

MANON HOUTART

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES : MÉMORIALISTE DU SURREALISME SUR LES ONDES

ABSTRACT: Between 1947 and 1974, the poet, composer, and playwright Georges Ribemont-Dessaignes played the role of a witness and chronicler of Dadaism and Surrealism on the airwaves of Radiodiffusion française. Alongside the numerous radio plays he created during this time, he hosted a wide range of cultural programs, a significant portion of which focused on these avant-garde movements or featured their representatives. The familiarity with which he addresses his former comrades and his way of questioning them about the Surrealist adventure reflect an intention to move beyond the quarrels and vicissitudes of the movement, in order to avoid corroborating the assumptions of obsolescence that burden it. This article seeks to define the posture adopted by the poet-memoirist at the microphone, and to observe how his talks and interviews fit into the historiographical process of Surrealism that was being constructed at the mid-century, following—or in reaction to—Maurice Nadeau's *History of Surrealism* and the *Interviews* of Breton on Parinaud's microphone, in particular.

KEYWORDS: Surrealism; Radio; Interview; Historiography; Ribemont-Dessaignes.

Jusqu'au mitan du siècle dernier au moins, l'historiographie littéraire repose largement – voire majoritairement – sur des contributions émanant de l'intérieur du milieu littéraire, faute d'un milieu universitaire suffisamment doté (ou suffisamment étanche) pour y faire concurrence (Vaillant 2023, 94). Le fait que les surréalistes prennent part à la production des savoirs et discours *sur* la littérature s'inscrit donc dans un phénomène massif; cela n'en fait en rien une caractéristique spécifique à leur entreprise. Là où ils se distinguent toutefois, c'est dans leur participation significative à l'historiographie de leur propre mouvement, presque en temps réel (voir Murat 2013, 303 sq). Tandis que Dada revendique et cultive son caractère spontané, effervescent et éphémère, le surréalisme est d'emblée animé par un souci frappant de collecte, d'attestation, d'archivage et de mise en récit de ses activités. Plus encore, l'élaboration endogène de son histoire est constitutive de son mode d'existence sur la scène littéraire :

il faut y voir une stratégie pour assurer une forme de cohérence et de cohésion dans l'effort collectif, pour situer le groupe le plus précisément possible parmi les avant-gardes et pour assurer sa postérité sans la tronquer. Les exposés et lettres que Breton adresse à Jacques Doucet en 1921 en tant que bibliothécaire et conseiller artistique font remonter cette pratique de consignation à l'aube de l'aventure surréaliste et laissent un ensemble documentaire précieux sur son émergence. Aragon s'attache aussi très tôt à faire le récit du mouvement en train d'éclorre : son roman *Anicet ou le panorama* (1921) évoque de façon oblique la genèse du groupe, tandis que son *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, adressé au même Doucet en 1923, dresse le bilan de Dada à Paris et revient sur les débuts de *Littérature*. Suivront les *Cahiers de la permanence* tenus au Bureau de recherches surréalistes en 1924-1925 ; les clichés et trombinoscopes qui mettent en scène le groupe ou fournissent un aperçu de sa composition à certains moments de son évolution ; ou encore le roman à charge de Raymond Queneau, *Odile* (1937), qui jette un regard satirique sur les apories du surréalisme.

La parution de *l'Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau en 1945 et le décret d'obsolescence que l'ouvrage tend à faire admettre relanceront la volonté de contrôle du récit et de l'image du groupe que l'histoire littéraire doit retenir. La radio se présente alors comme un espace susceptible de recueillir un contrepoinct aux historiographies exogènes et d'en assurer une ample diffusion : il importe en effet de démentir – ou du moins de nuancer – l'échec imputé au surréalisme au travers de supports à plus large portée que les revues, tracts et catalogues. En juin 1930 déjà, Desnos avait dispensé une conférence à propos de la peinture surréaliste sur Radio-Paris, une demi-année à peine après son excommunication : d'emblée, le métadiscours livré à l'occasion de cette « Initiation au surréalisme » a tout l'air de se caractériser par un dépassement des différends internes au profit du rayonnement du groupe et de son programme.¹ Mais c'est surtout au lendemain de la Seconde Guerre mondiale que cet espace médiatique cesse progressivement d'être boudé par les écrivains : la « radio des Poètes » que met en place Paul Gilson (en faisant de la radio publique un pôle attractif pour le milieu littéraire et artistique dès l'immédiat après-guerre), le capital symbolique dont jouit le Club d'Essai (ce laboratoire de recherches en matière d'expression radiophonique, animé par Jean Tardieu entre 1946 et 1963) et l'épanouissement du genre de l'entretien littéraire au début des années 1950 grâce au concours des écrivains producteurs sont autant d'ingrédients qui contribuent à braver les nombreuses réserves que le médium inspirait encore dans l'entre-deux-guerres (voir Eck 1991).

