

Une forme particulière du discours autobiographique / Jelena Novakovi. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 7 (2001), pp. 471-484.

Notes au bas des pages.

I. Autobiographie. II. Ristić, Marko, 1902-1984. III. Poètes serbes. IV. Littérature serbe.

PER L1037 / FL92602P

UNE FORME PARTICULIERE DU DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE: "LE JOURNAL ULTERIEUR" DE MARKO RISTI}

Jelena NOVAKOVI
Université de Belgrade

"Le journal ultérieur" de Marko Risti} ¹ sous le titre de *12 C (Paris, 8.11-12.12.1962)*, écrit d'après les notes prises pendant la Conférence générale de l'UNESCO à Paris, et publié d'abord dans la revue *Forum* (1963-1967) et ensuite en un livre ², se présente comme une forme particulière du discours autobiographique qui offre au lecteur un jeu de miroirs entre le présent et le passé, où se mêlent le souvenir de Proust, le merveilleux de Breton et le "mollusque comparatif" d'Einstein, pour dessiner une quête de la continuité et pour présenter le surréalisme dans ses aspects "extra-temporels".

Le journal, défini dans les dictionnaires et les essais théoriques comme un écrit où on relate les faits jour par jour ³, et dont la forme

-
- (1) Marko Risti} (1902-1984) est un des principaux représentants du surréalisme serbe, qui ont entretenu, au cours des années vingt et au débuts des années trente, des relations très étroites avec les membres du groupe surréaliste de Paris (échanges de textes et de lettres, participation aux enquêtes engagées par les revues surréalistes serbes et françaises et autres formes de collaboration à ces revues). Il a écrit le poème *Turpitude* (1938) et plusieurs autres poèmes dont la plupart sont réunis sous le titre de *Nox microcosmica* (1923-1953), ensuite un "anti-roman" sous le titre de *Sans mesure* (1928) et plusieurs essais théoriques et critiques: *Esquisse pour une phénoménologie de l'irrationnel* (en collaboration avec (Ko-a Popovi}, 1931), *Le Devenir actuel du surréalisme en France* (1931), *Fragment sur le modernisme et l'irrationalisme* (1932) *Anti-Mur* (avec Vane Bor, 1932), *D'une nuit à l'autre* (1940).
- (2) Marko Risti}, *12 C. Naknadni dnevnik (12 C. Journal ultérieur)*, Sarajevo, Oslobođenje, 1989.
- (3) "Relation quotidienne des événements; écrit portant cette relation" (Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1970, p. 953).

(indications de lieu et de date) oblige l'auteur à l'exactitude et à la vérité, est une reproduction subjective de la vie quotidienne qui a surtout une valeur historique et documentaire. Par une rédaction quotidienne, le sujet parlant saisit sa vie ou sa pensée dans la perspective du jour, à la différence de l'autobiographie, dont le journal est un sous-genre, mais qui est écrite après l'événement et où la mémoire joue un rôle organisateur⁴. Ici, pourtant, le journal est en quelque sorte dénié dans son essence par son "ultériorité" qui lui donne un caractère rétrospectif, donc une propriété plutôt romanesque, et où le décalage entre le moment de l'action et le moment de l'écriture donne la possibilité de considérer les événements relatés dans le miroir du temps et sous un angle qui met en relief leur valeur affective. Cette ambiguïté correspond à la poétique surréaliste qui rejette le roman en tant que construction d'un univers fictif soumis aux lois de la raison et au principe de la vraisemblance, au profit d'un récit qui renverse le procédé romanesque: il s'inspire de la réalité immédiate et s'efforce, comme le dit Breton dans la préface à l'édition de *Nadja* de 1962, "à n'altérer en rien le document 'pris sur le vif'"⁵, mais il ne choisit que "les exemples de faits d'ordre inhabituel"⁶, qui échappent à la logique et à la vraisemblance et qui mettent en doute cette réalité même.

