

**SURRÉALISME
ET
PRATIQUES
TEXTUELLES**

Études réunies par Emmanuel RUBIO

Collection *Les Pas perdus*
dirigée par Henri BÉHAR

Centre de Recherche sur le Surréalisme

(Université Paris III – C. N. R. S.)

**SURRÉALISME
ET
PRATIQUES
TEXTUELLES**

*Actes du séminaire du
Centre de Recherche sur le Surréalisme,
dirigé par
Nathalie LIMAT-LETELLIER
Emmanuel RUBIO
Maryse VASSEVIÈRE*

Publiés avec le concours du CNRS

Études réunies par Emmanuel RUBIO

PRÉFACE

**Nathalie LIMAT-LETELLIER,
Emmanuel RUBIO,
Maryse VASSEVIÈRE**

L'exigence d'une pratique, non seulement de la poésie (« Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie », demandait Breton¹), mais encore de l'écriture, du texte, voilà semble-t-il un versant du surréalisme qui n'a pas retenu la plus grande attention. Peut-être même y aura-t-il encore pour certains quelque provocation à allier textualité et surréalisme². Il fut un temps où l'étude du texte, de l'œuvre, distingués de la vie de leurs auteurs, demandait encore maintes précautions oratoires. L'on voudrait aujourd'hui rendre à ce texte une dignité plus grande : qu'il ait non seulement existé, mais qu'il ait été au centre d'une expérience d'écriture, d'une pratique surréaliste...

Cette pratique pourtant, rien n'interdit de prendre un léger détour pour la retrouver, explicitement, au cœur des

1. *Manifeste du surréalisme, Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 322.

2. Un premier pas pourtant a été fait dans cette direction par le colloque tenu à l'Université de Grenoble en 1975 sur « Le Surréalisme dans le texte » et publié en 1978 (Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble) mais la sérénité de l'approche textuelle n'était pas encore évidente puisque, par exemple, la tentative de Wolfgang Babilas pour utiliser les outils de la logique dans son exploration de la métaphore avait soulevé un débat houleux que Maurice Rieuneau et Henri Béhar avaient tenté d'apaiser en plaidant pour des lectures plurielles et en essayant de réunir les deux types de lecture pulsionnelle/réaliste qui s'affrontaient. Par ailleurs la publication de l'important ouvrage de Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, L'Âge d'Homme, 1982, en distinguant les deux versants du surréalisme et en réservant au « côté Aragon » le versant de la réécriture et du collage et en laissant au « côté Breton » le seul versant de l'authenticité et du vécu, semble avoir encore pour un temps écarté la textualité de l'étude de tous les surréalistes. Il semble maintenant, comme notre séminaire l'a montré, que l'étude des pratiques textuelles multiples puisse devoir être engagée pour tous les versants du surréalisme.

préoccupations surréalistes. « La main à plume vaut la main à charrue »³, chacun connaît l'antienne rimbaldienne, reprise par Breton et ses amis. Remarquons cependant, avant même d'aborder les surréalistes, qu'ils comptent parmi leurs plus ferventes admirations quelques « horribles travailleurs », à commencer par Raymond Roussel ; et que celui-ci, *volens nolens*, pourrait bien représenter symboliquement, face au surréalisme, dans le surréalisme (?), et d'une manière digne de ses talents de magnétiseur, la question du texte. Ne l'oublions pas : lorsqu'ils vont acclamer *L'Étoile au front*, ou *La Poussière de soleil*, Breton, Aragon et leurs amis ne savent pas encore qu'il y a là un *procédé* à même de produire le merveilleux le plus échevelé. Peut-être même perçoivent-ils en Roussel un de ces hérauts de l'écriture automatique, à l'image de Lautréamont, quasiment annexé dans le *Manifeste du surréalisme* et dont on sait pourtant quel usage il a pu faire du collage. Breton affirmera plus tard avoir eu quelque doute. On peut pourtant imaginer la surprise, le bouleversement provoqués par la parution finale de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, qui, rappelons-le, ne date que de 1935. Car la naturalité de l'imagination, la pureté du débit verbal cédaient là au calcul, l'inspiration à la pratique, parfois même la plus pénible. Le texte faisait une entrée en scène fracassante dont la modernité post-surréaliste, Foucault en tête, ferait le plus grand cas. Leiris, l'année dès 1936, tente de prendre la mesure de la révélation, et souligne la revalorisation du travail textuel qu'elle implique :

L'intérêt de la méthode employée par Roussel semble être que son assujettissement volontaire à une règle compliquée et difficile (et notamment le fait d'avoir à consacrer son attention sur la résolution d'un problème aux données aussi étrangères, détachées, futiles que possible) s'accompagnait corollairement d'une distraction de tout le reste, entraînant une levée de la censure obtenue beaucoup mieux par ce moyen détourné que par un procédé tel que l'écriture automatique, dans laquelle on se propose de l'abolir directement

3. *Une Saison en enfer*, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 94.