C'est ainsi que Tristan Tzara évoque l'historique de Dada au micro de Jean Amrouche en 1949, de Georges Charbonnier en 1950, puis dans le cadre d'un cycle

¹ Nous n'avons pas connaissance d'une quelconque archive – sonore ou papier – de cette conférence, mais il y a fort à parier que, pour sa première intervention à la radio, Desnos s'est davantage soucié de pédagogie que de règlement de comptes.

d'émissions sur les revues d'avant-garde la même année.² C'est aussi dans ce contexte qu'André Breton accorde à André Parinaud une série d'entretiens désormais bien connus, diffusés entre mars et juin 1952 sur la Chaîne nationale et dont la transcription remaniée paraît la même année chez Gallimard. Minutieusement maîtrisés, dans la préparation des questions-réponses en amont comme dans la révision et l'augmentation du texte destiné à la mise en livre, ces entretiens sont pensés pour imposer une nouvelle référence en matière d'histoire du surréalisme – ils y sont d'ailleurs parvenus. Mais ces exemples ne représentent qu'un échantillon des innombrables interventions des poètes surréalistes et de leurs compagnons de route à la radio à l'occasion d'entretiens, de débats ou de séances de lectures poétiques dans les années 1950 et 1960. Le médium devient en effet incontournable à cette époque ; il se fait même plus rare pour un écrivain de ne jamais avoir fait entendre sa voix sur les ondes que l'inverse.

Au sein de ce vaste corpus d'archives sonores, il nous paraît particulièrement intéressant de nous attarder sur le cas de Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974), puisque non seulement il est intervenu à plusieurs reprises à la radio en tant qu'invité, mais aussi en tant que producteur et animateur d'émissions radiophoniques littéraires. C'est ainsi que Ribemont-Dessaignes se met à alimenter les grilles de programmes, à la fois en concevant de nombreuses pièces radiophoniques et en assurant une multitude de causeries, entretiens et débats, dont une part significative porte sur le surréalisme. La position charnière qu'il occupe vis-à-vis du mouvement (dadaïste indéfectible, il s'est montré tantôt sympathisant, tantôt dissident affirmé du groupe de Breton) lui permet à la fois de se prévaloir du recul du commentateur et de la familiarité du témoin, redéfinissant ainsi les modalités relationnelles entre le journaliste interviewant et l'écrivain interviewé. Nous reviendrons dans un premier temps sur ses rapports avec le groupe surréaliste pour mieux éclairer ensuite le prisme et la posture qu'il adopte au micro.

Georges Ribemont-Dessaignes, dissident versatile

De la trajectoire de Georges Ribemont-Dessaignes, on ne retient généralement que la participation aux manifestations dadaïstes au tournant des années 1920. Son allégeance première se situe en effet du côté de Dada : « Ma vie entière est [...] attachée à dada, avant, pendant et après le mot même », déclare le poète dans *Déjà jadis* (1973 [1958], 92). Il sera d'ailleurs reconnu par Breton parmi les trois « seuls vrais dadas » aux

² Pour ce cycle d'émissions, ce sont des comédiens et comédiennes qui prennent en charge la lecture du texte de rétrospective de Tzara et des poèmes qui ponctuent le récit. On trouve une transcription de cette série dans Tzara 1982, 442-718. Seul le premier épisode du cycle semble avoir été conservé et a fait l'objet d'une rediffusion en 2023 dans « Les Nuits de France Culture » (Tzara 2023 [1950]).

côtés de Tzara et Picabia (Breton 1999 [1952], 466). C'est sur le plan du théâtre et de la musique que se situe son apport majeur au mouvement. Ses pièces de jeunesse, telles que *L'Empereur de Chine*, *Le Serin muet* ou encore *Le Bourreau du Pérou*, font de lui, selon Henri Béhar, le « dramaturge le plus fécond du dadaïsme » (Béhar 1979, 145). De même, le poète lui-même affirme que « Dada aurait ignoré la musique » s'il ne l'avait introduite dans le mouvement au travers de ses pièces pour piano, fondées sur le hasard et sur la dérision du cérémonial associé à l'écoute musicale (à l'instar de son morceau *Pas de la chicorée frisée*, joué au Festival Dada au théâtre de l'Œuvre le 27 mars 1920) (Ribemont-Dessaignes 1973 [1958], 398).

Si Ribemont-Dessaignes partage la scène avec André Breton lors de ces manifestations dadas à Paris, leurs relations s'enveniment en janvier 1922, lorsque le poète et dramaturge se range auprès de Tzara, Satie et Éluard pour désapprouver le projet de Breton d'organiser un « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » – plus communément appelé le Congrès de Paris. Percevant cet événement comme une mise en bière opportuniste du dadaïsme, dilué parmi les autres tendances modernes, les quatre poètes annoncent leur refus d'y participer (Sanouillet 2005, 282-283). Il faut voir dans ce projet de Congrès une première étape vers le surréalisme naissant : Breton cherche déjà peu à peu à donner l'impulsion à un nouveau mouvement, dont les contours ne seront précisés qu'en 1924. Cette année-là, alors que le label surréaliste et le droit de s'en réclamer font l'objet d'une querelle envenimée, Ribemont-Dessaignes est à nouveau associé au groupe des concurrents de Breton (aux côtés d'Yvan Goll et Paul Dermée), malgré lui cette fois : il eût préféré s'abstenir de prendre parti, ainsi qu'il le confesse dans une lettre à Tristan Tzara le 9 octobre 1924. A *posteriori* toutefois, il se targuera de n'avoir été que le témoin extérieur des débuts de l'aventure surréaliste et marquera ses distances avec les séances de sommeil et avec l'automatisme, qu'il identifie comme des pratiques ésotériques, voire sectaires :