Ce refus de la fiction romanesque, qui est à la fois le refus de la "littérature", considérée par les surréalistes comme le produit d'une vision conventionnelle et inauthentique de la réalité, apparaît aussi dans l'"antiroman" *Sans mesure* de Marko Risti}: "A quoi bon ces intrigues arrangées et ces biographies de personnages imaginaires, tous ces calculs qui ont réduit arbitrairement leur action au plan limité des possibilités quotidiennes [...] et qui sont si misérablement ajustés aux 'réalités' apparentes et superflues, en imitant la vie dans ce qu'elle a de plus insignifiant? [...] Car, ce qui est horrible, çà et là, c'est un faux esprit de suite, c'est la construction artificielle, artistique de l'existence"⁷. Ecrits et publiés en même temps, *Nadja* et *Sans mesure* expriment la même

(4) Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 9.

(5) André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 6.

(6) *Ibid.*, p. 37.

(7) Marko Risti}, *Bez mere (Sans mesure)*, Novi Sad, Forum, 1962, p. 172.

position "antiromanesque": les faits relatés ne se présentent pas comme une suite logique, mais comme un réseau de rencontres et d'analogies inattendues, où le monde extérieur se transforme en "une symbolisation fortuite et éphémère" de la nécessité intérieure, soumise à la loi du désir.

Ce procédé narratif où le rapport causal entre les phénomènes cède la place aux coïncidences insolites de deux situations différentes, incompatibles du point de vue de la logique, à la façon de l'image surréaliste ou de sa forme vécue qu'est le hasard objectif, coïncidences dont le caractère "bouleversant" est quelquefois mis en relief par une précision chronologique, ce procédé donc trouve son champ privilégié dans le "journal ultérieur" qui témoigne de sa fidélité profonde à l'esprit surréaliste qui s'oppose au rationalisme stérile. Comme dans *Nadja* et les autres récits surréalistes, l'automatisme psychique, considéré comme un moyen de capter les messages de l'inconscient, prend la forme de promenades qui se déroulent selon "le déterminisme du subconscient" et où le hasard découvre les chemins de la nécessité. L'automatisme des pas conduit Risti } dans les zones profondes de son esprit, et les données objectives que constitue le décor de la ville moderne se transforment en un "champ magnétique" de la "psychologie subjective", en provoquant tout un réseau de réminiscences qui le ramènent à l'époque de sa jeunesse, à la période "héroïque" du surréalisme. Le monde réel des rues parisiennes, qui apparaissent à ses yeux comme des "artères" des souvenirs et des associations subjectives "s'entrecroisant et se ramifiant, tel un réseau de fleuves souterrains, dans les villes mythiques et surpeuplées de la Mémoire et de l'Oubli"⁸, s'incorpore dans l'espace imaginaire d'une aventure spirituelle dont le ressort est la magie de la mémoire affective.

La perception immédiate introduit la réflexion sur les problèmes éthiques et esthétiques, qui s'enchaînent en une suite apparemment arbitraire, suivant les méandres de la pensée. La visite d'une galerie de tableaux dans la rue du Bac suscite une réflexion sur la peinture abstraite, rejetée par les surréalistes au profit d'une nouvelle figuration qui se propose d'opérer l'union du réel et de l'imaginaire, la représentation de

(8) *12 C. Naknadni dnevnik (12 C. Journal ultérieur)*, p. 198.

Món Faust de Valéry dans le Théâtre de l'Oeuvre pousse le narrateur à réviser son opinion sur ce poète, l'émission radiophonique sur la phase surréaliste d'Aragon le ramène à l'époque du "romantisme surréaliste, de cette phase révolutionnaire, rebelle, passionnée, inconciliable, totalitaire, du surréalisme originel"⁹, et les livres qu'il trouve chez Gallimard lui rappellent le parallèle qu'a fait Breton entre l'automatisme psychique des surréalistes et le monologue intérieur de Joyce, parallèle où se manifeste encore une fois la conception qui considère l'inconscient comme une source de la création poétique et qui rejette le roman comme un produit de la "littérature": Joyce met l'association libre au service de la création d'une construction littéraire et retombe dans l'illusion romanesque, tandis que les surréalistes pratiquent "l'automatisme psychique pur" parce qu'ils considèrent "qu'on ne peut pas contrôler et employer à des fins littéraires ce qui jaillit et s'épanche d'une profonde source intérieure sans risque de le voir tarir"; mais, ils ont aussi un trait commun: ils cherchent leur "matière brute" dans la même région, "au fond de l'esprit humain", à l'endroit où "les désirs naissent en pleine liberté, où se forment des mythes, et où le langage humain prend sa racine la plus profonde"¹⁰.

