-2.

¹⁶² *Idem*, p. 41, vers 1-2.

¹⁶³ *Idem*, p. 43, vers 1-2.

Les métamorphoses incessantes sont également mimétiques du travail poétique de Péret sur les mots. Aussi, dans cet univers diégétique où «*tout est délivré*»¹⁶⁴, la formule de comparaison introduite par «comme», qui exhibe l'opération poétique, reste-t-elle majoritaire. Contrairement à ce qu'affirme J.-C. Bailly, l'écriture de Péret ne constitue pas un «*au-delà du langage*»¹⁶⁵, mais une affirmation des pouvoirs de celui-ci. L'utopie n'est qu'une propriété du langage — et Péret ne l'ignorait pas, qui se vouait aux tâches matérielles de la révolution à un autre niveau de *praxis* que celui de l'écriture; *Le déshonneur des poètes*¹⁶⁶ réaffirme avant tout la nécessité de ne pas confondre les plans de l'action verbale et de l'action sociale, du fait entre autres de l'écart entre les degrés de liberté atteint en chacun d'eux —. La «génése» même, en tant que mythe fondateur auquel Péret s'est consacré à partir de 1941 — séjour au Mexique —, est avant tout celle du langage. Il y consacre un poème intitulé «Le premier jour», qui met en scène les lettres de l'alphabet — animées, douées de corps et de mouvement — et se développe du silence — «*À l'intérieur de la lettre a germe le doigt sur les lèvres*» — à l'acquisition à la fois de la parole et du verbe:

*«Il était temps car u se retourne et menace
Assez w ou je te z»*¹⁶⁷.

VIII. Syntaxe et herméneutique:

Ayant relevé l'abondance exceptionnelle des compléments de comparaison et surtout des propositions relatives dans les poèmes de Péret, C. Courtot¹⁶⁸ s'est livré à un calcul statistique pour démontrer, d'une part la réalité pertinente de cette prédominance — par comparaison avec d'autres poètes: Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire —, d'autre part, regroupant les deux formes syntaxiques, leur fonctionnement dans la production d'images. Toutefois, une analyse strictement formelle de l'emploi particulier de la relative par

¹⁶⁴ BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de poche, 1966, notice sur Benjamin Péret, p. 385.

¹⁶⁵ BAILLY, J.-C. — *Op. cit.*

¹⁶⁶ PÉRET, B. — *Le déshonneur des poètes*, réédité par J. J. Pauvert, coll. «Liberté», 1965.

¹⁶⁷ PÉRET, B. — *À tâtons*, O.C.2, p. 204-205, vers 1 et 45-46 (dernier vers).

¹⁶⁸ COURTOT, C. — *Op. cit.*, p. 135 à 154.

Péret permet, sans qu'interviennent de critères sémantiques, de mettre au jour sa signification:

a) La relative ne joue pas le rôle d'une proposition adjectivale, car elle n'est pas entre virgules — même effacées — mais opère une bifurcation d'une thématisation sur la suivante au cours de laquelle la première est abandonnée.

b) La relative comprend un verbe, une action. La prédominance des relatives chez Péret correspond à la création d'un nouveau type d'image, où est dépassée la «*correspondance*» baudelairienne qui fixe un rapport, pour désormais déclencher ce rapport. L'introduction de l'image par la relative, héritée du modèle du récit, en intégrant la structure narrative au poème abolit l'opposition entre image et mouvement.

c) La relative chez Péret assure simultanément une continuité — par l'enchaînement syntaxique — et une rupture — par le changement de sujet-thème —. La relative crée la diversification des actions et des images tout en maintenant une homogénéité formelle plus souple que celle de l'anaphore — sans exclure cette dernière —.