[Le surréalisme] a eu une grande importance pour moi, précisément comme objet magique dont on connaît l'importance, mais qui n'est pas de votre intimité. [...] Je n'ai pas tenu le Surréalisme sur les fonts baptismaux, je ne lui ai pas servi de nourrice, je n'en ai pas directement fait partie. Ma fidélité aux restes de Dada encore chaud puis entièrement refroidi, ne m'incitait guère à prendre part à des rites religieux, à des cérémonies de sectes suspectes. (Ribemont-Dessaignes 1973 [1958], 160)

Lorsque Breton le sollicite pour apposer sa signature au bas de la *Lettre ouverte à Paul Claudel* en juillet 1925, Ribemont-Dessaignes identifie l'opportunité d'un rapprochement et accepte de marquer sa solidarité. Estimant que l'amitié n'avait été qu'« endormie » temporairement (1973 [1958], 182), il se met à assister aux réunions du groupe et à signer les déclarations collectives, jusqu'à ce que de nouvelles frictions émergent en 1928, tandis qu'il se rapproche du groupe du Grand Jeu. Lors d'une réunion au Bar du Château le 11 mars 1929, la mise à l'index de ce collectif connexe au surréalisme, mais plus résolument idéaliste, entraîne la rupture définitive de Ribemont –

« avec Breton bien plus qu'avec le surréalisme », prend-il soin de préciser (203). Comme d'autres concurrents et dissidents, Ribemont s'oppose au monopole que s'est arrogé Breton dans la définition du terme « surréalisme » et défend une conception souple de l'étiquette, qui permette de considérer « ce qu'il a laissé d'efficace et qui survit chez plus d'un, pour lequel la doctrine n'est qu'un souvenir » (162). Il admet d'ailleurs lui-même, à demi-mot, ne pas avoir eu la maîtrise totale sur ses propres ralliements :

[O]n n'est pas très fixé sur les limites du mouvement. Moi-même je suis traité de surréaliste, parfois. Après avoir été un Dada. Quelle importance ? On est ce qu'on est, comme on peut, l'essentiel est de ne pas être enchaîné. [...] Pensais-je à Dada ? Étais-je surréaliste ? Il y avait de tout cela, et bien autre chose encore. On est plein de séismes, on est emporté je ne sais où. On est heureux et déchiré. On est enchaîné et libre comme l'air ! Et plus tard, comment renierait-on ce qu'on a fait, puisqu'on l'a fait ! (200-201)

Le mois suivant la condamnation du Grand Jeu, Georges Ribemont-Dessaignes crée une nouvelle revue avec Nino Frank, intitulée *Bifur* et destinée à rendre compte de « tous les aspects de la vie moderne » selon une perspective transdisciplinaire et internationale (Rialland 2012). Les membres et sympathisants surréalistes contraints d'opérer une « bifurcation » à la suite de la réunion de la rue du Château trouveront dans cette nouvelle revue un espace éditorial et un réseau hospitaliers. Breton ne sera pas dupe du caractère concurrent de *Bifur* vis-à-vis de sa propre mouvance ; il aura tôt fait, dans le *Second Manifeste du surréalisme*, de qualifier la publication de « remarquable poubelle » (Breton 1988 [1930], 812). Il énonce dans ce même texte un motif supplémentaire d'exclusion à l'égard de Ribemont-Dessaignes en lui reprochant de soumettre son écriture à des contraintes alimentaires. Mais les anathèmes que lance Breton *ad hominem* ne resteront pas longtemps sans réponse : les renégats épinglés dans le *Second Manifeste* se fédèrent à l'initiative de Georges Bataille pour formuler une répartie au travers du pamphlet *Un cadavre*. Ribemont-Dessaignes y signe une contribution intitulée « Papologie d'André Breton », qui dénonce avec virulence l'autoritarisme et l'hypocrisie du chef de file du surréalisme, nourrissant l'image caricaturale – et tenace – de Breton en pape du surréalisme.

Il apparaît donc que Ribemont se pose alternativement en compagnon de route et en témoin extérieur du surréalisme : tout en marquant ponctuellement ses distances, il se garde de s'en dissocier complètement et définitivement. Dans ses diverses interventions et discours rétrospectifs, il inscrit sa trajectoire dans les proches environs du mouvement et en constante interaction avec celui-ci, sans en éluder les limites et impasses. Cette ambivalence lui permet ainsi à la fois de se situer comme partie prenante des dynamiques majeures de l'histoire littéraire et artistique du premier XX^e siècle, et de résister simultanément au réductionnisme que charrient les étiquettes.

