

Poésie, peinture, sémiotique et anthropologie chez Vincent Bounoure (ou De quelques limites de la critique littéraire)

Andrea D'Urso

[Le surréalisme] n'a pas à ressembler à la lettre de ce qu'il fut jadis. Moins encore à la caricature qu'en proposent ses adversaires. Trafiquant d'une version de son passé historique rituellement expurgée par leurs soins, c'est en vain qu'ils essaieraient de faire prendre pour les limites du surréalisme celles, fort étroites, de leur entendement¹.

Limites non frontières du surréalisme, écrivait André Breton en 1936-37. C'était sa conférence tenue à l'occasion de l'exposition du surréalisme à Londres, qui marque à peu près l'internationalisation de ce mouvement au-delà de l'Europe continentale, ensuite élargie à l'échelle globale à la suite de la Deuxième Guerre Mondiale et pendant toutes les années 60. Donc, il peut être intéressant de voir ce qui reste de ce message bretonien 30 ans plus tard environ. Le 28 septembre 1966 mourait Breton. En avril 1967 paraissait le premier des 7 numéros de la nouvelle revue envisagée avec lui, *L'Archibras*. Après le reflux du Mai français et la répression soviétique à Prague avalisée par le discours de Fidel Castro, et certainement pour des causes affectives aussi, une crise s'ouvrait au sein de l'ensemble parisien du mouvement surréaliste; crise que l'un seul de ses membres, Jean Schuster, crut pouvoir résoudre péremptoirement en déclarant conclue l'expérience surréaliste, avec la complicité de très peu d'autres (Philippe Audoin,

¹ Haute fréquence (1951: 311).

Claude Courtot, Gérard Legrand, José Pierre e Jean-Claude Silbermann), aujourd'hui plus clairement vérifiée.

Par l'article *Le quatrième chant* de Schuster (1969) se terminent, de fait, toutes les 'Histoires du surréalisme' écrites jusqu'à présent par des critiques appartenant à des instituts universitaires et pas seulement eux, les plus récents ignorant totalement (c'est le cas des Italiens) ou feignant de *ne pas* ignorer (en en épousant la formule d'«autodissolution» plusieurs fois proposée) le livre d'Alain Joubert (2001) qui met en lumière les événements d'alors². Mais à y regarder de plus près, on ne peut pas ne pas reconnaître que le geste unilatéral de Schuster se réalisa dans une optique de confusion désinvolte et volontaire, donc mystificatrice, de la situation où le surréalisme vint se trouver en 1969. Les *limites* dues à la crise où était tombé le groupe parisien étaient généralisées et appliquées à tout le surréalisme même, sans tenir compte des autres groupes alors encore actifs dans le reste du monde, avec une re-élévation de ces *frontières* que Breton tenta d'abattre et une soumission du mouvement entier à une sorte de 'politburo' centralisé. De cette façon, ce n'était pas seulement sa *dimension internationale* qui était ignorée dans cette modalité directive de 'résoudre' la crise: même sa *dimension temporelle* se vit imposer des *confins* dans la formulation schustérienne d'un «surréalisme historique» désormais clos et d'un «surréalisme éternel» néo-baptisé.

Quarante ans après, il serait temps de mettre en lumière les effectives vicissitudes d'alors ainsi que l'œuvre de ceux qui ont vécu à côté de Breton et lui ont survécu, sans pour autant renier leur propre être surréaliste, mais plutôt en contribuant aux développements ultérieurs du mouvement. C'est pourquoi nommer Vincent Bounoure implique, tout au moins, de devoir s'attendre à une question préjudicielle (et souvent surnoise) des «spécialistes» qui l'ignorent: qui est-il?

² Les *limites* imposées à cette communication – à considérer comme une brève présentation de quelques sujets traités dans une monographie en préparation – nous contraignent à supprimer la partie introductive consacrée à la présumée 'fin du surréalisme en 1969' dans ses facettes diverses et la bibliographie correspondante. Par conséquent, ici nous pouvons seulement nous *borner* à signaler que divers exemples de la platitude de la critique française et italienne, même la plus accréditée ou la plus récente, vis-à-vis de la version schustérienne se trouvent chez Bonnet, Chénieux-Gendron, Durozoi, Duwa, Fortini-Binni, Binni, Dècina Lombardi, et dans le colloque international *Canon et anti-canon: à propos du surréalisme et ses fantômes*, Sienna, 29-30 janvier 2009. Cf. D'Urso 2011.