*par la passivité, l'abandon, la volonté de faire en soi le vide*⁴.

Méthode contre automatisme, règle contre abandon, on retrouve là les orientations majeures d'un Leiris déjà émancipé du groupe surréaliste, et bien décidé à établir pour son compte une « règle du jeu » créatrice. Est-on pourtant si loin du surréalisme ?

Que l'on pense aux multiples techniques picturales que le surréalisme, non content de les pratiquer, s'est aussi empressé de décrire, de nommer : collage, fumage, grattage, décalcomanie... La production littéraire n'a pas donné lieu à un lexique d'une telle richesse. Difficile pourtant de négliger la variété des pratiques mises en œuvres. Du jeu de mots au collage, de l'intertextualité à l'autoréférence, critique ou non, sans oublier la subversion des genres, la parodie, la réécriture des proverbes ou des professions de foi, les jeux d'écriture sont partagés par tous les acteurs du mouvement. Rose Sélavy unit Marcel Duchamp et Robert Desnos dans le détournement du calembour, menant tout droit au « Glossaire » de Michel Leiris. Les poèmes de Roger Vitrac, le « Langage cuit » de Desnos témoignent à leur tour de ce jeu souverain sur le langage. L'écriture des proverbes, scrutée par Jean Paulhan dans *Jacob Cow le pirate, ou si les mots sont des signes*, est pratiquée avec vigueur par Péret, Éluard, et Breton, qui ne boudent pas non plus le retournement ducassien, fraîchement appliqué à la poétique de Valéry. De la réécriture du *Télémaque* de Fénelon par Aragon à celle du Kama-Sutra ou des délires d'aliénés dans *L'Immaculée Conception*, aucun texte, consacré ou non, ne semble à l'abri de l'entreprise collective.

Comment, face à cette profusion, expliquer l'occultation répétée de ce versant du surréalisme ? En revenant d'abord à ses premiers efforts de définition : « automatisme psychique pur », « dictée de la pensée »... Le dispositif anti-littéraire mis en place autour de ces notions devait se révéler fortement unificateur, et l'on sait que dans les premiers numéros de *La Révolution surréaliste*, les « textes surréalistes », seuls admis, étaient tout bonnement « automatiques ». Est-ce à dire que ce soit là la

4. « Comment j'ai écrit certains de mes livres », in *Brisées*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992, pp. 69-70.

seule écriture véritablement surréaliste ? On peut en douter, dès lors que Breton, dans le *Manifeste du surréalisme* appelle à ce que les « moyens surréalistes » soient étendus, et donne lui-même l'exemple par le collage de titres journalistiques. Le statut même des pratiques d'écriture surréalistes, dans toute son ambivalence, se révèle pourtant dans ce même passage du *Manifeste* : au moment même où il les promeut, Breton se hâte d'ajouter que les futures « techniques surréalistes » ne l'intéressent pas⁵. Refus motivé par un dédain mainte fois proclamé de la *littérature*, le sentiment d'une tâche plus essentielle, mais dont s'est emparé une histoire littéraire simplificatrice, qui restreint volontiers le surréalisme à l'automatisme pour en souligner « l'infortune continue », au témoignage même de son promoteur. Le « texte », son travail, sa jouissance, seront dûment réservés aux générations suivantes. Il est vrai qu'elles s'en sont hautement réclamées, pensons à *Tel Quel*, et en ont fait un objet théorique de première importance, à même d'offrir une autre échappatoire à la répudiée littérature. La théorisation de l'acte littéraire ne saurait pourtant se confondre tout uniment avec la pratique littéraire elle-même, encore moins accorder le monopole de cette pratique. Par delà les positions théoriques du surréalisme d'une part, généralement hostile à la mise en avant de la textualité et préférant exhiber les effets de sa pratique, de ses successeurs de l'autre, trop enclins à caricaturer cette orientation idéologique, il importait ainsi de faire apparaître des pratiques à l'œuvre, des gestes d'écriture assumés, conséquents. Il importait de donner à voir dans sa richesse l'« opération de grande envergure portant sur le langage »⁶ à laquelle s'était livré le surréalisme.