Radiodramaturge et mémorialiste des avant-gardes

Peu après la Libération, alors qu'il connaît des difficultés financières et qu'il cherche à se réinventer, Ribemont-Dessaignes répond favorablement à l'invitation que lui adresse Paul Gilson de collaborer aux émissions du service artistique et littéraire de la Radiodiffusion française (renommé ORTF en 1964). Parallèlement à une œuvre radiodramaturgique foisonnante qui s'inscrit dans la continuité de son théâtre scénique (il compose près de soixante pièces pour le micro entre 1947 et 1974), le poète dadaïste produit et anime un large éventail d'émissions culturelles, parmi lesquelles d'abord *Tête de ligne* à partir de 1950, puis *Ce qu'ils en pensent* à partir de 1956, *Les Pouvoirs de la connaissance* en 1958, *Culture et destin* (1961), *Souvenirs d'hier et d'aujourd'hui* (1963) et enfin *L'homme tuera-t-il les hommes ?* (1963-64). Dans chacune de ces émissions, il fraye une place de choix aux représentants des mouvements dont il a été membre ou proche, tout en perpétuant l'esprit d'ouverture qui caractérisait la revue *Bifur*, en tendant son micro à des peintres (Jean Dubuffet, Michel Seuphor, Josef Šíma), photographes (Brassaï), philosophes (Stéphane Lupasco, Jean Wahl), compositeurs (Pierre Schaeffer, Pierre Boulez), musicologues (Fred Goldbeck), pour saisir l'art moderne dans la variété de ses manifestations.

Dans ses mémoires parus en 1958 sous le titre *Déjà jadis*, il évoque déjà le rôle de témoin des avant-gardes qu'il assure à la radio : « Plusieurs fois, au cours de ces dernières années, j'ai évoqué moi-même à la Radiodiffusion cette époque dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle fut parcourue de "mouvements divers", et qu'elle a laissé un souvenir vivace » (1973 [1958], 84). Ces mémoires fonctionnent ainsi comme la matérialisation livresque de ses interventions radiophoniques précédentes et comme une occasion de compléter, voire de rectifier les discours qui circulent alors à propos du dadaïsme et du surréalisme, entre autres sur les ondes. Les allusions qu'il formule à propos d'émissions visant à interroger l'actualité de ces mouvements au mitan du siècle³ montrent bien qu'il entend prendre part à ce débat, en tenant compte des diagnostics relayés par les médias. C'est d'ailleurs une préoccupation semblable qui a dû inciter André Breton à se prêter à l'exercice de l'entretien radiophonique en 1952 : alors que les émissions littéraires se multiplient et ne manquent pas de véhiculer une image parfois réductrice du surréalisme, le chef de file cherche à s'imposer comme le seul porte-parole légitime du mouvement (Willem 2014) et à démentir plus ou moins explicitement les récits concurrents. On peut d'ailleurs supposer que parmi les discours auxquels Breton souhaite donner un contrepoint, figurent les témoignages que Ribemont-Dessaignes a

³ Il mentionne par exemple la discussion animée par Parinaud dans l'émission *La Revue des arts* en 1957, à l'occasion de l'exposition Dada à la galerie de l'Institut, et déplore que les interventions des participants « reliaient mal Dada et le temps présent » (Ribemont-Dessaignes 1973 [1958], 91).

fournis à la radio dès 1947, et dans lesquels il ne s'est pas privé d'insister sur « l'orgueil dominateur » d'André Breton (Ribemont-Dessaignes 1947).

Dans les années d'après-guerre, la fabrique historiographique du surréalisme se joue ainsi dans un va-et-vient entre le livre et les studios, entre l'écrit et l'oral, l'un garantissant une maîtrise sur le propos et une forme de légitimation symbolique, l'autre assurant une ample diffusion. Il est à ce titre significatif que les mémoires – livresques – de Ribemont-Dessaignes aient ensuite donné lieu à une série de causeries radiophoniques éponyme diffusée l'année suivante, au cours de laquelle l'auteur, seul au micro, revient sur les grandes tendances poétiques, picturales et musicales du début du siècle en reprenant l'architecture de son ouvrage (Ribemont-Dessaignes 1959).