d) La relative chez Péret a toujours pour antécédant le dernier complément du segment antérieur; elle fonctionne très précisément comme l'anadiplose — cf. plus haut — en faisant l'économie de la répétition (on décrit ce mouvement comme une «*progression à thème linéaire*», considérée caractéristique de la structure descriptive; son emploi par Péret aux fins d'une structuration narrative où chaque vers embraye un mini-récit possible semble donc pervertir la «*grammaire textuelle*» conventionnelle). Il y a reprise du rhème en thème, l'objet devient sujet.

e) La phrase chez Péret — identifiable par l'apparition de la majuscule — tend à s'allonger progressivement au cours de son œuvre, ce qui implique un accroissement des relatives s'enchaînant les unes aux autres — accroissement vérifié par C. Courtot en termes statistiques —. L'anadiplose devient concaténation, c'est à dire que le mouvement syntaxique des poèmes de Péret peut être décrit comme le passage systématique de la fonction objet à la fonction sujet.

Or la caractéristique majeure de l'image péretienne est justement l'animation généralisée des objets — animation = acquisition des facultés de sujet animé —: «*Il n'est pas jusqu'aux objets manufacturés*

que les objets naturels ne réussissent à entraîner dans la sarabande»¹⁶⁹. Alors que l'opposition nature/culture se maintient dans les champs sémantiques des poèmes de Péret, la victoire des éléments naturels qu'il célèbre — sur le mode souvent du souhait — n'est possible que grâce à la médiation du langage, élément culturel par définition. La poésie est le lieu où l'antagonisme se redéfinit et se résout, le lieu où s'accomplit «l'invention du monde»¹⁷⁰. À partir de son séjour au Mexique, Péret recueille mythes et légendes d'Amérique — dont il établira une *Anthologie*¹⁷¹ —, traduit le *Livre de Chilam Balam de Chumayel*¹⁷² — l'un des plus importants livres sacrés mayas —, dans une tentative d'approcher la pensée dite «primitive» de l'intérieur, d'en restituer le fonctionnement et les pouvoirs mythiques et magiques à la poésie moderne. L'animisme de ses propres textes révèle leur parenté profonde et cette recherche ethnologique constitue pour Péret un retour aux origines — «Le merveilleux, je le répète, est partout, de tous les temps, de tous les instants»¹⁷³... «L'origine de la poésie se perd dans l'insondable abîme des âges car l'homme naît poète, les enfants en témoignent»¹⁷⁴... «les sociétés primitives ont conservé certains traits de l'enfance de l'humanité»¹⁷⁵ —. Le contact rétabli permet de définir la mission du poète: créer «les mythes exaltants et merveilleux qui enverront le monde entier à l'assaut de l'inconnu»¹⁷⁶. La perception du monde passe par la formulation et Péret entreprend d'écrire une nouvelle gènèse, sur le mode hypothétique du possible, dans laquelle la dissociation nature/culture serait enfin dépassée — *Histoire naturelle* (1942-1957)¹⁷⁷ —. Celle-ci implique évidemment un fonctionnement nouveau du langage en tant que

¹⁶⁹ BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de poche, 1966, notice sur Benjamin Péret, p. 385.

¹⁷⁰ Titre du film réalisé en 1962 par J.-L. Bédoin, M. Zimbacca et B. Péret qui en a écrit le commentaire.

¹⁷¹ PÉRET, B. — *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960.

¹⁷² PÉRET, B. — *Livre de Chilam Balam de Chumayel* (traduction) Denoël, 1955.

¹⁷³ PÉRET, B. — *La parole est à Péret*, repris en préface de l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, 1960, p. 16.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 23.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 31 (Le texte initial, publié en 1945, s'achevait sur cette phrase).

¹⁷⁷ PÉRET, B. — *Histoire naturelle* (1942-1958), *O.C.A.*, p. 214 à p. 242.

moyen unique de dégagement du sens du monde, de production de la conscience.