Vincent Bounoure (Strasbourg 1928 - Paris 1996) est l'homme à qui l'on doit la persistance du mouvement surréaliste français après les tentatives schustériennes de le déclarer fini. L'œuvre déployée par Bounoure dès ses premiers contacts avec le groupe parisien en 1953, à savoir du vivant de Breton, et surtout après, de la fin des années 60 et pendant toutes les années 70, a été injustement cachée, ou même volontairement occultée par la critique littéraire, universitaire et non. Par ses contributions aux revues surréalistes des années 50 et 60 (*Le surréalisme, même, Bief, La Brèche*), par l'enquête adressée aux amis français et étrangers (Bounoure 1969a) pour trouver une alternative collective à la crise parisienne et à la décision unilatérale de Schuster, et d'où procéda justement la reprise d'une activité surréaliste *collective* dans les années 70, attestée par les publications de 1976-77 (*Bulletin de liaison surréaliste* ou *BLS, La civilisation surréaliste, Surréalisme*), et encore, par son appui dans les années 90 à la reconstitution d'un groupe surréaliste parisien, toujours existant, l'œuvre de Bounoure se pose de façon originale dans le sillage de Breton, en présentant autant de points de continuité que de pointes de développement. De cette œuvre considérable, nous ne pouvons évoquer ici brièvement que quelques exemples, en les répartissant en trois noyaux significatifs pour le thème général de cette conférence et, plus spécifiquement, pour la section III, «Écriture et visions: passages de seuil».

Poésie et peinture dans *Envers l'ombre, Talismans, Les Vitriers et Maisons*

À l'exception des *Six poèmes* de 1956, imprimés à seulement 23 exemplaires, on peut dire que pour le reste de sa production poétique Bounoure a tenu à rénover cette collaboration entre les poètes et les peintres, qui n'était certes pas neuve dans le milieu surréaliste. Le premier exemple de cette conjonction que Bounoure a plusieurs fois réalisée est *Envers l'ombre*, un recueil de 14 poèmes datant de 1962, accompagnés des illustrations de Jean Benoît et publiés en 1965 par les Éditions surréalistes. Benoît s'est inspiré des poèmes pour composer ses dessins à l'encre de Chine, dont 5 seulement ont été inclus dans ce recueil, comme le témoignent les archives Bounoure, contenant par ailleurs les variantes écartées. L'exemplaire destiné à Breton, initialement conservé dans les archives de ce dernier, porte une dédicace avec la signature des deux auteurs.

Un exemplaire d'une deuxième collaboration synchronique entre Bounoure et un autre peintre surréaliste particulièrement actif pendant

ces années-là, Jorge Camacho, avec un dessin fait exprès par ce dernier, fut dédiée à Éliisa Breton, la dernière compagne du fondateur du mouvement surréaliste³. En effet, c'est en 1967 qui furent publiés, de nouveau par les Éditions surréalistes, les *Talismans*. De la *prière d'insérer* de José Pierre et d'une brève présentation non signée, censément des auteurs eux-mêmes (*Passe-boule*), on tire quelques informations sur la genèse de l'œuvre, qui devrait être lue du point de vue d'une «double interprétation analogique». Bounoure et Camacho se sont placés l'un face à l'autre à dessein de réaliser simultanément, mais chacun pour soi et par ses propres moyens, un portrait surréaliste du corps féminin et de son érotisme, vibrant de sollicitations sensorielles au point de donner lieu à des images sensuelles et, par moments, macabres. Sur la base d'un titre choisi d'un commun accord, non sans débat, et en laissant principalement libre cours à l'automatisme psychique, il en résulte un portrait écrit et dessiné à la fois. C'est pourquoi chaque page contient une gravure de Camacho et une poésie de Bounoure sur le sujet choisi, chacune d'elles étant renfermée dans un cercle coloré, comme si elles étaient l'avant et le revers de la même médaille, d'où vient la définition de talismans. Leur réalisation plastique dans une dizaine d'exemplaires sur carton coloré matérialise au mieux le dessein 'bifrons' des auteurs.