Commentateur complice

Dès les premières émissions qu'il produit, Georges Ribemont-Dessaignes fait intervenir ses anciens camarades dadaïstes et surréalistes dissidents. S'il veille à mettre en valeur ses interlocuteurs, leur trajectoire poétique propre et leur apport spécifique à la révolution artistique du début du XX^e siècle, il dépasse à plusieurs reprises son rôle d'animateur et s'engage lui-même, à la première personne, dans le récit des aventures dadaïstes et surréalistes, comme pour rappeler discrètement son implication. Au cours d'un entretien pour l'émission *Tête de ligne* en février 1950, Tzara entérine ce double rôle en insistant sur la part que Ribemont a prise dans les événements qu'il relate : « Toi-même, tu as écrit [ceci] », « C'est toi-même qui soutenais [cela] », etc. (Ribemont-Dessaignes 1950a). Soupault adopte une attitude similaire dans un entretien de 1958 pour *Les Pouvoirs de la connaissance*. À plusieurs reprises en effet, il interpelle celui qui est censé l'interviewer pour l'associer à son récit : « Nous sommes sceptiques vous et moi, c'est vous qui avez résumé notre scepticisme dans ces paroles qui ont eu un succès incroyable : Qu'est-ce que c'est Dieu, qu'est-ce que c'est Renan, qu'est-ce que c'est Dada ? » ; « Vous vous souvenez ? » ; « Vous le savez aussi bien que moi... » (Ribemont-Dessaignes 1958). Les adresses amicales que les interlocuteurs s'échangent dans le premier cas comme dans le second (« Mon cher Philippe », ou « Mon cher Tzara » dit l'un, « cher ami », ou « Georges », répond l'autre) constituent des preuves supplémentaires de connivence, nourrie d'un passé commun.

Les « Mon cher Jacques » et « toi, Georges » ponctuent de la même façon l'entretien que Ribemont-Dessaignes mène avec Prévert dans *Tête de ligne*. Le poète dadaïste rappelle aussi leurs collaborations et se félicite d'avoir publié *L'Ange garde-chiourme* dans la revue *Bifur* qu'il dirigeait alors. Mais comme avec Tzara, il s'efforce de faire parler son invité en son nom propre, au-delà de l'évocation de souvenirs partagés, oscillant ainsi entre les rôles de camarade et de critique : « Nous sommes là à parler des hommes et des choses que nous connaissons de près [...] Mais moi particulièrement, je

suis là pour parler de toi et de la poésie qui t'est propre » (Ribemont-Dessaignes 1950b). L'entretien que Lise Deharme accorde à Ribemont-Dessaignes lors d'une séance ultérieure de *Tête de ligne* porte encore l'empreinte de cette tension entre les fonctions testimoniale et maïeutique qu'endosse le poète. Alors que les « cher Georges » et « chère Lise » suffisent déjà à suggérer une amitié qui dépasse le cadre du studio, Ribemont fait à nouveau allusion à sa propre implication dans les activités surréalistes et dissidentes, tout en veillant à recentrer le propos sur son invitée. Lorsqu'il interroge Deharme au sujet des réunions littéraires qu'elle tenait chez elle et du « fameux lieu de rencontre » qu'a représenté la revue du *Phare de Neuilly* (dont il a assuré la gestion entre 1930 et 1933), il s'empresse de préciser : « Nous avons à ce sujet des souvenirs communs, mais ceux qui importent sont les vôtres, vous vous en doutez » (Ribemont-Dessaignes 1950c). Avec Raymond Queneau enfin, bien que le vouvoiement et l'adresse plus formelle (« Cher Raymond Queneau ») laissent supposer des relations moins intimes qu'avec Tzara, Prévert et Deharme, Ribemont-Dessaignes se prévaut aussi d'une forme de familiarité pour inciter à la confiance : « Je vous connais assez pour savoir que la vie a pour vous une importance réelle en dehors de la littérature » (1950d).

Témoin pacificateur

Si Georges Ribemont-Dessaignes semble tendre son micro en priorité aux dissidents du groupe surréaliste (bien qu'en réalité, rares sont les surréalistes qui n'ont pas posé quelque limite à leur adhésion), il s'efforce globalement de faire œuvre de pacificateur quant aux querelles du passé. La façon dont il présente le surréalisme et interroge ses anciens camarades traduit en effet un souci de démentir les présomptions d'obsolescence qui accablent le mouvement. Certes, il insiste à plusieurs reprises sur l'importance trop souvent mésestimée de Dada, mais il reconnaît volontiers le surréalisme comme une force structurante de la vie culturelle contemporaine. En 1950, avant même que Breton ne fournisse sa version des faits au micro de Parinaud, Ribemont va jusqu'à affirmer que « toute la poésie contemporaine porte les traces du surréalisme » (1950a). C'est donc bien en raison de l'irradiation du surréalisme dans le temps présent qu'il apparaît pertinent d'en retracer la genèse à destination d'une audience élargie. Il invite ainsi Tzara, dans un premier temps, à préciser « pour les auditeurs invisibles du vaste monde comment est né Dada », avant de l'interroger, à la fin de l'entretien (diffusé en deux épisodes), sur sa « position devant le surréalisme ». Ce n'est pas Tzara, toutefois, qui se montre le plus enclin à démentir le constat d'essoufflement qui accable le mouvement. Il déplore l'orientation ésotérique qui a pris le pas sur l'élan corrosif de Dada et qui empêche le surréalisme de trouver un « sang nouveau », dont il aurait pourtant « rudement besoin ». Malgré l'insistance de Ribemont, qui demande encore si malgré tout, le surréalisme n'aurait pas gardé quelque importance dans les domaines artistiques

contemporains, Tzara place davantage sa loyauté envers l'esprit Dada, dont un retour en grâce serait salubre « pour assainir l'atmosphère d'aujourd'hui ».