C'est dans les poèmes d'amour de Péret, où l'expression cherche à restituer l'exaltation des perceptions, que nous rencontrons, au-delà de l'animation généralisée des objets, de la richesse lexicale et de l'originalité des images, un fonctionnement linguistique où sont dépassées, par le jeu des rapports établis entre les unités lexicosémantiques, les possibilités de signification du réel désigné, où l'ambition d'un langage sur-réaliste s'accomplit. Nous en tenterons la description à travers un poème — Péret a publié deux recueils de poèmes d'amour, *Je sublime* (1936)¹⁷⁸ et *Un point c'est tout* (1946)¹⁷⁹, écrits à chaque fois en quelques semaines et formant série —.

ALLO

*«Mon avion en flammes mon château inondé de vin du Rhin
mon ghetto d'iris noir mon oreille de cristal
mon rocher dévalant la falaise pour écraser le garde-champêtre
mon escargot d'opale mon moustique d'air
mon édredon de paradisiers ma chevelure d'écume noire
mon tombeau éclaté ma pluie de sauterelles rouges
mon île volante mon raisin de turquoise
ma collision d'autos folles et prudentes ma plate-bande sauvage
mon pistil de pissenlit projeté dans mon œil
mon oignon de tulipe dans le cerveau
ma gazelle égarée dans un cinéma des boulevards
ma cassette de soleil mon fruit de volcan
mon rire d'étang caché où vont se noyer les prophètes distraits
mon inondation de cassis mon papillon de morille
ma cascade bleue comme une lame de fond qui fait le printemps
mon revolver de corail dont la bouche m'attire comme l'œil
d'un puits
scintillant
glacé comme le miroir où tu contemples la fuite des oiseaux-
-mouches de ton regard
perdu dans une exposition de blanc encadrée de momies
je t'aime»¹⁸⁰.*

¹⁷⁸ PÉRET, B. — *Je sublime*, O.C.2, p. 119 à p. 143.

¹⁷⁹ PÉRET, B. — *Un point c'est tout*, O.C.2, p. 179 à p. 193.

¹⁸⁰ PÉRET, B. — *Je sublime*, O.C.2, p. 124.

Les seize premiers vers obéissent à une structure anaphorique — invocation —, qui se redouble d'une construction binaire — les vers ne comportant qu'une invocation forment des paires, soit par contact (v. 9 et 10, 15 et 16), soit à des places symétriques (v. 3 et 13), perceptibles aussi bien par l'identité de construction syntaxique que par la cohésion des champs sémantiques en jeu; seul le vers central du poème (v. 11) reste isolé —. Chacune des invocations forme une image dans laquelle deux lexèmes sont associés — le second est dans la plupart des cas un complément, de matière, du premier nom —. La structure formelle implique ainsi l'établissement de rapports sémantiques entre les deux composants de l'image, entre les deux images du vers, entre les images d'un vers et celles des vers environnants, entre les éléments répartis dans le poème appartenant à un même champ lexical ou à une même isotopie.

IX. Sémantique:

Les substantifs du poème désignent pratiquement tous des objets concrets — les quatre exceptions désignent des actions —; le jeu des isotopies s'établit autour de propriétés réelles des objets désignés, sans intervention de connotations. Les références externes renvoient à un usage populaire ou à des connaissances communes — entre «*vin du Rhin*» et «*cassis*», entre «*vin du Rhin*» et «*château*» —. La seule référence intertextuelle littéraire directe est une allusion à «*La rivière de cassis*» de Rimbaud¹⁸¹. Chaque mise en rapport lexical joue sur des relations sémantiques différentes selon le niveau prosodique où il s'effectue.