Les souvenirs de Risti } ne sont pas seulement les réminiscences du passé, mais aussi une nouvelle affirmation de l'esprit surréaliste qui survit à son époque à travers son oeuvre, pour s'insérer dans de nouvelles formes de l'activité créatrice et pour devenir l'expression d'une aspiration qui dépasse de loin les cadres du mouvement, aspiration qui vise à abolir l'antinomie de la pensée et de l'action, de l'intelligence et de la sensibilité, ou bien, sur le plan de l'écriture, de la discontinuité des événements et de la continuité de la narration. Son journal "ultérieur" se présente comme une quête de l'intégrité, de la continuité profonde cachée sous une multitude d'apparences instables et discontinues, comme l'expression de ce désir de suppléer à l'insuffisance de la réalité quotidienne et à la relativité de l'existence et pour maîtriser le temps, qui est au fond de toute activité créatrice. "Nous sommes composés d'une multitude de personnages, comme l'a merveilleusement exprimé Apollinaire dans son poème 'Le Cortège'.

(9) *Ibid.*, p. 150.

(10) *Ibid.*, pp. 215-216.

Le désir de la continuité de la vie, ce qui veut dire de l'intégrité de la personne, c'est une des formes de résistance innée de l'homme à la mort, une forme de lutte contre la mort, c'est-à-dire contre l'absurdité de la vie. La continuité, c'est l'intégrité, et l'intégrité, c'est le sens"¹¹. L'être humain n'est pas une entité donnée une fois pour toutes, mais il est soumis aux transformations perpétuelles et vit dans la discontinuité de ses différents "moi" et des impressions changeantes de la réalité extérieure qui ne s'offre à lui que partiellement, discontinuité qui est une manifestation de l'action destructrice du temps et un signe de mortalité. D'autre part, il a un besoin profond de mettre de l'ordre dans le chaos de ses sentiments et de ses perceptions, d'en trouver le sens caché, d'établir la continuité qui lui offrirait un appui et un sentiment de sécurité et lui permettrait d'annihiler l'action destructrice du temps. De ce point de vue, l'écriture, comme d'ailleurs toute création artistique, se présente comme une forme de cette "recherche du temps perdu" qui fait l'objet du roman proustien et qui est à la fois la quête du sens et la lutte contre la mort: "Maîtriser le temps, [...] ce n'est rien d'autre que découvrir, vivre le sens de la vie, c'est-à-dire supprimer en soi-même la notion du temps, la notion de la fuite du temps, de l'existence, de la mort. En dernière analyse, l'art, la poésie, toute création et toute activité spirituelle, ont-ils d'autre but? Et le souvenir, et la conscience, et l'amour, ont-ils un sens plus profond, plus essentiel?"¹².

L'opposition douloureuse entre le désir humain et l'insuffisance de la réalité qui se refuse à le satisfaire prend souvent la forme de l'antinomie insurmontable du rêve et de la veille, qui est à la racine de la révolte surréaliste, mais qui a peut-être trouvé sa meilleure expression dans le roman de Proust auquel Risti } consacre un de ses "Commentaires" dans la revue *Pokret (Mouvement)*¹³. Pour Proust, cette antinomie est une tare inhérente à l'être humain dont les aspirations sont toujours en contradiction avec les possibilités de leur réalisation: comme le montrent les rapports entre le Narrateur et Albertine dans *La Prisonnière* que Risti } commente, nous n'aimons que ce que nous ne possédons pas, et s'il nous arrive de

(11) *Ibid.*, p. 144.

(12) *Ibid.*, p. 263-264.