Les images évoquées par les poèmes de Bounoure impliquent une fusion inattendue de paysages, objets, animaux, auxquels des parties précises du corps de la femme servent de *prétexte*, au sens double: et parce qu'elles paraissent dans les titres choisis et se retrouvent donc en amont du texte et du dessin, comme on vient de le dire; et parce que les résultats obtenus pourraient sembler ne rien avoir à voir avec le titre proposé et préposé. Il est clair que l'interprétation analogique implique un processus de transformation *alchimique* des éléments évoqués. Et si les *Talismans* témoignent d'une reprise de l'écriture automatique, encore pratiquée en poésie aussi bien qu'en peinture, il faut par ailleurs préciser que l'automatisme psychique, tendant déjà en soi à franchir le *seuil* de l'inconscient, est justement accompli dans ce cas-ci dans son mode collectif, à deux, reconfirmant ainsi l'importance que la dimension ludique a eue depuis toujours dans le surréalisme en tant que pratique de composition de groupe, plus ou moins simultanée et automatique, y compris pour dépasser concrètement l'entrave de l'opposition je/autre au-delà de sa propre conscience, et intégrer dialectiquement l'individuel dans le collectif. D'autre part, là le rôle de l'automatisme ne doit pas être exagéré, ni cristallisé: les nombreuses

³ Au moment d'achever ce papier, nous apprenons la mort de Jorge Camacho.

épreuves et variantes contenues dans les archives Bounoure démontrent qu'il serait erroné de croire à une réalisation toute automatique des talismans, car diverses retouches, versions écartées et refontes totales ont été effectuées, et pour les dessins, et pour les poèmes.

Mais ce n'est pas le seul cas de coparticipation entre Bounoure et Camacho: ils répétaient l'expérience en 1971, avec *Les Vitriers*, contenant 7 gravures sur cuivre accompagnées, cette fois, par autant de proses. En 1976, avec Martin Stejskal, surréaliste du groupe tchèque, Bounoure composait *Maisons*, 14 textes dont 7 sont enchâssés dans les lithographies auxquelles ils sont associés, tandis que ceux qui restent les constellent. Quelques remarques annotées à l'occasion d'un voyage pragois et gardées dans les archives de famille font supposer que c'est pendant ces journées du 5 au 13 septembre 1974, passées avec les amis tchèques, que Bounoure a réalisé le dernier exemple de son interaction avec certains peintres surréalistes, bien qu'à le mener à Prague il y ait eu des motifs liés à la discussion du sommaire d'une autre œuvre en préparation.

Le jeu des «récits parallèles» et la réflexion sémiotique de *La civilisation surréaliste*

En effet, en 1976 paraissait également chez Payot *La civilisation surréaliste*, volume collectif coordonné par Bounoure et réalisé justement à partir de sa collaboration avec d'autres camarades surréalistes français (Jean-Louis Bédouin, Bernard Caburet, Robert Guyon et Roger Renaud), avec certains membres du groupe surréaliste tchèque (Vratislav Effenberger, Martin Stejskal et Jan Svankmajer), mais aussi avec d'importantes personnalités ayant côtoyé le mouvement depuis les temps de Breton (René Alleau, Robert Lebel et Jean Markale), ce qui contredit le *limitant* concept de groupe, plusieurs fois critiqué par Breton (1951) déjà et ensuite par Bounoure (1974a) même. En ce sens, *La civilisation surréaliste* n'est au fond qu'une preuve ultérieure de ce que ce dernier s'était proposé dès le moment de la crise de 1969:

D'abord j'ai dit, et j'ai déjà écrit en envoyant *Analogon* à José Pierre, que je me considérerais désormais comme un surréaliste en exil; cela signifie qu'en attendant qu'un mouvement surréaliste puisse se reconstituer à Paris sur des bases sérieuses, je travaillerai

avec les camarades étrangers. Car, comme on disait en mai, les frontières on s'en fout. (Bounoure 1969b: 81-82)

Qui plus est, cet ouvrage naît, une fois encore, à partir d'une application dans le champ de la *réflexion sémiotique* de l'un des jeux collectifs inventés et pratiqués par les surréalistes pendant les années 70: ce qu'ils ont nommé le jeu des «*récit parallèles*»⁴. Bref, il consiste à proférer à tour de rôle, et au bout d'un laps de temps préétabli, un mot que tous les participants sont tenus d'insérer dans leur propre acte d'écriture automatique en cours. Le résultat est précisément constitué par autant des récits que de présents, et chacun contient tous les termes prononcés par chaque joueur, mais insérés dans des contextes différents suivant le devenir de l'écriture de chacun d'entre eux. Sur le plan de *La civilisation surréaliste*, le jeu devient une occasion pour réfléchir sur des sujets communs, mais chacun de sa propre façon, en développant des discours qui se recoupent dans certains points pour ensuite continuer sur des routes différentes menant à de multiples critiques, approfondissements et suggestions qui concernent la société contemporaine. Une certaine répétitivité que sans aucun doute on peut relever dans ce volume est justement due à son principe directeur: certains arguments se représentent dans plusieurs contributions, ainsi que dans le jeu des récits parallèles reviennent les mots prononcés à voix haute.

