

André Beucler – Léon-Paul Fargue, *Correspondance 1927-1945*, édition établie et annotée par Bruno Curatolo, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, 15 x 16 cm, 110 p. Prix : 17€. ISBN : 978-2-84016-169-1.

Léon-Paul Fargue et André Beucler, *Composite*, Paris, Gallimard, 2013, 14 x 20,5 cm, 272 p. Prix : 21,50€. ISBN : 978-2-07014-243-9.

À quelques mois d'intervalle, en 2013 et 2014, ont paru *Composite*, un ouvrage signé de Léon-Paul Fargue et d'André Beucler, et l'édition critique de leur correspondance. L'écriture à quatre mains et l'échange épistolaire se manifestent comme deux formes de co-création chez les deux amis. La concomitance de ces parutions n'est pas une coïncidence : elle est due à l'initiative et au travail de fond des deux associations qui perpétuent la mémoire de ces auteurs d'un premier vingtième siècle qu'on a tendance à réduire aux avant-gardes et aux groupes bruyants auxquels ils n'appartiennent pas. La Société des lecteurs de Léon-Paul Fargue, qui édite *Ludions*, est présidée par Pierre Loubier qui signe ici la préface de *Composite*, et l'Association André Beucler, qui réédite de nombreux inédits, est présidée par Roland Beucler et Bruno Curatolo, spécialiste des revues qui s'est chargé de l'édition critique de la correspondance, avec l'aide d'éminents « farguiens », dont Barbara Pascarel.

Omniprésents dans les journaux de l'entre-deux guerres et des années 1940, les deux auteurs ont été relativement oubliés, même si, grâce notamment au savoureux recueil de chroniques *Le Piéton de Paris* (1939), fréquemment réédité chez Gallimard, Fargue est plus connu que Beucler. Celui-ci était pourtant une étoile montante du roman dans les années 1920, Claude Leroy l'a rappelé dans « Les instants d'André Beucler » (*Revue des Sciences Humaines*, n° 298, 2010). Dans *Composite* comme dans la correspondance, les amoureux du « piéton de Paris » retrouvent l'invention langagière et le génie de l'anecdote. Ils revivent aussi un âge d'or parisien qui ne manque pas de charme, et qui, contrairement aux chroniques de l'entre-deux-guerres, n'est plus la Belle époque, mais les années 1920.

Dans ces deux ouvrages, on est d'abord frappé par l'histoire d'une amitié exceptionnelle entre deux hommes qui ont plus de vingt ans de différence de 1924 jusqu'à la mort de Fargue, en 1947. En ce sens, ils viennent utilement compléter, sur un autre ton, l'entreprise hagiographique de Beucler, c'est-à-dire ses deux recueils de souvenirs, *Dimanche avec Léon-Paul Fargue* (1947) et *Vingt ans avec Léon-Paul Fargue* (1952). Un des textes de *Composite*, « En aval et en amont de 1920 », s'ouvre même sur leur rencontre chez Gallimard, avec un dialogue entre les deux personnages. Beucler est impressionné : « le choc fut aussi grand que le jour où je mis pour la première fois le nez dans tes poèmes » (p. 162). L'intimité apparaît dans les adresses affectueuses, les diminutifs et autres surnoms : « Ton Noipéol », « Ton Léopion », « Ton Léotonpodium », « Léopire », signe Fargue tandis qu'il appelle Beucler « Mon Erchandré » et même « Sanglante vieille chose ». Cette amitié prend un tour dramatique avec la maladie de Fargue, pendant laquelle Beucler lui adresse une longue lettre qui se termine par « Mon cher Léon, dis-moi bien vite toi-même de ton écriture de capricorne que tu es debout, solide, tonitruant, leste et drôle. Je t'aime bien et je m'en fais » (p. 85). L'émotion perce aussi lorsque Fargue évoque la mort de Giraudoux en 1944 (p. 86-87).

Toute correspondance a l'avantage de matérialiser une relation, d'autant plus lorsque les épistoliers échangent des cartes postales, support dont Fargue est coutumier (il en envoie un grand nombre à Alfred Jarry ou à Valéry Larbaud). Avec les papiers à en-tête de cafés (le café de Paris de Saint-Tropez, par exemple), les cartes d'hôtel de Berlin ou d'Amsterdam ou cartes postales topologiques de France sont reproduites en annexe. L'initiative est à souligner

tant les cartes postales manquent dans la correspondance entre Fargue et Larbaud publiée chez Gallimard.