(13) No 29-30, 23 août 1934.

posséder l'objet de notre désir, celui-ci ne nous satisfait plus. Il s'agit d'une antinomie consubstantielle qui ne se résout que dans l'activité créatrice fondée sur le travail de la mémoire: à la banalité de la vie quotidienne baignée dans un présent soumis aux perceptions fallacieuses, s'opposent les moments d'extase qui mettent en mouvement la mémoire affective et où le sujet vit simultanément le passé et le présent, et par là effectue l'union de la perception et de la représentation, du réel et de l'imaginaire, moments qui peuvent être fixés par une oeuvre d'art. La solution n'apparaît que sur le plan de l'expérience créatrice qui lie les moments éloignés dans le temps en découvrant une continuité secrète.

Suppléer à l'imperfection substantielle du présent et maîtriser le temps, telle est la possibilité qu'offre à Risti} l'"ultériorité" de son journal qui se propose de remplir les intervalles entre le temps de l'écriture (1963/64), le temps de l'action (1962) et le temps des souvenirs (les années 20 et 30). Cette ultériorité de l'écriture rappelle les tentatives de certains auteurs contemporains qui suivent en quelque sorte la voie de Proust et qui mettent au centre de leurs ouvrages l'écriture considérée comme une lutte contre le temps destructeur, tel Michel Butor dont le roman *L'Emploi du temps* a la forme d'un journal ultérieur que le narrateur commence à écrire six mois après son arrivée à Bleston, pour échapper au désespoir que cette ville sombre et hostile éveille en lui. Afin de récupérer le temps "perdu", il note à la fois les événements présents et ceux qui ont eu lieu six mois auparavant, de sorte que deux plans temporels différents s'entrecroisent incessamment dans sa conscience en s'éclairant et en se modifiant réciproquement, mais il ne réussit pas à remplir la lacune temporelle, qui ne cesse de s'élargir. L'écriture ne détruit pas la ville monstrueuse qui s'identifie, par une sorte de mise en abîme, à un labyrinthe angoissant, et le narrateur, transformé en un nouveau Thésée, ne réussit pas à tuer son Minotaure, à maîtriser le temps destructeur.

Dans le texte de Risti} on trouve une évocation parallèle des séquences temporelles éloignées. L'auteur passe d'un plan temporel à l'autre: de l'évocation des événements du 12 novembre 1962 (Réunion plénière de l'UNESCO) il passe au 24 avril 1963 et, stimulé par le film *Les Abysses*, s'engage dans une réflexion sur les problèmes éthiques et esthétiques qu'il amorce (l'inacceptabilité de la position de l'homme

dans le monde contemporain, l'esthétique de la laideur), ou des événements du 14 novembre 1962 au tremblement de terre à Skopje en 1963, qui apparaît comme un nouveau prétexte de réflexion sur la condition humaine, ou bien du 15 novembre 1962 au 18 novembre 1963 et au onzième anniversaire de la mort d'Eluard. Il semble qu'à Risti} aussi le temps échappe, qu'il ne peut pas le rattrapper et remplir l'intervalle entre le temps de l'écriture et le temps de l'action: "Et ce dixième anniversaire, par les associations qui se cristallisent inévitablement autour de lui, a déjà commencé à se présenter comme un nouveau prétexte pour des ralentissements, c'est-à-dire pour des ralentissements du cours ralenti de ce journal qui est de plus en plus rempli et couvert de digressions. A mesure que le temps passe, les deux plans temporels sur lesquels se développe ce journal s'éloignent de plus en plus l'un de l'autre"¹⁴. On lit une semblable constatation à un autre endroit, où l'auteur dit qu'il avait cessé d'écrire son journal pour quelque temps: "Pendant des mois, j'ai négligé, j'ai abandonné ce journal: l'écart, le décalage entre les deux plans temporels sur lesquels il se déroule, s'accroît d'une manière non synchronisée"¹⁵.