Mais cet aspect ne justifie pas la totale inattention de la critique vis-à-vis de l'intérêt repérable dans cet ouvrage collectif, qui doit être reconnu précisément dans le caractère de cette réflexion que nous avons définie comme 'sémiotique' à bon escient. À ce propos et vu la nécessité de concision dans ce cadre, il est utile de se borner à ce qu'en dit Bédouin, soit qu'à partir de l'activité ludique des récits parallèles, les surréalistes ont réalisé que les règles paradoxales de l'échange linguistique peuvent être étendues à toute sorte d'échange, économique même. L'usage subjectif du matériau tiré du fonds commun du langage a mené les surréalistes à une conception insolite du dialogue que dans «l'univers de la parole» voit tout comme un monologue, mais monologue qui veut être entendu, ce qui constitue «le paradoxe de la communication». Cette dernière, pourtant, n'est plus conçue selon le modèle structuraliste et informatique de l'émission, réception et décodage, mais bien «comme la rencontre et

⁴ Au sujet de l'autre jeu fondamental de ces années 70 et de son rapport à l'élaboration du volume de Bounoure 1999b, l'un et l'autre ignorés par la critique internationale, cf. D'Urso 2009.

l'interaction de deux ou plusieurs systèmes sémantiques en constante évolution, possédant chacun leur propre code, et n'étant par conséquent pas susceptibles d'être traduits dans un 'langage universel', basé sur le principe de l'univocité» qui est à la base du discours hégémonique et impérialiste du pouvoir (Bédouin 1976).

L'attention prêtée au langage n'est certes pas neuve dans le surréalisme, qui depuis ses origines y a repéré un lien essentiel entre la vie, l'art et la société, et il lui a donc reconnu, avec Breton déjà, une importance remarquable, du premier *Manifeste* à *Du surréalisme en ses œuvres vives* (Breton 1988-2008). Plus de 20 ans après ce dernier texte, cette 'intuition sémiotique' de Breton était reprise par les surréalistes encore réunis autour de Bounoure, pour être développée dans une analyse plus articulée sur le rapport entre le langage, le recouvrement des "pouvoirs perdus" et la vraie vie: le projet de désaliénation est aussi un projet pour une civilisation autre. Le titre ne doit pas tromper pour autant: il ne s'agit pas d'un nouveau dessein utopique sans rapport à la réalité historico-sociale contemporaine; plutôt, *La civilisation surréaliste* affronte précisément le problème de la poésie en particulier et, plus globalement, de l'échange linguistique général dans une société, principalement occidentale, avec son limitant système dominant, qui veut la communication humaine réduite à une pure transmission d'informations, et dont le capitalisme avancé a trouvé des formes nouvelles et efficaces d'aliénation, qui ne sont plus limitables au cadre du travail, et dont celle du langage est cruciale pour la gravité atteinte et parce qu'elle s'étend, en tant qu'articulation commune à divers champs d'activité humaine, de la production au loisir. Que l'on s'attache à en dénoncer l'imposant et hypnotisant échafaudage extérieur ou les rouages intérieurs, super-technologiques et asservissants, qu'on l'appelle du spectacle ou du rendement, cette société est à la fois le fruit et le signe d'une civilisation donnée, laquelle a entrepris un chemin déterminé parmi ceux qui sont possibles.

Il est pour le moins suspect qu'aucun expert en surréalisme n'ait jamais cru devoir s'occuper des nombreux aspects historiques, ludiques et sémiotiques de *La civilisation surréaliste* que nous avons signalés, sans compter les affinités déclarées avec le Cercle de Prague (de la part des surréalistes tchèques) et le poststructuralisme de Baudrillard (chez Bounoure et d'autres surréalistes français), et les convergences possibles avec les théories contemporaines de Rossi-Landi et celles précédentes, mais encore moins connues, de Bakhtine. Sur cela rien ne peut être dit dans ce contexte. Cependant, il importe de rappeler ici, pour le moins, que ce recueil collectif rompt le silence et l'occultation auxquels certains surréalistes parisiens avaient décidé de se vouer à la suite de la crise de 1969, tout en ayant poursuivi une

activité à huis clos précisément autour de Bounoure dès 1970, ce par ailleurs en abattant non seulement les *confins* temporels qui voulaient le mouvement surréaliste désormais éteint à cette date, mais aussi les *frontières* spatiales que cette crise même voulait lui attribuer. C'est vraisemblablement dans ces raisons *idéologiques* que sont à rechercher les racines de l'exécration et censurant silence de la critique sur les apports du surréalisme survécu à Breton.