Les termes associés pour la formation de l'image possèdent un trait commun, que ce soit au niveau d'une localisation — «*moustique d'air*» —, d'un élément réel — la plume de l'«*édredon*» et des «*paradisiers*» —, d'une association figée au niveau du discours — «*rire*» et «*distrain*» — ou de la langue — «*nuage*» assure le rapprochement entre «*pluie*» et «*sauterelles*»: «*nuage de pluie*», «*nuage de sauterelles*» —. Le rapport est ainsi de complémentarité sémantique — on le vérifie dans le choix d'adjectifs antithétiques: «*plate-bande sauvage*» —. Entre deux images, le rapport sera simultanément de redondance — l'«*avion en flammes*» et le «*château inondé*» sont

¹⁸¹ RIMBAUD, A. — *Vers nouveaux et chansons*: «*La rivière de cassis*» in *Oeuvres Complètes*, N.R.F., coll. «*La pléiade*», 1972, p. 72.

porteurs du même sème «castastrophe» — et d'opposition — ici «feu» contre «eau» —. La progression des images de vers en vers repose sur un glissement à partir des noyaux lexicaux — si le fait de s'y coucher lie «édredon» et «tombeau», le lien entre «tombeau» et «île» est déjà différent (ici, de séparation avec le monde) —. Enfin, la répartition dans le poème d'éléments appartenant à un même champ lexical permet d'identifier des isotopies simples les regroupant: les quatre éléments et les trois règnes sont représentés et engendrent un sème «génèse naturelle» qui s'oppose à la «catastrophe» portant sur les éléments culturels, laquelle se précise en destruction de l'humain et plus particulièrement du «je». La macrostructure sémantique du poème est en accord avec les notions développées plus tard par Péret sur l'«amour sublime» — «Le noyau de la comète», 1956¹⁸² —. Mais la construction du poème fait que chaque lexème se retrouve au centre de plusieurs réseaux sémantiques et constitue alors un véritable *carrefour d'isotopies*: en effet, chacun des rapports établis entre les lexèmes fait jouer un trait sémantique différent. Ainsi, «cristal», au vers 2, est lié à l'«oreille» par la sonorité — rapport de complémentarité —, à «noir» par la transparence — rapport d'opposition —, à «rocher» par la minéralité — rapport de redondance, mais glissement de matière à objet —, à «opale» par la préciosité — à l'intérieur d'un champ comprenant également «turquoise», voire «corail» —; «soleil» fait jouer les traits «or» dans l'association avec «cassette», «feu» avec «volcan», «climat» avec «gazelle», «météorologie», avec «pluie», «lumière» avec «scintillant», «chaleur» avec «glacé», pour ne pas mentionner un possible intertexte avec les poèmes de guerre d'Apollinaire. Le mot est ici porteur de plus de significations que le réel désigné, le langage dépasse les potentialités de la perception, la lecture du poème implique un élargissement de la conscience qui doit désormais appréhender la totalité des significations portées par un concret — le poème s'oppose au fonctionnement du langage dans la communication ordinaire, ainsi que dans la plus grande partie de la production littéraire et «poétique», qui opère par sélection du trait sémantique pertinent dans une isotopie donnée —.

Le phénomène s'amplifie du fait que l'unité pertinente n'est plus dans la poésie de Péret ni le mot, ni l'image, ni le vers, mais

¹⁸² PÉRET, B. — *Le noyau de la comète*, introduction de l'«Anthologie de l'amour sublime», Albin Michel, 1956, p. 7 à p. 74.

le poème et, au-delà, le recueil: le mot «*crystal*» apparaît dans le poème suivant, «*Clin d'œil*» — «*Rosa d'écume de mer faite cristal*» —, mais joue alors le trait «solidité» par opposition au liquide, trait absent du poème «Allo»; par ailleurs, d'autres reprises s'y font jour, de «*Rosa d'étang verdi par les grenouilles*» à «*Rosa de forêt noire inondée de timbres-poste bleus et verts*»¹⁸³...