Si, pour le narrateur de Butor, la constatation de son impuissance à faire revenir le temps "perdu" et à atteindre la continuité constitue un échec, même si la découverte de la valeur symbolique des objets et du décor est déjà une approche vers le sens et la continuité, Risti} cherche la solution ailleurs et transforme le décalage temporel entre le moment de l'action et le moment de l'écriture en une source de nouvelles possibilités pour l'investigation de la réalité. Encore une fois, la tentative de Risti} s'intègre dans le contexte du surréalisme qui est, selon lui, "beaucoup plus progressiste" que le Nouveau roman, "en premier lieu parce qu'il sous-entend dans son essence une confiance beaucoup plus grande en l'homme, une foi active en ses possibilités"¹⁶. Ces possibilités ne se manifestent pas dans la linéarité de l'ordre chronologique des événements, mais dans le surgissement de leurs rencontres fortuites et de leurs coïncidences subites, qui unit les différents niveaux de la réalité

(14) *Ibid.*, p. 139.

(15) *Ibid.*, p. 277.

(16) *Ibid.*, p. 145.

et les fragments éloignés du temps et qui établit une continuité entre le réel et l'imaginaire. "Mais, en s'éloignant l'un de l'autre, avec le passage du temps, ces deux plans temporels se mêlent de plus en plus l'un à l'autre. Plus ils s'éloignent, plus ils se rapprochent l'un de l'autre, à vrai dire, ils commencent à s'interpénétrer dialectiquement"¹⁷.

Paradoxalement, parallèlement à l'éloignement de ces deux plans sur lesquels se développe "le journal ultérieur", s'effectue leur rapprochement par l'établissement d'un réseau analogique à travers lequel non seulement ils s'interpénètrent et s'entrelacent, mais aussi s'enrichissent de nouvelles significations par l'introduction des nouveaux plans temporels, par l'évocation des nouveaux moments du passé. A deux principales déterminantes temporelles, le temps de l'écriture (décembre 1964) et le temps de l'action (19 novembre 1962), s'ajoutent de nouvelles déterminantes, par l'intermédiaire de la mémoire qui ramène le narrateur dans un passé plus éloigné. Le dîner à la "Closierie des Lylas" provoque nombre de souvenirs qui, comme dans un jeu de miroirs, relie les moments séparés: Risti } se souvient d'abord de la visite du même endroit une dizaine de jours auparavant, qui a éveillé le souvenir du scandale au Banquet Saint-Paul Roux (juillet 1925) qui marque la rupture des surréalistes français avec la société contemporaine, ce qui lui rappelle à son tour la révolte des surréalistes de Belgrade en 1930; ensuite il se souvient du nécrologe d'Aragon à Tristan Tzarra (1963), qui le transporte à la soirée à la veille du Congrès des écrivains pour la défense de la culture (1935), soirée qui a une grande charge affective, étant liée, d'un côté, au "confrontement inévitable du poète contemporain à l'examen de maturité socio-politique"¹⁸ et de l'autre côté au "fantôme tragique" de René Crevel qui s'est suicidé la même nuit. C'est ainsi que, par un jeu d'associations et de souvenirs, s'unissent des événements entre lesquels il n'y a aucun rapport logique, mais un réseau de coïncidences et d'analogies qui se reflètent dans le miroir de la sensibilité subjective pour se projeter dans un plan extra-temporel qui renvoie au roman proustien: "Mais, dans la vie de cet homme qui a 'appris à penser', dans la durée de celui qui pense sa vie, il existe également ces moments suprêmes du

(17) *Ibid.*, p. 139.

(18) *Ibid.*, p. 281.

temps retrouvé qui semblent nier la mort, ces moments du devenir où le passé et le présent, et par là-même le futur, sont la même chose, comme si le temps s'était arrêté, comme si l'éternité s'était repliée sur elle-même. [...] Retrouver le temps perdu, c'est anéantir le temps: un de ces moments qui marquent la préfiguration éphémère de l'éternité, quand dans la raison s'évanouit la notion du temps, c'est peut-être aussi ce moment où Proust trouve la solution heureuse, l'issue azurée de sa longue recherche du temps, le moment où s'interpénètrent, dans la simultanéité parfaite, le souvenir du passé et la sensation présente, la représentation et la perception, donc l'imaginaire et le réel"¹⁹.