Pour une anthropologie d'un point de vue surréaliste

Pour ce qui concerne encore les *frontières*, il est intéressant de voir comment le regard de Bounoure, ayant la précision de l'ingénieur, l'érudition de l'expert et la poésie du surréaliste qu'il était à la fois, est à même de transpercer l'abysmale distance physique qui sépare les sociétés capitalistes de celles qu'on appelle, souvent avec mépris, primitives ou sauvages, et qui empêche ainsi toute capacité d'en comprendre la culture, les us, les coutumes, les arts. Il est impossible de retracer ici la singulière description des objets de la Micronésie, de la Polynésie et de la Mélanésie et, plus en général, l'immense apport qu'a donné Bounoure au surréalisme, en prolongeant et en approfondissant de manière originale et certainement plus systématique le point de vue si cher à Breton, dans leur préférence manifeste et si contestée pour les arts du Pacifique et amérindiens, plutôt qu'africains.

Le chef-d'œuvre qui l'a rendu connu au public en qualité d'expert d'art océanien est certainement le livre-catalogue de l'exposition au Musée Dapper, *Vision d'Océanie*. Toutefois, comme déjà dans le cas des poèmes et des illustrations picturales qui les accompagnent et bien qu'il soit indubitablement plus achevé du point de vue de la structuration, de la reconstruction historique, du commentaire, de la bibliographie et de l'iconographie, nous ne croyons pas que ce dernier ouvrage puisse être séparé des autres écrits 'anthropologiques' que Bounoure publiait depuis les années 60 (Bounoure 2001). S'il est vrai qu'il s'agit notamment d'essais consacrés à l'Océanie, il ne faut pourtant pas oublier qu'en 1967 déjà, *La peinture américaine* paraissait, traduite en de nombreuses langues (dont l'italien, l'anglais, l'espagnol, l'allemand et le suédois), au sujet des civilisations amérindiennes, qui envisage les arts muraux et les peintures pariétales maya, mixtèque et aztèque, du Mexique à l'Amérique latine, et même les sculptures et les masques des tribus indiennes, du sud-est au nord-ouest des États-Unis, jusqu'aux esquimaux de l'Alaska. Cependant, malgré sa vaste diffusion

internationale, ce volume ne semble pas avoir rendu son auteur moins inconnu qu'il ne l'était déjà et demeure encore.

Entre la fin des années 60 et le début des années 70, Bounoure aurait prolongé ses réflexions sur ce sujet, en réfléchissant et en témoignant, même après la mort de Breton, des intérêts et des préoccupations de l'ensemble surréaliste à ce moment, par des publications mineures qui pourtant révèlent un influx profond, aussi poétique que théorique. À titre d'exemple du premier aspect, en parlant de la peinture des femmes indiennes de l'Amérique du Nord qui se posent dans le raccord entre «la mythologie dont on vit» et «les formes que l'on voit» et négligent plutôt les événements historiques, car «les faits divers sont affaire masculine», Bounoure écrit:

toujours idéographique, d'une finesse jamais atteinte dans l'ordre de la nuance avec autant de décision dans le trait, [elle] constitue dans l'esprit du spectateur la notion d'une peinture idéale où serait comblé d'un coup notre appétit de voir et d'aimer, de connaître ce que nous aimons et d'ignorer le reste. (Bounoure 1974b: 6255)

L'espace ici accordé empêchant même de seulement résumer la critique adressée à la théorisation de l'anthropologie et aux interprétations que du mythe ont donné les différents courants linguistique, fonctionnaliste, du prophétisme, etc., nous ne pouvons indiquer sommairement qu'une clé de voûte de l'approche critique de Bounoure par rapport à l'anthropologie 'classique', en rappelant ce qu'il écrivait en 1970 déjà: «Rien de plus courant que de voir des peuples de sculpteurs interrogés principalement sur leur horticulture, quand bien même l'assiduité qu'ils apportent aux activités artistiques démontrerait une passion exclusive» (Bounoure 1970: 39). Cette idée revient, approfondie, en 1992:

