

POÉSIE ININTERROMPUE

Dusan Matić

Enregistré à Belgrade le 06/02/1979

Diffusé le 11/03/1979

BN : Dusan Matić, vous avez été l'un des fondateurs du surréalisme serbe, donc de la littérature moderne serbe. On fête en ce moment vos 80 ans, ici, à Belgrade. À cette occasion, beaucoup d'honneurs vous ont été rendus, ce qui est juste car vous représentez, depuis les années 30, à la fois la liberté de pensée et la liberté de la poésie. Mais que pensez-vous de cette reconnaissance ? Pensez-vous qu'elle justifie votre poésie ? Y a-t-il quelque chose qui puisse justifier la poésie ?

DM : Vous savez, pour moi, la poésie c'est la liberté même. Selon ma pensée et selon tant d'autres penseurs depuis Hegel et même avant lui, la liberté se justifie elle-même. Elle n'a pas besoin de fondement : elle est le fondement de toute notre pensée et de toute notre vie. Ça prouve que la liberté que nous possédons n'est pas toute la liberté qui puisse vivre et être. Il en reste toujours à chercher. Quand on vous fête, il faut être reconnaissant ou méprisant. J'ai une expérience de vie assez longue. Parfois je dis que j'ai vécu quatre existences, et même plus. Alors je crois que choisir entre être reconnaissant complètement ou, au contraire, n'être pas reconnaissant envers cette reconnaissance qu'on a faite cette année, je choisirais plutôt la sympathie pour les gens qui ont considéré que j'ai fait quelque chose, et à la fois, je suis très reconnaissant envers ceux qui font certaines remarques, qui constatent certains... je ne dirais pas « défauts » parce que c'est un mot très grave, mais certains côtés pas tout à fait clairement exprimés et qu'il y a encore des choses très sombres qu'il faut expliquer. Ça reste aux autres de l'expliquer et d'imiter ce que j'ai fait.

En tout cas, j'ai passé ces années-là plutôt inquiet, plutôt chercheur que celui qui a trouvé le mystère de la vie. Ce que j'appelle la liberté, il est possible que ce ne soit pas ça. C'est le souhait, c'est le désir, c'est la volonté d'être libre. Ma dernière formulation de la liberté est que je connais son visage mais elle doit avoir aussi mon visage, ton visage, votre visage et le visage de tous les hommes, c'est-à-dire qu'à chaque moment, la liberté se confirme de nouveau, depuis les racines même de notre vie.

Je pense que ce qui touche ici tout le monde c'est que, certes, on célèbre votre œuvre, mais peut-être encore davantage l'homme présent, je veux dire que votre vie a aussi écrit quelque chose. C'est cela qui touche les gens.

On ne peut jamais se juger. Je suis plutôt sceptique envers tout ce qui est affirmatif. Ce qu'on fête chez moi, c'est une volonté de doute et de recherche. Je ne me suis jamais enfermé dans une doctrine et je les ai toutes évitées. Ce que je reproche à Breton, c'est qu'il est resté souvent doctrinaire.

Oui, mais s'il n'avait pas été doctrinaire, est-ce qu'il y aurait eu un surréalisme ?

Ah ! C'est autre chose... Mais il ne faut pas continuer. Ce que j'attaque ce sont les formules, ce n'est pas l'essence même. J'ai dit à un certain moment que Breton c'était la flamme même de la création moderne, si ça existe. Quand je regarde ce qui se passe aujourd'hui et ce que je fais moi-même aujourd'hui, c'est toujours la même flamme et s'il y a cette flamme-là, c'est nouveau. Si elle n'y est pas, ça reste passéiste et vieux.

Donc le mot « surréalisme » n'a pas tellement d'importance ?

C'est ce qui continue la flamme.

Est-ce qu'il faut toujours donner un nouveau nom à la flamme ?

Toujours ! Je suis de cette opinion et vous aussi je crois. Souvent, je me suis dit : « Non, je ne suis plus surréaliste. » Et j'ai même essayé de faire

autre chose mais, en dernière instance, c'est toujours la même flamme qui me pousse.

Est-ce qu'il était important que cette « flamme », comme vous dites, soit d'abord surréaliste ?