C'est à cette tâche que s'est attelé le séminaire « Surréalisme et pratiques textuelles », tenu sur deux années, 1999 et 2000, dans le cadre du Centre de Recherches sur le Surréalisme de Paris III Sorbonne-Nouvelle. Une fois par mois, les divers participants, réunis autour d'une intervention centrale, se sont attachés à cette question, cherchant non des principes de littéarité universels, mais des pratiques spécifiques au surréalisme, insistant sur leurs enjeux. Que reste-t-il des codes langagiers, sous

5. *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, pp. 341-344.

6. André Breton, « Du surréalisme en ses œuvres vives », in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1977, p. 179.

l'effet de la dérision, du renversement des usages propres à Dada ou Lautréamont ? Comment aborder l'intérêt des surréalistes pour le cryptogramme, et plus généralement la rhétorique du jeu verbal, qui, sous les dénégations dont elle a fait l'objet, permettent de détecter objectivement la réalité matérielle de l'écriture ? Breton, Aragon, Éluard, Péret, Leiris, Artaud, Tzara, Vitrac, Crevel voient leur écriture interrogée dans sa particularité, son mode d'engendrement, de réflexion. La poésie, le roman ou le théâtre sont abordés, mais aussi les jeux avec les normes, les pratiques transversales, transgressives.

Serons-nous parvenus à dessiner une spécificité des pratiques textuelles surréalistes ? À cerner l'unité de la figure, du mouvement ? Était-ce même souhaitable ? Un risque restait présent : celui de reproduire une norme surréaliste, qui ne raviverait jamais qu'un système idéologique d'exclusion ; celui de figer à nouveau le surréalisme, selon des critères qui, pour naître d'une lecture seconde, s'apparenteraient à tels ou tels mots d'ordre auxquels on réduit trop souvent les *Manifestes du surréalisme*. Olivier Penot-Lacassagne, de ce point de vue, souligne les ambiguïtés des déclarations surréalistes d'Artaud, et interroge le « contrat » surréaliste instauré par ce dernier comme l'impossible communauté qu'il est censé fonder. Ce faisant, il inscrit théoriquement une pluralité surréaliste pour laquelle plaide aussi la diversité des communications comme des approches. Les poèmes de Breton sont l'occasion de deux lectures. Nathalie Gormezano, qui leur associe ceux de Desnos et Péret, adopte une approche sémiostylistique, et tente, à partir de l'association entre charpente syntaxique et réseaux sémantiques, de définir un univers poétique propre au surréalisme. Joseph Fahey parcourt pour sa part les différentes modalités du futur dans *Clair de Terre*, et fait ainsi apparaître, par delà la dimension proprement chronologique, le temps paradoxal, immatériel, d'une présence plus essentielle.

Quelques grandes orientations peuvent pourtant s'observer. La confrontation entre les genres, l'exploration de leurs limites, apparaît immédiatement comme une piste productive. L'écriture de la peinture, si partagée par les surréalistes, dessine à l'évidence un lieu privilégié de la rencontre. Pascaline Mourier-Casile, autour de Breton et Miró, Myriam Felisaz-Debodard, autour de Crevel et Klee, explorent ce duel amoureux, où

l'écriture veut à la fois dire et vivre à son tour les secrets de la création picturale. Mais le rapport au journalisme est lui aussi convoqué. Quittant les polémiques historiques qui mirent aux prises poésie et « dévoreur d'âmes », Myriam Boucharenc cerne les jeux d'écho entre revue et journal, journalisme et esthétique, et dévoile les effets poétiques d'une interaction productrice. Au jeu entre les genres répond aussi le jeu sur le pacte générique lui-même, sans oublier cet autre contrat, impliqué par l'appartenance au groupe surréaliste et qui, le rapport au journalisme en est un bon exemple, a ses exigences spécifiques – que l'on pense à la manière dont le jeu sur le pacte romanesque, chez Aragon, est finalement indissociable de l'épreuve répétée, périlleuse du « contrat surréaliste ». Aux limites-non frontières du genre, Nathalie Limat-Letellier interroge dans *Nadja* le pacte testimonial à l'œuvre, ses difficultés, et décèle par ailleurs, en la personne de Nadja elle-même, l'émergence possible d'une lecture surréaliste.