Les Océaniens sont d'abord des sculpteurs. Ils ont consacré à leur activité plastique tant d'heures patientes, tant d'énergies obstinées qu'il faudrait avoir perdu tout sens des proportions pour refuser à ce mode d'énonciation de leur être la position centrale qui fut véritablement la sienne et aux environs de laquelle s'ordonnaient toutes les autres. (Bounoure 1992: 204)

En outre, il dénonce le risque complémentaire d'une ethnologie du fait social, oubliant le rôle de l'expression, à savoir celui d'une

anthropologie réduite à esthétique, extrapolant les objets d'art de leur 'contexte de signification' et les confinant dans les châsses des musées, en articles exotiques dépouillés de leur intelligibilité, «reliques» scrutées et étudiées comme si elles étaient «des mues de chenilles ou des exuvies de reptiles» (*ibid.*). Dénonciation déjà exprimée en d'autres termes à l'occasion de l'exposition *Les masques et leurs fonctions*, à la Maison de la culture de Rennes (1980), par ailleurs en en profitant pour faire des distinguos quant à la disparité des matériaux rassemblés et pour préciser que les masques océaniens «ont beaucoup à voir avec les masques américains et n'ont presque rien à dire à ceux d'Afrique» (Bounoure 1980: 277). Bounoure y souligne comment cette différence intrinsèque s'accroît d'un problème induit qui concerne justement la notion même d'objet d'art, là où l'ethnologie n'est pas sans responsabilités, pour avoir provoqué «nombre de contresens dont les masques océaniens, plus que d'autres, sont victimes ici» et fomenté «la vogue des statuaires issues de civilisations à forte structure corporative, comme il s'en est trouvé en Afrique», ouvrant ainsi une carrière à l'artisanat de plus en plus spécialisé dans la réalisation d'œuvres sans doute de grande habileté, mais qui ont perdu tout autre message relié à la vie commune (*ibid.*). De là procède la singulière différence de l'art d'Océanie:

Ce n'est pas la rareté des masques océaniens qui les a soustraits ici au regard public. C'est la distance d'où ils nous parlent, c'est le régime mental, incompatible avec celui que nous subissons, sous lequel ils ont été bâtis et dont ils témoignent. C'est leur genre de beauté, si l'on tient à ce mot, beauté conçue non pour satisfaire à la sensualité des contemplations avaries, mais comme l'inépuisable matière des échanges dont la vie est faite, qui en font à la fois un éternel et sublime festin et une suite de tremblements de terre qui en broient les assises spirituelles jusqu'à les faire éclater. L'idée de cette convulsion appelle des mots que notre langue n'a pas osé murmurer. (*Ibid.*: 277-278)

C'est avec ce regard poétique – le même par lequel Breton, avant d'autres, a su redécouvrir au moyen des pratiques surréalistes ces "pouvoirs perdus" évidemment beaucoup moins réprimés dans les civilisations sauvages – que Bounoure suggérait, dix ans auparavant déjà, une perspective que peut-être peu d'anthropologues professionnels seraient disposés à souscrire:

L'anthropologie est une érotologie: elle n'a pas de tâche plus urgente que de déterminer pratiquement, et d'abord dans son exercice même, les conditions dans lesquelles pourrait naître une civilisation ouverte à la satisfaction aussi bien qu'à l'expression entière du désir. Marquer ce lieu sur les cartes de l'esprit et le conquérir serait réinvestir l'homme de l'intégralité de ses pouvoirs et donner authentiquement au monde la parole. Ainsi se trouve conjurée la vérité de l'entreprise anthropologique. Si l'anthropologue fait enfin silence, c'est pour laisser place à la parole essentielle, celle qui éclate dans les phrases du poète, c'est-à-dire de l'insurgé. (Bounoure 1970: 46)

Ce n'est donc pas par hasard que c'est le poète qui reconnaît la beauté et même l'expression d'un désir commun dans les mythes lointains de ces lieux toutefois cachés, ainsi engendrant aussi le fruit des recherches non seulement d'une vie, mais bien de deux: un légendaire mélanésien auquel Bounoure et sa femme Micheline travaillaient «comme des enrégés» déjà 40 ans avant sa publication posthume, comme le témoigne une lettre adressée à Breton le 20 août 1965, originairement conservée dans les archives de ce dernier. Et c'est encore en se fondant sur cette sensibilité poétique que son préfacier, pour la joie des spécialistes, affirme que «ce livre ne doit pas être pris pour un ouvrage d'ethnologie. Micheline et Vincent Bounoure n'étaient pas des ethnologues»; et ensuite de préciser que «s'il y a ethnologie dans leur travail, c'est une ethnologie surréaliste, qui va du sentiment de fraternité à la tension de compréhension, et non l'inverse aléatoire» (Lequenne 2006: 5).