Cependant, si Risti} se réfère à Proust qui considère l'écriture comme une victoire sur le temps, sa solution ne le satisfait pas. Il veut dépasser l'idéalisme proustien, ou plutôt, conformément à l'idéologie surréaliste, le concilier avec le matérialisme dialectique et passer du plan de la mémoire au plan de la vie même, ce qui correspond à sa constatation dans la "Préface à quelques romans non écrits" (1932): en nous confrontant à l'antinomie douloureuse et insurmontable entre le rêve et la réalité, entre le désir et son accomplissement, Proust nous avertit de la position de l'homme dans la société contemporaine qui l'entrave, sur ce "peu de réalité" qui fait l'objet d'un "discours" de Breton, sur "l'inacceptable condition humaine" dont il est question dans son texte "Clairement" dont Risti} a traduit et publié un fragment dans la revue *Putevi* (*Chemins*, 1923). Le fait même que Proust ne trouve "l'essence des choses" et le sentiment de la réalisation complète que dans les moments extra-temporels suggère l'idée d'un obstacle à la fois extérieur et intérieur qui s'oppose à cette réalisation dans le temps, ce qui signifie que la réalité immédiate pourrait satisfaire aux besoins intimes de l'homme si on supprimait cet obstacle pour lui permettre de récupérer ses forces vitales. Risti} accepte la conclusion proustienne pour la dépasser par un engagement dans la réalité même, par une entreprise qui se propose à la fois de "changer la vie" et de "transformer le monde", selon les formules de Rimbaud et de Marx que le surréalisme a essayé de lier. Considéré dans cette optique, c'est-à-dire moins comme une solution que comme une constatation douloureuse, l'idéalisme de Proust

(19) *Ibid.*, p. 263-264.

semble, aux yeux de Risti}, d'une importance beaucoup plus vitale qu'une "coupure de vie" naturaliste.

Ce point de vue dans l'interprétation de l'oeuvre proustienne se rattache à l'optimisme fondamental du surréalisme qui ne considère pas la position tragique de l'homme dans le monde comme une tare inhérente à sa condition, mais comme la conséquence d'une lente dégradation de son pouvoir primitif de communication sous l'effet défavorable du développement du rationalisme qui a créé un idéal moral fondé sur le refoulement du désir. La barrière qui sépare le réel et le désiré n'est pas intérieure, mais intériorisée, ce qui donne la possibilité de la supprimer et d'atteindre à l'intégrité du "moi" non seulement sur le plan de l'expérience créatrice, comme c'est le cas de Proust, mais aussi sur le plan de la vie réelle. De cette différence fondamentale résultent les autres différences qui éloignent Risti} de Proust et le rapprochent de Breton, pour finir par le pousser à s'engager dans une activité révolutionnaire et à abandonner les investigations surréalistes.

Tandis que chez Proust les moments du passé qui surgissent de la mémoire envahissent complètement la réalité, qui semble s'évanouir et se retirer à l'arrière-plan de la conscience, ce qui veut dire que la représentation refoule la perception et que l'imaginaire recouvre le réel, chez Risti} le présent couvre le passé et la perception l'emporte sur la représentation: "Mais le présent se mêle au passé, envahit le passé: si séduisants que soient les charmes des évocations nostalgiques du vécu au cours de la veille ou du rêve, il serait fâcheux que la vie (quelle qu'elle soit) ne fût pas plus décisive que toutes nos anciennes vies, que le présent n'eût pas tourné le dos au passé, si les personnes présentes ne fussent pas plus présentes que les absents, que les morts"²⁰. Le souvenir n'a de l'importance qu'en fonction du présent, et de l'avenir, ce qui renvoie à Breton pour qui la mémoire a une valeur prospective, comme l'imagination, et dont la fonction est moins de faire revenir dans le passé, qui n'appartient plus à la réalité, que de rendre compte "de ce qui peut être"²¹, de ce qui peut se passer, ou bien

(20) *Ibid.*, p. 319.