Cette amitié sert d'écrin à un langage libre et jubilatoire. La correspondance est riche en jeux de mots (« il fait une chaffante étouleur », écrit Fargue en 1938, p. 56) et en comparaisons (« Je vis comme un vieux bouquin oublié, dans le froid et l'ennui », écrit Beucler en 1927, p. 9). Elle respandit surtout du talent de Fargue pour l'invention langagière, notamment de son génie de l'oralité. La correspondance est en effet, comme l'entretien (voir *Un désordre familial*, qui reprend les entretiens accordés à Frédéric Lefèvre) un terrain de jeu idéal pour la conversation farguienne, que Beucler s'attache à transcrire dans ses livres de souvenirs. Dans une lettre à son ami, il décrit sa visite à l'Expo de 1937 en longues métaphores et décors fantastiques, comme pour échauffer sa plume en vu d'un article sur le sujet : « Et tout là-haut, presque dans la stratosphère, encore des lumières pruneuses, des boules d'anis, des voies lactées de globes qui descendent comme des araignées au bout de leur fil, [...] » (p. 40). Les images sont parfois fulgurantes : au sujet de la pluie, Fargue écrit « c'est une résille où se tassent des tonnes d'orage » (p. 46). Parfois franchement extravagantes, comme, lorsqu'il se prête, dans *Composite*, au jeu de « la métaphore sans frein » dont parlait Barthes (1964) : « La Tour Eiffel, au loin, pointe son cou de brontosauve vers le ciel » (p. 44). Les aphorismes et les comparaisons isolées prospèrent dans le recueil à quatre mains, par exemple, « Sensible comme les pattes de mouche le sont au sucre » (p. 141) ou « Parlemonter avec le remords c'est vouloir se débarrasser d'un huissier avec des syllogismes. » (p. 149).

La prose fondue de l'un et de l'autre « décolle ». *Composite* est sans aucun doute un recueil poétique au sens où l'entend Fargue (« la poésie, c'est le point où la prose décolle... », écrit-il dans *La Lanterne magique*). La prose de *Composite* rappelle parfois les premiers poèmes en prose de Fargue (*Poèmes*), en particulier dans les accents lyriques de la description du Paris nocturne dans « Obscurcissement des lumières » : « Les songes sont sortis de leurs mansardes, pieds nus et bavards. [...] Quelqu'un a fait un nœud d'espoir au grand rideau qui tombe sur le brasier nocturne. [...] Les soirs de lune, la rue est une jeune malade aux yeux amers qui soulève le store pour regarder vers la mort par-dessus les arbres dessinés sur le ciel. » (p. 50-51).

Pour revenir aux épistoliers, plus que d'autres correspondances, celle de Fargue et Beucler met en lumière la fabrique de l'œuvre, les leurs, mais aussi, leur œuvre commune, *Composite*, dont il est souvent question dans les dernières pages. Les deux amis évoquent les textes qui leur sont commandés par les journaux. Fargue, surtout, paraît débordé et Beucler lui prête parfois main forte : « Goupillière me demande immédiatement ma “Simultanéité” à défaut de *Paris-Mondial*, que je ne peux pas avoir au téléphone. *Les Nouvelles littéraires* me demandent un nouvel article. Paulhan un autre poème. J'ai un “Automobile et Littérature” que j'essaye de vendre en ce moment » (été 1939, p. 64). Les articles qu'on lui commande portent surtout sur Paris et sur son actualité : « j'ai des articles à faire sur l'Exposition pour *Le Figaro*, un chaque samedi, à remettre le jeudi matin. Zut ! » (février 1937, p. 43).

S'il y a de louables commandes, comme celle de Paul Louis Weiller réclamant un poème en prose pour sa femme Aliké (p. 42-43), d'autres sont peu reluisantes. Au printemps 1938, Fargue explique qu'il prépare une « causerie » sur les tissus parce qu'elle est rondement rémunérée (p. 54). Les problèmes d'argent sont en effet omniprésents d'un côté comme de l'autre (« Roules-tu sur l'or ou l'as-tu sec ? » demande Fargue à Beucler en 1937, p. 50). Sans fausse honte, Fargue explique être familier de ce qu'il appelle des « koulibiaks », des tourtes où l'on incorpore des restes, terme employé pour désigner les articles réutilisés qu'il fournit au *Figaro* par exemple (p. 30). Les textes alimentaires et le recyclage d'articles chez Fargue éclairent les relations entre le monde de la presse et le monde littéraire par le petit bout de la lorgnette. L'appareil critique de B. Curatolo est à ce titre précieux pour qui veut travailler sur