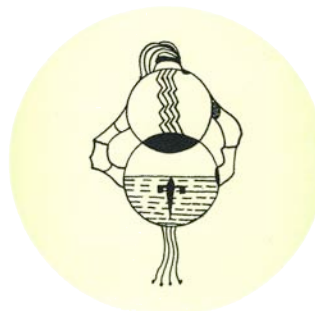
À quand un colloque sur les limites de la critique littéraire?

En conclusion, l'œuvre de Bounoure se prête bien à une analyse critique des concepts de frontières, confins et limites, avec une application particulière au cas de l'histoire plus récente du surréalisme, d'ailleurs en permettant de les retourner dialectiquement contre ceux qui s'apprêtent à l'affronter. Tout d'abord, elle rompt la *limite* du pur texte littéraire, par la réalisation de poèmes illustrés par des peintres (quelquefois pendant des séances d'automatisme psychique en couple), d'essais d'anthropologie sur les peuples et les arts sauvages, et de réflexions sémiotiques collectives entre Prague et Paris. En plus, justement à travers ce dernier facteur, elle permet de reconstruire les

liens entre les surréalistes parisiens et praguois (et pas eux seulement), en totale rupture avec l'idée de *frontière* nationale.

Enfin, elle permet de montrer comment la critique littéraire elle-même, se fondant de façon acritique sur la seule version schustérienne des événements et sur la *borne*, temporelle et non pas seulement spatiale, qu'elle a établie, a créé une historiographie déformée, qui ignore totalement les développements du surréalisme au cours des années 70. Et ce précisément parce que, comme nous ne craignons pas de l'affirmer en contre-tendance, une histoire du surréalisme en tant que véritable *mouvement organisé* ayant survécu à la mort de Breton et aux manœuvres successives de Schuster existe bien, mais elle est dérangeante, car parler d'elle et de ses apports signifie mettre au centre les pratiques d'un ensemble nombreux et même majoritaire, réuni par et autour de Bounoure, dont les extériorisations théoriques et poétiques témoignent pleinement des mouvements de l'époque.

Pour toutes ces raisons, par son œuvre Bounoure met la critique littéraire face aux *limites* intellectuelles qu'elle manifeste dans sa compréhension du surréalisme, à la fois par l'emploi d'instruments *limités* dans les cloisonnements particuliers qui lui empêchent une lecture interdisciplinaires et délivrée de tout 'canon', et dans son action de généraliser ou d'hypostasier des événements qui arrivent dans des *démarcations* bien cernées de l'espace-temps, au lieu de les mettre en relation de façon comparative dans un cadre historico-international. Enfin, de manière provocante, il la pose face au choix de réaliser son autodépassement, ce *passage de seuil* de ses *barrières* véritables que sa rhétorique mystifiante contribue plus souvent à élever qu'à abattre.



Talismans, Les doigts mystiques



L'ambre dit à l'albâtre :
Tes reflets fendus de ravins
Sourient comme des perles
Ou comme un vieil éperon
Aux caresses de la badine.

Tu tailles ta barque dans une fleur d'arum
Pour barrer vers les glaciés nus
Où dorment les émois couleur de pervenche.
Appuie-toi sur les cœurs haletants
Comme la faux sur le cri de l'herbe.

Les cris des mouettes épouvantées
Secouent les épaules de la sibylle
Comme les pleurs d'enfant à la nouvelle lune
Remuent les pierres des tombeaux.