Dans les entretiens suivants, Ribemont-Dessaignes se fait encore le défenseur du mouvement dont il a été jadis excommunié : « On est injustes envers le surréalisme », soumet-il à Jacques Prévert au moment d'évoquer les « plaisirs » et les « orages » de cette aventure révolutionnaire (1950b). « Il est peu de poètes aujourd'hui qui n'aient été touchés par [l']élan libérateur [du surréalisme] ou par les grâces nouvelles dont il est responsable sur le plan artistique », affirme-t-il en face de Lise Deharme, avant de condamner le procès qui est alors intenté au mouvement : « Attaquer le surréalisme, c'est attaquer la poésie elle-même et c'est faire le jeu de trop de gens intéressés à ce que la poésie ne soit qu'un instrument à la solde de toutes les morales consacrées ou en voie de consécration » (Ribemont-Dessaignes 1950c). Et comme avec Tzara, il interroge son invitée sur la vitalité et la pertinence du surréalisme pour elle, se révélant ainsi soucieux de questionner et d'éprouver les jugements de péremption qui se répandent alors. La réponse de Deharme, davantage que celle de Tzara, permet d'invalidier la thèse d'un surréalisme en fin de course :

Je crois au surréalisme comme je crois à l'amour et au rêve, Georges. Le surréalisme n'appartient pas plus à une époque que la lune ou le chant d'un oiseau dans les pommiers en fleurs. Le surréalisme est non seulement aussi vivant pour moi qu'il l'était jadis, mais il est vivant comme moi et avec moi. Quand bien même des ombres auraient passé entre le surréalisme et moi, je ne puis faire autrement que de leur être fidèle. Je reste celle qui posait un gant bleu sur le bureau d'André Breton à la Centrale surréaliste vers 1925. (Ribemont-Dessaignes 1950c)

En compagnie de Queneau, Ribemont-Dessaignes réitère son diagnostic (« Le surréalisme a, en grande partie, après Dada, dominé l'état poétique de l'entre-deux-guerres »), et demande au poète s'il a tiré quelques « agréments » de son voyage en « pays surréaliste », « où, il faut en convenir, on pouvait être la proie de beaucoup d'enchantements » (1950d). Ribemont semble ainsi exhorter son camarade à reconnaître sa dette envers un groupe avec lequel il a, comme lui, dû prendre un temps quelques distances. Ainsi, celui que l'on tient pour un violent polémiste, agent de premier plan des scandales dadaïstes et pamphlétaire iconoclaste, prend des allures de mémorialiste tempérant si l'on prête l'oreille au pan radiophonique de sa trajectoire. Tout se passe comme si, passée la période des querelles et des dissonances attisées, c'est davantage une recherche de consonnance entre les diverses tendances avant-gardistes qui caractérise la démarche de Ribemont-Dessaigne, afin d'en assurer le passage à la postérité.

Conteur vétéran

Dans les causeries qu'il donne en 1959 puis en 1963 (*Déjà jadis* et *Souvenirs d'hier et d'aujourd'hui*), le poète et homme de radio cède peu à peu à une posture de vétéran d'une aventure qui appartient pour lui au passé. Le ton didactique qu'il adopte indique que l'enjeu est de fournir un témoignage et un commentaire rétrospectif contrôlés plutôt que d'accomplir un acte manifestaire, comme au temps de Dada. En veillant à situer le surréalisme dans l'histoire littéraire, il perpétue la volonté du mouvement de s'inscrire dans une filiation (plutôt que de faire table rase de toute tradition littéraire à la façon des dadaïstes), mais la généalogie qu'il établit au fil de ses causeries dans les séries *Déjà jadis* et *Souvenirs d'hier et d'aujourd'hui* est bien davantage guidée par la chronologie des événements et par ses propres souvenirs et expériences que par la nouvelle axiologie littéraire que revendiquent les surréalistes : il assume d'ailleurs explicitement que son dessein est avant tout de relater « ce qu'[il a] connu personnellement », « ce à quoi [il a] participé », avec l'espoir de rappeler que le monde poétique qui lui est familier, et qui est désormais, au début des années 1960, en voie de « pétrification », fut autrefois un « jeu vivant » (Ribemont-Dessaignes 1963).