Ainsi, en faisant éclater le «*compartiment étroit*»¹⁸⁴ de la signification lexicale, c'est le fonctionnement socialisé du langage que Péret bouleverse. Péret a conçu la poésie comme un mode d'écriture débordant l'expression du sentiment — conception romantique — pour intervenir activement sur la perception du monde; en cela, il poursuit les buts définis par Baudelaire et Rimbaud. Il les atteint en découvrant dans le langage les pouvoirs de la création démiurgique. En pervertissant systématiquement son emploi conventionnel, il aboutit à une forme où les mots acquièrent un rayonnement que la vie sociale a ôté même aux objets réels. Cette forme poétique nouvelle respecte les normes syntaxiques, mais leur fait jouer un rôle inédit. L'abandon de tout modèle littéraire — alors que Breton manipule la rhétorique classique, que Char conçoit le jeu métaphorique de l'écriture à partir des textes fragmentaires des pré-socratiques — va de pair avec l'emploi de la langue orale populaire, de toute la langue orale. Péret obtient à partir du matériau verbal originel un fonctionnement original du langage, qui s'avère alors naturellement poétique — le corollaire à développer serait que les conventions qui pèsent sur le langage masquent, derrière le paravent de la fonction de communication, une fonction sociale effective de répression —. La poésie, telle que la conçoit Péret, et telle qu'il l'accomplit, invalide les autres usages du langage — met en tous cas en lumière leur pauvreté —. Péret réalise en pratique les objectifs du surréalisme. Sans doute — une rapide comparaison avec les poèmes d'Eluard ou même de Breton suffit pour s'en convaincre — est-il le seul à y être parvenu. Mais si H. Deluy, qu'on ne saurait accuser de sympathie avec les surréalistes, peut affirmer que «*Benjamin Péret est le plus prodigieux poète de ce temps*» et que «*Benjamin Péret a toujours raison*»¹⁸⁵, la conséquence de cette reconnaissance est la validation du projet surréaliste

¹⁸³ PÉRET, B. — *Je sublime*, O.C.2, p. 125, vers 20, 11, 17.

¹⁸⁴ BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de poche, 1966, notice sur Benjamin Péret, p. 384.

¹⁸⁵ DELUY, H. — *Article cité*, p. 19 et p. 20.

auquel Péret a adhéré, qui ne saurait plus être qualifié d'utopique ni ramené au «littéraire». Toute atteinte au fonctionnement sémantique du langage a une incidence immédiate sur celui de la pensée et ébranle toute la superstructure sociale. Au bout du compte, le silence autour de la poésie de Péret constitue pour l'institution la seule défense sûre, dans la mesure où ne saurait être évaluée l'étendue de la révolution «*qui résulterait de l'homologation d'une découverte ébranlant les assises mêmes de la pensée, anéantissant toute espèce de gain conscient antérieur, remettant en question les plus élémentaires principes de la vie sociale*»¹⁸⁶.

Le dernier ouvrage célébré par Breton, *Le seuil du jardin* d'A. Hardellet, 1966¹⁸⁷, conte sur le mode de la fable l'invention d'une machine à matérialiser les rêves, et sa destruction par un agent d'une «police parallèle de l'esprit» vouée à la protection des valeurs établies. L'attitude à l'égard de l'œuvre de Péret est du même ordre. La connaissance de la poésie de Péret doit obliger le lecteur à prendre position vis à vis de cette situation — «*Une des principales propriétés de la poésie est d'inspirer aux cafards une grimace qui les démasque et qui permet de les juger. La poésie de Benjamin Péret favorise comme nulle autre cette réaction aussi fatale qu'utile*»¹⁸⁸ —; la présente étude s'inscrit dans ce cadre, mais l'enjeu se situe bien au-delà de l'institution littéraire ou universitaire: c'est en tant que fondement de la pensée humaine que doit être envisagée, à partir de Péret, la valeur de la poésie.

Serge Abramovici

¹⁸⁶ BRETON, A. — *Anthologie de l'Humour Noir*, Livre de poche, 1966, notice sur Jean-Pierre Brisset, p. 233.

¹⁸⁷ HARDELLET, A. — *Le seuil du jardin*, J. J. Pauvert, 1966, réédité en Livre de poche, 1977.

¹⁸⁸ ÉLUARD, P. — *Article cité*.