Ce qui reste du surréalisme c'est que les jeunes gens qui viennent, c'est presque toujours cette flamme qu'ils réalisent. Le mot « réaliser » dans le mot surréalisme, je ne sais pas dans quel sens il faut le prendre (rires) parce que c'est déjà la négation du mot « surréalisme » mais le surréalisme ne vous permet pas de vous enfermer. Mais je ne me suis jamais enfermé dans une formule. Dans les années 50, j'étais en pleine doctrine. J'ai dit ici, à Belgrade qu'il n'y a pas d'esthétique marxiste, comme il n'y a pas d'esthétique surréaliste d'après moi. Je crois qu'un peintre est un peintre. Il suit la ligne de la peinture. Il continue la révolution mais dans le sens où la peinture va. Un peintre surréaliste est d'abord peintre. Pour être un peu brutal, s'il n'est pas peintre, il n'est pas même surréaliste (rires). Ernst est d'abord un peintre. Surréaliste, on peut le dire pour le distinguer. Il faut d'abord être peintre ou poète.

Mais alors qu'est-ce qu'être poète ?

Une fois, j'ai essayé d'expliquer ce qu'est la poésie : quand nous manquent les moyens scientifiques et ce qu'on appelle de bonne intelligence humaine, la pratique, l'amour et tous les moyens d'expression possibles, la poésie est ce qui résout des problèmes qui paraissent insolubles. Au dernier moment, c'est la dernière instance qui crée et qui pousse le monde en avant.

Vous avez publié en 1930 un almanach surréaliste qui est la grande publication du surréalisme serbe. Cet almanach s'appelle justement *L'Impossible*.

Il paraît que même ce qu'on appelle la réalisation était impossible...

Quel était le sens de ce mot à ce moment-là, en 1930 ?

Voilà le plus que nous pouvons et même l'impossible. Quand même, il reste ce qu'on appelle l'impossible. Il y a un texte que Montferrand a mis à la tête de son livre, un texte où l'impossible est possible. Ce serait pas mal que je vous lise ça pour comprendre dans quel sens c'était. Lisez :

« Moi, personnellement, je tiens à la volonté tenace de faire de l'impossible une chose possible, ou alors, il faut accepter la réalité inguérissable, comme dit le poète Winawer, la douleur du monde sans antidote, comme dit la pensée populaire, et faire quand même l'impossible pour que ce monde soit humainement habitable. »

Il ne me semble pas que le mot « impossible » appartienne au vocabulaire surréaliste, c'est la raison pour laquelle il m'a frappé particulièrement.

Je crois que la différence est au niveau de nos poésies et de nos cultures. N'oubliez pas qu'ici, il y a beaucoup de choses que vous avez réalisées qui ne le sont pas chez nous. Je crois que la poésie c'est toute une époque, c'est toute ma jeunesse qui est entrée dans la culture européenne.

Qui y est entrée avec une langue tout à fait jeune !

Mais ça nous aide beaucoup. Nous pouvons ajouter au surréalisme parce que notre langue est en ébullition et se crée chaque jour. Par exemple, dans notre langue, nous revenons au « r » qui devient voyelle. Vous savez que le mot « sanscrit » s'est européenisé « sanscrit » et dans notre langue thèque, il y a une sixième voyelle.

C'est-à-dire que la consonne contient sa voyelle ?

Oui. Autre chose : chez nous, il est très facile de faire des mots nouveaux, c'est plus facile que chez vous parce que les mots ne sont pas très fixés alors on peut changer les verbes en adjectifs, les adjectifs en verbes, etc. Notre poésie nous impose de chercher énormément alors quand quelque chose qu'on cherche est énorme, c'est impossible de le réaliser.

Une autre chose qui m'a personnellement frappé dans vos textes, c'est ce glissement perpétuel d'identité qui fait qu'on passe du Je au

Tu, du Tu au Il, qu'on revient sur le Je. Est-ce que cela vous est particulier ou cela tient-il à la langue ?

Je crois que ça vient de notre langue et aussi de moi... Je suis très sensible à ça. Je crois que ce qu'on appelle la « condition humaine », c'est en trois personnes.... Je c'est une chose, Tu, c'est autre chose ; Il a toujours un sens méprisant parce que quand on parle de quelqu'un qui n'est pas présent, on peut dire des vérités amères et atroces très facilement.

Tout à l'heure, quand vous avez parlé de la liberté, vous avez dit : « Il faut qu'elle ait mon visage, ton visage, son visage. » Ce glissement du visage de la liberté sur tous les visages, est-ce que ça fait partie de cela ?

Oui. Je sors l'autre qui est pour moi Tu mais aussi Il. Il faut le changer en Tu et le rapprocher de soi-même. Parfois, il me semble que Tu est plus près que Je.