Georges Ribemont-Dessaignes a ainsi tendance à jouer le rôle du vieux sage ou du grand-père désireux de transmettre un legs mémoriel aux générations suivantes – désir par ailleurs aiguisé par une santé défaillante. Dans le premier épisode de la série intitulée *Souvenirs d'hier et d'aujourd'hui*, il précise ses intentions :

Il s'agit pour moi, sous le couvert de mes propres souvenirs, non pas de donner une idée de l'évolution de la poésie, ou de considérer ce que sont devenues telles ou telles œuvres par rapport à une éternité hypothétique, pour quoi elles paraissent faites, mais de montrer leur visage en ces temps actuels faits de bruits et de vociférations. Une récente maladie, je devrais dire plusieurs maladies, qui m'ont mené à ce point où malgré soi tout ce qu'on a vu et connu change de couleur, m'ont contraint de diriger sur certaines choses passées le projecteur d'une lumière spéciale. (Ribemont-Dessaignes 1963)

Il mêle ainsi volontiers son récit des aventures artistiques et littéraires de l'entre-deux-guerres avec des réflexions sur la fuite du temps, sur ce qui sépare hier d'aujourd'hui, ce qui demeure vivant ou ce qui n'est plus. Son zéaiement nettement perceptible et l'enrouement de sa voix renforcent malgré lui cette posture de conteur à l'âge avancé – la posture telle que la définit Jérôme Meizoz étant composée à la fois d'un ethos discursif et de paramètres non verbaux sur lesquels l'auteur n'a pas toujours prise (Meizoz 2007 et 2016).

La propension de Ribemont-Dessaignes à évoquer presque systématiquement les tensions et contradictions du groupe pour mieux les balayer s'apparente par ailleurs à une stratégie plus ou moins consciente pour se construire l'image d'un poète arrivé à maturité et dépouillé de tout sentiment de rancœur. « Ce fut une suite d'émeutes, peut-être », suggère-t-il à propos du surréalisme, avant de réclamer aussitôt une prise de hauteur : « Il

vaut mieux en parler légèrement aujourd'hui, sans en appeler à la grandeur des tragédies. Car enfin, qu'est-ce donc que ce genre de troubles, de drames, dont on croit sur le moment qu'il bouleverse le monde ? » (Ribemont-Dessaignes 1963). Les interventions ponctuelles du comédien Pierre Noël, qui incarne dans cette série l'*alter ego* de Ribemont, sont aussi au service de cette posture : elles permettent au poète dadaïste de confier à un autre que lui-même (mais présenté comme « semblable en tout point ») l'expression de certaines réserves quant aux prétentions surréalistes, et d'ainsi endosser de façon plus ostensible, par contraste, le rôle de celui qui est au-dessus de ces jugements et bassesses, et qui préfère prendre le parti de la sagesse, du rire et de la fraternité. Lorsque son « sosie » revient sur les dissensions suscitées par le Congrès de Paris par exemple, Ribemont se montre las et soucieux d'aller de l'avant : « Oh je vous en prie, ne parlons plus de cela, la chose est entendue ». L'extrait suivant fournit également un aperçu assez représentatif du double jeu qu'autorise le dispositif dialectique :

GRD : Le surréalisme nouveau-né arborait un air sérieux, avec des relents philosophiques, et même presque scientifiques. Ceux qui riaient, ou avaient envie de rire, ne le faisaient qu'avec mauvaise conscience. J'avais conservé quelques relations qui me permettaient d'être renseignés sur ce qui se passait, et si j'avais parfois envie de sourire, c'était uniquement à cause du faux sérieux de quelques bons apôtres, et mêmes du sérieux des vrais apôtres.

Sosie (Pierre Noël) : Ne vous donnez pas tant de mal, mon cher, mon très cher ami, semblable à moi-même en tout point. Je suis assez renseigné pour savoir que les docteurs du surréalisme ont cru eux-mêmes qu'ils étaient tout à fait sérieux et qu'ils ont introduit tout à coup dans l'art et la pensée une notion de sacré que Dada avait détruite. La pataphysique de Jarry n'était pas très éloignée et souvent on aurait pu parler du père Ubu. Mais ne soyons pas trop sévères car cette sévérité pourrait bien se retourner contre ...

GRD : Laissez, laissez, je dois dire que malgré ce que l'on pourrait croire à la suite de ces propos, je ne cesse de conserver un souvenir fraternel et attendri de ceux qui croyaient ainsi à une sorte de mission, en même temps qu'à leur jeu. Il est difficile de mêler étroitement les deux genres d'actions. Quand on se croit pape, pensez-vous qu'il n'y ait pas à l'intérieur du personnage un œil qui cligne et un rire muet qui ricane ? Mais si j'attaquais fermement notre homme, je me dresserais alors comme anti-pape, ce qui n'est pas sans nécessité une sorte de sérieux semblable à celui qu'on blâme.

Sosie : Vous êtes incorrigible.

GRD : Je ne suis ni incorrigible ni consentant à la correction. Je suis un homme qui se refuse à juger d'autres hommes au point de vue d'un dogme quelconque. Mais j'aime rire. (Ribemont-Dessaignes 1963)

Plus loin, après avoir conclu à la faillite du surréalisme sur le plan social et révolutionnaire, Ribemont insiste sur l'apport du mouvement au renouvellement de la poésie, qui relègue dès lors au rang d'anecdotes de peu d'importance « les crises, les exclusions prononcées par Breton concernant les disciples trop indépendants, les dissidences, les querelles et les rancunes ». Cela étant dit, il fait toutefois lire à un comédien la lettre acrimonieuse qu'il avait adressée à Breton en 1929, à la suite de la réunion de la rue du Château au cours de laquelle le groupe du Grand Jeu s'était trouvé

condamné : la citation de ce document, que la publication par Nadeau dans son *Histoire du surréalisme* a rappelée au souvenir de Ribemont, relance le mouvement de balancier entre récit des querelles et évacuation de celles-ci.