Talismans, Le pied mutin

Talismans, L'œil de gazelle

Talismans, La gorge convulsive

Bibliographie

- Bédouin, Jean-Louis, "Le paradoxe du locuteur", *BLS* 10, 1976: 1-3.
- Bounoure, Micheline - Bounoure, Vincent, *Légendaire mélanésien. Mélanésie, invention plastique et imagination légendaire*, préf. de Michel Lequenne, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Bounoure, Vincent, *Six poèmes*, Paris, 1956.
- Id., *Envers l'ombre*, illustrations de Jean Benoît, Paris, Éditions surréalistes, 1965.
- Id., *La peinture américaine*, introd. de Jean-Clarence Lambert, Lausanne, Rencontre, 1967.
- Id., "Rien ou quoi?" (1969a), Bounoure 1999a: 30-58.
- Id., "Téléphone Paris-Prague n°3" (1969b), Bounoure 2004: 81-82.
- Id., "Anthropologie philosophique", *Encyclopédie thématique Weber*, Paris, 1970: 185-210, IV; aussi Bounoure 2001: 13-46.
- Id., "Pour parler surréaliste", *BLS* 9, 1974(a): 34-36; aussi Bounoure 2004: 100-101.
- Id., "Vie et art des Indiens d'Amérique du Nord", *La Grande Encyclopédie*, Paris, Larousse, 1974(b): 6254-6255, X.
- Id., *La civilisation surréaliste* (éd.), Paris, Payot, 1976.
- Id., "Le masque océanien vu du dehors et du dedans", *Les masques et leurs fonctions*, Maison de la culture de Rennes, 1980: 34-41; aussi Bounoure 2001: 276-282.
- Id., *Vision d'Océanie*, préf. de Christiane Falgayrettes-Leveau, Paris, Dapper, 1992.
- Id., "Esthétique ou anthropologie?", Bounoure 1992: 201-205.
- Id., *Moments du surréalisme*, préf. de Michael Löwy, Paris, L'Harmattan, 1999(a).
- Id., *Les anneaux de Maldoror et autres chapitres d'un Traité des contraires*, Paris, L'écart absolu, 1999(b).
- Id., *Le Surréalisme et les arts sauvages*, préf. de Douglas Newton, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Id., *L'événement surréaliste*, introd. de Michel Lequenne, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Bounoure, Vincent - Camacho, Jorge, *Talismans*, Paris, Éditions surréalistes, 1967.
- Id., *Les Vitriers*, Paris, Visat, 1971.
- Bounoure, Vincent - Stejskal, Martin, *Maisons*, Paris, Collection du B.L.S., 1976.

- Breton, André, "Limites non-frontières du surréalisme" (1936/1937), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999: 659-671, III.
- Id., "Mise au point adressée au *Figaro littéraire*" (1951), Breton 1999: 1047.
- Id., *Œuvres complètes*, éd. de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 4 voll., 1988-2008.
- D'Urso, Andrea, "Vincent Bounoure e la dialettica dello spirito. Il gioco surrealista dei contrari, antidoto al principio di identità", *Athanor*, 13, 2009: 114-125.
- Id., "Histoire des critiques du surréalisme et critique des *Histoires du surréalisme*", *Lingue e Linguaggi*, 5, juin 2011, en ligne.
- Haute fréquence*, tract collectif (1951), Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Paris, Denoël: 311-313.
- Joubert, Alain, *Le mouvement des surréalistes, ou le fin mot de l'histoire. Mort d'un groupe – naissance d'un mythe*, Paris, Nadeau, 2001.
- Lequenne, Michel, "Lumières venues d'Océanie" (2006), in Bounoure Micheline - Bounoure Vincent 2006: 5-10.
- Schuster, Jean, "Le quatrième chant", *Le Monde des livres*, 4 octobre 1969.

L'auteur

Andrea D'Urso

Andrea D'Urso, Université du Salento, chargé de recherches en Littérature Française à titre précaire (Faculté de Langues et Littératures Étrangères), il s'occupe principalement d'histoire, théorie et critique du surréalisme international. Il a collaboré à l'organisation scientifique du séminaire *Traduzione e Scrittura letteraria* (Pensa 2009), il a traduit Lyotard et publié des études concernant Benjamin, Baudelaire, Breton, Mabille, Jakobson, Chomsky, Rossi-Landi dans les revues *Athanor*, *Contretemps*, *Crocevia*, *Lingue e Linguaggi*, *L'ospite ingrato*, etc. À présent, il prépare une monographie au sujet de Vincent Bounoure, en italien et en français.

E-mail: andrea.durso@unisalento.it

L'article

Date de réception: 30/10/2010
Date d'acceptation: 30/01/2011
Date de publication: 30/05/2011

Comment citer cet article

D'Urso, Andrea, "Poésie, peinture, sémiotique et anthropologie chez Vincent Bounoure (ou De quelques limites de la critique littéraire)", *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>