cette époque. Des fils se tissent entre les milieux littéraire et journalistique mais aussi cinématographique, dont Beucler est un familier. B. Curatolo parle, à propos de cette correspondance, de « fabrique de l'histoire littéraire, entre plateau et coulisses » (p. 6). Outre les commandes, on voit en effet apparaître des projets et on assiste à la naissance d'idées, souvent abandonnées. Les pages de la correspondance sont ainsi pleines d'ombres de ce que Barbara Pascarel appelle la « bibliographie fantôme » de Fargue dans les actes du colloque *Léon-Paul Fargue. Poète et Chroniqueur* (Cahiers du RITM, n° 5, 2001).

*Composite*, grâce au volontarisme de Beucler, très marqué à la fin de leur correspondance, ne restera pas dans les cartons. La première version est prête en novembre 1943 et paraît après l'attaque de paralysie de Fargue, et la deuxième édition paraît en 1945. Beucler explique à Chériane qu'il rallonge un peu les textes de Fargue pour ce volume (p. 96) : « La Vamp Angélica » est par exemple un texte « recopié » par Beucler qui le réécrit partiellement. Pierre Loubier explique le phénomène simplement : puisque Beucler et Fargue ont vécu et écrit ensemble, « Fargue dictait, inventait au fil des conversations, Beucler rédigeait, développait, puis Fargue “ajoutait les câpres” » (p. 8). Le matériau de cette co-création est excessivement composite : chronique poétique, portrait, souvenirs, tableau d'époque (le beau « Paris en 1920 »), poèmes, dialogues, etc. *Composite* montre ainsi que le surréalisme n'a pas le monopole du texte à quatre mains, même si il y a parfois des *Champs magnétiques* dans ce volume, par exemple dans l'usage de la forme dialoguée. Dans « Mystères et Zoiseaux », un dialogue des plus surprenants s'engage avec : « Quel jour sommes-tu ? demande l'un de nous. » (p. 71) et se poursuit avec, par exemple :

« Mais si l'on nous demande pourquoi la laitière descend de sa voiture ?

- Parce que c'est à cet endroit d'un monde fertile que, de toute évidence, elle habite » (p. 72).

On pense aussi au surréalisme à cause de l'importance des maximes et formules d'un art poétique, comme les « Idées bohémiennes », par exemple : « Le poète est d'abord un homme qui a l'œil juste. Il va droit au but, au cœur des choses. C'est là que se trouve le réel absolu » (p. 107). Le jeu de la définition est parfois plus développé : « La poésie c'est le deuxième bureau de la littérature. La poésie naît de la rencontre des choses et de l'espion. C'est un contact, une étincelle, un coup de grisou. Être capable de déceler, dans un objet, dans un rayon, dans un moment, ce désir de plaire... cet appel que les choses lancent à notre sensibilité. » (p. 109).

Ce qui distingue radicalement cette œuvre de co-création de l'inspiration surréaliste est l'importance de l'anecdote et le poids du passé. Le volume s'ouvre en effet sur des chroniques au goût de déjà-vu : « Flâner » enfonce le clou du mythe farguien, ainsi que d'autres textes sur les éclairages nocturnes et Paris pendant la guerre. Plus loin, « Jeunes anecdotes et vieux souvenirs » évoque l'âge d'or du music-hall, l'époque Gallimard, et le cinéma qui était « dans sa phase remuante » (p. 172). Inspirés par les dessins de Robida, les deux amis rêvent d'inventer un « compteur-souvenir » qui consignerait tout sur une bande (p. 184-185). Enfin, le dernier texte, « Épilogue », écrit après guerre, au moment où « le monde d'aujourd'hui montre son derrière » (p. 256), confirme la position distanciée des deux auteurs au regard rétrospectif. Ils formulent un art poétique spécialement fait pour eux : les poètes auront toujours des choses à dire, car ils « se tiennent à côté des faits, comme des sentinelles ou des experts, et commentent les objets ou sensations qui s'en vont à l'encan » (p. 257).

Dans *Composite*, Fargue et Beucler semblent n'avoir pas conscience de l'originalité de leur démarche et de l'aspect relativement neuf de l'écriture à quatre mains. C'est que pour eux *Composite* prend le relais de cette écriture commune qu'ils ont expérimentée dans de nombreux articles au long de vingt ans d'amitié dont la correspondance garde trace. La co-création leur semble bien naturelle tant ils ont l'habitude de travailler ensemble.