Parfois il me semble que l'écrivain ou le poète est celui qui est le plus prêt ou le plus désireux de se trahir soi-même parce qu'il a toujours envie d'être l'autre.

Oui, parce que s'il s'enferme, il est seulement Je. Vous savez, la multiplicité des Je, je ne l'ai pas trouvée chez Freud ni chez les autres. Un poète de chez nous qui est mort très jeune, avait parlé déjà des « multiples Je ». Vous savez, je l'ai emporté avec moi en France, et bien sûr, avec Rimbaud et tous les autres qui sont dedans, je l'ai saisi vite, très vite. La seule chose qui m'a attiré vraiment, quand j'ai commencé à lire la poésie française, quand j'avais à peu près dix-sept ans, j'étais déjà dans la question autour du Je.

Oui, c'est une question très particulière qui ne se pose que depuis le romantisme. Il y a le fameux mot de Rimbaud : « Je est un autre. » Mais me touche plus le mot de Nerval sous son portrait : « Je suis l'autre. »

L'autre est pour moi le problème essentiel pour comprendre.

Où se joue ce que vous appelez « l'expérience » ?

Dans ce va-et-vient incessant.

C'est plus un va-et-vient qu'un dialogue entre Je, l'autre et Il.

Je suis dans le silence mais aussi dans ce que je parle.

Mais est-ce qu'on n'est pas davantage dans ce qu'on n'a pas dit ?

Il me semble que j'essaie tout le temps de dire le plus possible mais il y a des choses qu'on ne peut pas dire. Il y a des mystères qu'on emporte avec soi.

Ce qui m'intrigue à force de lire c'est que c'est moins ce que je lis qui est important que ce qu'il y a entre les lignes donc c'est peut-être davantage le contexte que le texte.

Je suis tout à fait d'accord avec vous. J'essaie toujours de comprendre le sous-texte sans le dire aux autres.

Mais en quoi consiste ce sous-texte ?

Vous savez, il y a des choses qu'on ne peut pas dire...

C'est peut-être l'impossible ?

Ça, c'est l'impossible !

C'est l'impossible qui rend possible le texte...

Je vous dirais ceci : les secrets des hommes ce ne sont pas des choses très grave. Il y a des petits sourires, des regards, une pensée qui passe dans la tête qu'on ne peut pas prononcer. On peut savoir que l'autre l'avait dit et vous ne pouvez pas le répéter. Je crois que l'homme est plus secret qu'il n'en a l'air.

Est-ce qu'il peut exister de la pensée sans mots ?

Oui, je crois, quelquefois. Un geste, un regard, ça ne vous dit pas et vous ne pouvez pas l'expliquer.

Mais est-ce que c'est de la pensée ?

Si la pensée est seulement ce qui est clair ! Vous croyez que certaines vérités scientifiques sont claires parce qu'elles sont formulées... Être formulées et être claires, ce n'est pas la même chose.

Un geste, c'est une formulation...

Oui, mais il ne peut pas être réduit à la formule autre que répéter le geste.

C'est ça la poésie : c'est ce qui ne peut pas être réduit à la formule.

Oui, c'est ça. Ce qu'on appelle le vers, c'est, au fond, un geste exprimé par des mots. Qu'est-ce que c'est la pensée ? C'est le souffle. Qu'est-ce c'est la conscience ? S'il n'y a pas le souffle, il n'y a pas de respiration. C'est ça le rythme.

En même temps, la conscience c'est ce qui nous sépare toujours du monde, qui nous empêche d'être identiques. Si nous n'étions pas conscients, nous serions peut-être identiques.

Vous croyez ? Je ne suis pas sûr. Je crois que la conscience est toujours à la fois identification et séparation.

Vous avez beaucoup travaillé avec Mallarmé.

Beaucoup, énormément. Je crois qu'il m'a aidé à vivre.

Depuis quelque temps, je me dis qu'il y a une date très importante dans la pensée occidentale et qu'on ne voit pas. Elle se situe vers la fin du XVIe siècle. C'est le passage de la lecture orale – les gens lisaient à haute voix même quand ils étaient seuls – à la lecture mentale. Il me semble que cette lecture mentale, qui est liée à l'apparition du livre, à l'imprimerie, conditionne absolument tout

notre rapport avec le livre. Je crois que Mallarmé est le premier qui écrive avec ce rapport-là, un rapport purement mental.