(21) André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 17.

se passe déjà, mais hors de la portée de la perception rationnelle et du raisonnement logique. De plus, tandis que chez Proust l'affluence des souvenirs a une valeur tout à fait subjective, alors que son impulsion objective, l'objet de la réalité extérieure, reste dans le domaine du pur hasard, chez Risti} ce phénomène se présente plutôt comme une manifestation du "hasard objectif", c'est-à-dire, d'après la définition que donne Breton de ce phénomène²², comme une coïncidence entre le hasard et la nécessité, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le monde subjectif des désirs humains et la réalité objective que constitue le monde extérieur, coïncidence qui a un aspect "miraculeux" et qui se présente comme l'expression de l'union profonde de l'homme avec le monde, dont le narrateur proustien reste pourtant irrémédiablement éloigné. "L'Oubli et la Mémoire sont d'ailleurs la même chose; l'oubli est un arsenal muré qui peut rester ainsi jusqu'à la mort du sujet, mais il peut arriver, à n'importe quel moment, inopinément, que n'importe quel prétexte, n'importe quel phénomène de ce hasard objectif qui, d'après Engels, n'est rien d'autre qu'une forme de manifestation de la nécessité le perce subitement et que, à travers cette brèche subconsciente, affluent dans la rue une multitude de souvenirs jusqu'à ce moment emprisonnés éveillés du sommeil qui aurait facilement pu être éternel"²³.

L'"ultériorité" semble jouer un rôle capital dans l'oeuvre de Risti}, où elle crée comme un système spéculaire où l'écriture et la vie, l'imaginaire et le réel, se réfractent et s'éclairent mutuellement. Outre "le Journal ultérieur", il a écrit une sorte de préface ultérieure pour son "antiroman" *Sans mesure*, afin de "mesurer" l'intervalle d'une trentaine d'années entre la première et la deuxième édition et de saisir "tout ce que cet écart, c'est-à-dire sa photographie instantanée, pourrait impliquer", afin de vérifier la validité de l'imaginaire en trouvant son accomplissement dans la réalité. L'"ultériorité" introduit dans le journal une nouvelle dimension qui lui permet d'embrasser plus amplement son objet et se rattache à une représentation relativiste du temps, mais aussi optimiste, exprimée par l'évocation du "mollusque comparatif" du traité d'Einstein *Fondements de*

(22) André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, pp. 28-29.

(23) *Ibid.*, p. 198.

la théorie de la relativité restreinte et généralisée. Dans ce traité, que Risti} considère comme un texte poétique et dont il cite les deux derniers paragraphes du chapitre XXVIII, Einstein définit le temps au moyen d'"une horloge à la marche arbitraire et arbitrairement irrégulière", que l'on pourrait comparer aux corps non solides "qui sont arbitrairement mobiles non seulement en tant que tout", mais aussi dans leurs parties, puisque, "au cours de leur marche, ils subissent un changement de forme"²⁴. Cette "mollesse", cette flexibilité temporelle, qui correspond à l'aspiration surréaliste à lier les différentes catégories au moyen desquelles nous pensons la réalité et à abolir les antinomies du temps mathématique, aspiration que suggèrent les "pendules molles" de Salvador Dali, atteint son apogée à la fin du livre, où nous trouvons l'indication suivante: "Mercredi, le 21 novembre 1962, c'est-à-dire Vendredi, le 17 juin 1966"²⁵. L'éloignement des deux plans temporels aboutit à leur identification, et la rigidité du temps mathématique qui se présente comme une succession arithmétique de moments et d'états dans la discontinuité de la durée humaine cède la place à la flexibilité du temps psychologique et onirique où s'établit une continuité analogique: "La nuit de Paris par laquelle se termine la dernière partie de ce journal a duré pour moi, transposée du plan temporel auquel elle appartient sur le plan temporel de l'écriture de ce journal, deux cent quarante-neuf jours exactement, car c'est autant de jours qu'ont passé jusqu'aujourd'hui depuis le 1 octobre 1965, où j'ai écrit ces mots finals sur l'hier, le 20 novembre 1962. Hier, nous sommes allés, comme nous le savons, à la réception organisée à la rédaction du *Mercure de France* (et maintenant il y a un an ou deux que cette revue a cessé de paraître!) en l'honneur de Pierre-Jean Jouve qui a reçu le Grand prix national des lettres, mais hier également, oui, vraiment, c'est justement hier soir que j'ai entendu à la radio (ORTF) que Pierre-Jean Jouve avait reçu le Prix de poésie de l'Académie Française. Où suis-je ici, dans ce double système de coordonnées, pourrait-on dire relativiste, dans lequel de ces deux mondes parallèles, et qui ne sont pas seulement deux?" (390)²⁶.