Conclusion

Les causeries et entretiens radiophoniques que Georges Ribemont-Dessaignes a consacrés au surréalisme et à ses environs composent un corpus d'archives dont on peut dégager de multiples intérêts. Il met d'abord au jour une part très largement méconnue de l'activité de Georges Ribemont-Dessaignes, dont le travail radiophonique, à la fois en tant que dramaturge et en tant qu'animateur de la vie littéraire, s'est déployé sur près de trois décennies, de 1947 jusqu'à peu avant sa mort en 1974. Ces émissions, qui ont œuvré en leur temps au rayonnement des avant-gardes auprès des auditeurs contemporains, nourrissent aujourd'hui nos savoirs sur ces mouvements autant que sur leur patrimonialisation : elles contribuent à la fois à affiner leur positionnement dans l'histoire et le champ littéraires, tout en démontrant que les studios de la Radiodiffusion française ont été un des lieux déterminants de leur fabrique historiographique et mythographique. Elles apportent enfin un éclairage pour une grande part inédit sur l'articulation entre les trajectoires individuelles et les dynamiques de groupe et renseignent sur les postures qu'endossent ses différents membres, dans un rapport dialectique plus ou moins conscient avec l'état d'esprit surréaliste.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉHAR, H. 1979. *Le Théâtre dada et surréaliste*. Paris : Gallimard.
- BRETON, A. 1988 [1930]. *Second Manifeste du surréalisme*. In *Œuvres Complètes*, t. I. Éd. M. Bonnet. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . 1999 [1952]. « Entretiens radiophoniques ». *Entretiens 1913-1952*. In *Œuvres complètes*, t. III. Éd. M. Bonnet. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ECK, H. 1991. « Radio, culture et démocratie en France : une ambition mort-née (1944-1949). » *Vingtième Siècle*, 30 : 55-67.
- MEIZOZ, J. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition.
- . 2016. *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève : Slatkine Érudition.
- MURAT, M. 2013. *Le Surréalisme*. Paris : Le Livre de poche.
- RIALLAND, I. 2012, « Faits divers et revues littéraires de l'orée des années 1920 à l'aube des années 1930 : Action, La Révolution surréaliste, Bifur. » Dans C. Perez, Ph. Jousset, C. Flicker (eds.). *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, *Fabula/Les Colloques* : <<https://www.fabula.org/colloques/document1746.php>> [consulté 31/3/2025].
- RIBEMONT-DESSAIGNES, G. 1947, « Georges Ribemont-Dessaignes : 2^e partie. » *Entretiens avec...*. Programme parisien, 10 minutes, fonds INA.
- . 1950a. « Entretien avec Tristan Tzara. » *Tête de ligne*, réal. A. Trutat. Chaîne nationale, 20 minutes, fonds INA.
- . 1950b. « Entretien avec Jacques Prévert. » *Tête de ligne*, réal. A. Trutat. Chaîne nationale, 26 minutes, fonds INA.
- . 1950c. « Entretien avec Lise Deharme. » *Tête de ligne*, réal. A. Trutat. Chaîne nationale, 23 minutes, fonds INA.
- . 1950d. « Entretien avec Raymond Queneau. » *Tête de ligne*, réal. A. Trutat. Chaîne nationale, 21 minutes, fonds INA.
- . 1958. « Entretien avec Philippe Soupault. » *Les Pouvoirs de la connaissance*, réal. A. Trutat. France III-National, 45 minutes, fonds INA.
- . 1959. *Déjà jadis*. 9 épisodes, France III-National, environ 35 minutes par épisode, fonds INA.
- . 1963. *Souvenirs d'hier et d'aujourd'hui*. 8 épisodes, France III-National, environ 30 minutes par épisode, fonds INA.
- . 1973 [1958]. *Déjà jadis ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait*. Paris : Julliard.
- SANOUILLET, M. 2005. *Dada à Paris*. Paris : CNRS Éditions.
- TZARA, T. 1982. « Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie. » In *Œuvres complètes*, t. V, 442-708. Paris : Flammarion.
- . 2023 [1950]. *Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie* [Chaîne nationale, 10 juillet 1950], réal. R. Auclair. Rediff. France Culture, 2023, 31 minutes, fonds INA.
- VAILLANT, A. 2023. *L'Histoire littéraire*. 2^e édition. Paris : Armand Colin.
- WILLEM G. 2014. « L'invention de l'entretien d'écrivain : écrire le dialogue radiophonique. » *Argumentation et Analyse du Discours*, 12 : <<https://doi.org/10.4000/aad.1662>> [consulté 31/3/2025].