Je pourrais vous donner ce qu'on appelle la « démonstration de texte. » J'ai précisément dit que la poésie ne finit pas dans les livres, il faut que la voix la prononce. Ce n'est qu'ainsi qu'elle se réalise complètement. La prononciation donne précisément sa richesse au poème parce que chaque homme qui le lit ajoute, et ajoute, et ajoute quelque chose : c'est là la durée du poème, pas dans la formulation des mots du poète mais dans la voix. Mallarmé, que vous citez, a dit qu'on distingue non seulement le ton mais la voix avec laquelle le poème est prononcé. Ça ajoute quelque chose aux mots.

Vous croyez que le *Coup de dés* est fait pour être lu ?

Oui. Dans la préface, Mallarmé dit que les lettres, les caractères signifient les voix. Sur cette base, entre 1930 et 1940, puisque j'étais mêlé au mouvement communiste illégal, j'ai composé, un poème que la police a tout de suite interdit, avec un ami, qui s'appelle *Maria Ručara* qui était préparé pour un oral à plusieurs voix. Je l'imaginai comme un opéra. Voilà le texte que j'ai cité ici, dans *Bagdala*. Il y a un long texte... Ah ! Je n'ai pas de lunettes... Je l'ai tiré d'un texte de Mallarmé. Voilà, c'est un long texte que j'ai cité. Dans *Divagations, Crayonné au théâtre*, il dit que le théâtre n'est pas bien, que l'opéra n'est pas bien mais « ode à plusieurs voix » et c'est *Un coup de dés*. Il dit carrément que la différence de lettres ce n'est pas décoratif mais c'est la voix qui change.

C'est aussi purement visuel.

Il a essayé de le présenter visuellement mais c'est la voix qui donne la vie à ce poème.

J'avais envie de dire que, depuis Mallarmé, la poésie moderne est plus visuelle que vocale, mais le visuel n'étant pas nécessairement muet.

Moi j'ai tiré ça, « ode à plusieurs voix », où il expliquait que ce n'est pas le théâtre, ce n'est pas l'opéra mais quelque chose d'autre. Mais quand même « ode » et « voix ».

Cette influence de Mallarmé, le poète le plus « serré » – si je puis dire – de la langue française, comment joue-t-elle sur une langue aussi débordante que la vôtre ? On dirait que vous avez pris, dans la poésie française, le poète le plus français comme exemple.

C'est le texte qui m'a attiré. Le titre même, *L'Action restreinte*, quand on parle du livre m'est déjà un rappel. Souvenez-vous de ça. Quelques lignes plus loin, il dit que l'autre doit éprouver mon existence. Si j'agis sur lui, cela me prouve que moi aussi j'existe. Il ne disait pas : « Cogito ergo sum. » mais « Cogito ergo es. » C'est ce « es », Tu, qui me prouve que j'existe. C'est plus philosophique que tous les philosophes de cette époque. Quand j'ai rencontré ce bouquin-là, j'étais très bergsonien et il m'a un peu guéri du bergsonisme. Il m'a préparé pour saisir ce qu'on appelle le surréalisme. Je crois que Bergson et tous les autres cachent ça, vous savez.

Qui sont « tous les autres » ?

Les surréalistes. On se souvient de Breton qui attaquait Pierre Janet à propos de *Nadja* mais on oublie que l'écriture automatique est tirée de Monsieur Janet et pas de Freud.

Ah bon ?

Mais oui, c'est Philippe Soupault qui le dit. Quand ils ont fait *Les Champs magnétiques* – c'est l'écriture automatique – ils ont écouté Janet comme moi je l'ai écouté.

Donc l'influence de Mallarmé sur Breton, elle est purement superficielle ?

Non, je crois qu'elle est profonde mais il était l'inventeur du surréalisme. N'oubliez pas que le Manifeste du surréalisme est un texte politique, selon moi. Il était assez intelligent de faire un texte véritable. Le manifeste présuppose certains éléments dont d'autres textes n'ont pas besoin.

Quand je disais que l'influence avait peut-être été superficielle, c'est en pensant au premier poème de Breton, *Mont-de-piété*, et surtout aux sonnets qu'il a écrits avant où il a pris une certaine musique mallarméenne.

Vous savez très bien que dans mon livre sur Breton, j'insiste sur le fait qu'il vient de ce fond-là. Lautréamont, c'est une histoire tardive, ils l'ont connu seulement en 19.

Ils l'ont publié dans « Littérature ».

Ce ne sont pas les poètes qui ont gardé le souvenir de Lautréamont mais c'est le directeur du Mercure de France. Comment s'appelait-il ?

Gourmont.