(24) *Ibid.*, p. 220.

(25) *Ibid.*, p. 390.

(26) *Ibid.*

"Donner un sens" à la vie, c'est suivre, consciemment et inconsciemment, par l'intermédiaire de la mémoire affective, la trajectoire mystérieuse des coïncidences et des analogies qui relient les moments éloignés dans le temps, c'est opérer un mouvement qui ne va plus de la cause à l'effet, mais de l'imaginaire au réel, du désir à son accomplissement, à la réalisation de l'imaginaire où s'abolit l'antinomie du rêve et de la veille, de la pensée et de l'action, du hasard et de la nécessité. Le désir de la totalité que Risti } trouve dans l'oeuvre proustienne ne s'accomplit pas pour lui dans une construction romanesque qui englobe cette "dialectique de la durée" dont parle Gaston Bachelard²⁷. Comme les autres surréalistes, Risti } rejette le roman qu'il considère comme une création artificielle, comme un produit de la "littérature", éloigné de la vie, au profit d'un "antiroman" (c'est ainsi qu'il qualifie *Sans mesure*) ou d'un journal "ultérieur" qui n'a pas pour objet les événements fictifs, mais les événements réels considérés dans le miroir du temps. Cette "ultériorité" lui donne la possibilité d'éliminer les moments banaux, "nuls", au profit des moments exceptionnels, "brillants", de dégager les événements capitaux de sa vie, liés entre eux par des affinités secrètes qui suggèrent une profonde unité. Le temps vécu et le temps pensé se fondent dans une sorte de temps repensé où le sujet dépasse la discontinuité de la réalité quotidienne pour "vivre le sens" dans une continuité affective. "Car, si j'existe, alors je deviens, et si je deviens, entre la nécessité et la liberté, je ne peux ne pas être le point de convergence et la proie de toutes les possibilités, de toutes les vitesses, de toutes les orbites, de toutes les dimensions, de tous les rêves et de tous les accomplissements, de toutes les analogies et de toutes les métamorphoses. La discontinuité est dépassée, et le hasard n'est pas toujours, et peut-être n'est jamais, un fait accidentel"²⁸. Nombre d'années après sa phase surréaliste, Risti } conserve sa croyance que l'homme a la possibilité de changer son "inacceptable condition" dans le monde et de s'approcher de la totalité désirée, en rattachant à la mémoire affective de Proust le merveilleux surréaliste et le relativisme einsteinien.: "Car, si j'existe, alors je deviens, et si je deviens, entre la nécessité et la liberté, je

(27) Cf. Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1936.

(28) *12 C. Naknadni dnevnik (12 C. Journal ultérieur)*, pp. 391-392.

ne peux ne pas être le point de convergence et la proie de toutes les possibilités, de toutes les vitesses, de toutes les orbites, de toutes les dimensions, de tous les rêves et de tous les accomplissements, de toutes les analogies et de toutes les métamorphoses. La discontinuité est dépassée, et le hasard n'est pas toujours, et peut-être n'est jamais, un fait accidentel. En tout cas, la détermination n'est pas la providence, mais ses lois ne nous sont pas encore compréhensibles, ses voies ne nous sont pas encore déchiffrables. Dans les labyrinthes profonds de la causalité et de notre synchronisation vitale, comme au boulevard Raspail, tremble et se replie sur lui-même, tel l'Espace cosmique, le mollusque comparatif⁽²⁹⁾.

(29) *Ibid.*