Un personnage à côté du mouvement. Il y a l'histoire qu'on s'invente après. Cela n'arrive pas qu'au surréalisme, c'est la même chose pour d'autres mouvements.

L'histoire qu'on s'invente après, c'est le sous-texte.

Non (rires), il y a le fond qui reste. Les sources m'intéressent. Je n'ai jamais accepté d'inventer quelque chose sans le dire carrément.

Le mensonge est le rêve d'une vérité qu'on n'a pas eue. (rires)

La recherche de la vérité est une chose qui n'en finit jamais...

Je sais bien qu'elle est relative.

Une vérité dans une autre, dans la troisième, tout ça multiplié par une autre vérité. On en soustrait je ne sais quoi et il faut jeter ce qu'il reste. La vérité c'est un reste. Mon idée fixe, cher ami, quand j'étais jeune, c'était d'écrire un essai sur l'expérience. L'expérience prouve tout : elle a prouvé Newton, elle a prouvé Einstein.

Ce n'est pas contradictoire !

Non, mais elle a prouvé l'un et l'autre. La science invente d'abord la théorie puis elle cherche la vérification. Si on n'a pas la théorie, on ne peut pas trouver la vérification. (rires) C'est ça la liberté de la poésie. C'est la faute de Mallarmé si j'ai changé « Cogito ». Dans ce temps à jamais, je veux appartenir à l'époque, je ne saute pas dans une nouvelle époque comme ça. C'est Mallarmé qui m'a lié au monde. J'avais 24 ans quand j'ai trouvé ce bouquin comme évangile.

Divagations.

Il ne faut pas dépasser la conversation. Il m'a suggéré ma langue, c'est pourquoi je touche je ne sais quels milieux. Je ne suis pas seulement pour les gens choisis. Il m'a poussé même à écrire des textes politiques. J'ai comparé ses journaux de mode avec Breton, avec le Manifeste. C'est la même chose : action sociale ! (rires) Ironiquement, il a publié des journaux de mode. Qu'est-ce qu'on pouvait faire à l'époque du développement du capitalisme et après la Commune qui a fait taire tout ce qui était la Gauche en France ? La femme la plus libre était Louise Michel et Mallarmé est allé à ses soirées à elle vers 1885. Il y a dans ce type-là, dans ce poète énorme et dans cet écrivain... Sa critique d'Hippolyte Taine, c'est magnifique ! Sa théorie historique, c'est le plus beau texte pour les écoles, pour libérer l'école de Taine ! Quand il a trouvé : « sur le papier, je me crée... » Quand j'écris, je me crée, je n'imite rien. Je n'ai jamais écrit longuement sur Mallarmé, jamais. Il m'a non seulement influencé mais ouvert les yeux sur certains problèmes.

Vous ne l'avez jamais traduit ?

Non, j'ai essayé, mais impossible...

Même les notes ?

J'ai traduit seulement un sonnet et j'ai traduit tout ce texte qui concerne « ode à plusieurs voix » parce que j'en avais besoin. J'ai compris qu'il tient à la voix. Il dit que la poésie et la littérature ne doivent pas dépasser le ton

de conversation, autrement on touche à la science. Alors je me suis efforcé de parler une langue très simple.

C'est lui qui m'a permis d'être sensible aux mots. J'ai commencé à faire attention à chaque mot : « i » même m'a intéressé (« i », c'est-à-dire « et »). C'est la liaison la plus simple. Le dernier « i » c'est ce qui ramasse tout. Dans mon poème « La Pêche trouble dans l'eau claire », ce n'est pas la nuit qui ramasse tout, c'est « i », le « et » de la nuit.

Il y a aussi un adverbe que j'ai pris comme un mot ordinaire et j'ai fait la comparaison : « intelligent, et sensible, et *cependant*... ». Chez nous, ce mot-là est très expressif. Ça a frappé un jeune homme qui est très cultivé, un poète et écrivain très intéressant qui connaît la littérature française. Il a écrit un texte où il a dit : « et cependant, et cependant ou les moustaches de Matić » (rires). Il a essayé d'expliquer Matić de cette façon-là... Et puis, dans une lettre à Milena, Kafka lui a demandé de ne plus lui écrire en allemand mais en tchèque – il connaissait le tchèque – « pour que je te voie le visage ». C'est beau ça... Alors dans une lettre, elle a employé la formule tchèque « et cependant ». Il lui dit : « C'est plus beau, c'est plus grand que le mot espoir ». C'est beau ça... Et je l'ai appris vingt ans après parce que Milena est morte en 44. Voilà ma façon de penser...