L'intertextualité est aussi au cœur des approches. Catherine Dufour, pour sa lecture des poèmes dadaïstes de Tzara, ne s'en tient pas aux seuls effets de rupture ou d'incohérence, et met ainsi en perspective une poétique où se rencontrent, se heurtent, se superposent les éléments les plus divers du modernisme (du symbolisme à l'expressionnisme), pour une écriture du cirque cosmopolite et résolument neuve. La question de savoir comment et pourquoi une source culturelle est occultée, contournée par omission, ou frappée d'un interdit de principe, constitue une approche du non-dit dans le texte, dans la mesure où l'envers d'une trame intertextuelle coexiste avec des références explicitement déclarées. Attentive à l'infinie réécriture aragonienne, Maryse Vassevière suit les multiples fils des *Aventures de Télémaque* ou du *Paysan de Paris*, pour saisir d'un même élan hommages et saccages. Emmanuel Rubio, retrouvant ces mêmes effets de reprise chez Breton, tente de mettre au jour chez ce dernier une poétique consciente de la réécriture, que la justification hégélienne vient intégrer au mouvement général du devenir historique.

Par ce dernier exemple, c'est bien sûr le rapport à la philosophie qui est en jeu, et avec lui ce qui vient remotiver le travail du texte, le distinguer de l'honnie littérature. Le cas de l'hégélianisme, en effet, ne saurait passer pour unique. Aux

frontières du concept et du poème, Angelos Triantafyllou propose une lecture stimulante de la simulation, dans *L'Immaculée Conception*, qui souligne les convergences entre la pratique surréaliste et la philosophie deleuzienne. La question du « nominalisme absolu », chère à Aragon, garde enfin toute son acuité. Souvent convoquée dans des approches théoriques, elle trouve ici des mises en pratique audacieuses. Attentif à la lettre, Pierre Vilar traque chez Leiris ces « D » peu hasardeux qui lient et délient, à l'image des antiques formules sacrées, le nom de Desnos à celui de son héritier⁷. Éléna Galtsova explore le théâtre de Vitrac, où les mots, un mot même, crée non seulement la pensée, mais fait encore émerger toute la réalité théâtrale, pour un éphémère théâtre du verbe.

On le voit, il ne s'agit donc pas seulement de décrire des pratiques textuelles caractéristiques du surréalisme, mais aussi d'instruire un débat sur leur statut et leurs fonctions. Faudra-t-il conclure ? Il serait bien audacieux de vouloir clore un débat que le séminaire, avant toutes choses, se proposait d'ouvrir, et l'on peut se réjouir, *a posteriori*, de la diversité des réponses apportées par les participants. Car une chose au moins est certaine : chaque fois qu'est mis en avant ce travail du texte, l'interprétation univoque du surréalisme recule un peu plus.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

7. Notons ici qu'une intervention sur Michel Leiris, présentée au cours du séminaire, ne se trouve pas parmi ces actes. Pierre-Henri Kleiber, que nous eûmes le plaisir d'écouter, l'a intégrée à son récent ouvrage auquel nous renvoyons nos lecteurs : *Glossaire j'y serre mes gloses, de Michel Leiris et la question du langage*, Paris, l'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1999, 2^{ème} partie, ch. IV : « L'Épreuve du nom ».

RIEN SUR ROBERT : SUR UN COUP DE DÉ ONOMASTIQUE

Pierre VILAR

Le mot n'est pas signe, mais nœud de significations. Et que je dise le mot rideau, [...] c'est par métaphore un rideau d'arbres ; par calembour les rides et les ris de l'eau, et mon ami Leiris dominant mieux que moi ces jeux glossolaliques.

Jacques Lacan

Il ne s'agit pas ici d'aborder la question générale du jeu de mots chez Leiris, déjà largement étudiée par la critique. Nous souhaiterions attirer l'attention, à partir d'un exemple précis, sur une conduite surréaliste jamais abandonnée qui touche au domaine de l'onomastique, et qui concerne *la valeur sémiotique du nom propre*, pour reprendre la formule proposée en 1977 par François Rigolot dans les études qu'il a consacrées à cette question chez Rabelais ou à la Renaissance¹. Il ne s'agira pas non plus du jeu de mots et du travail du signifiant chez Desnos, question très complexe et elle-même souvent abordée par une critique attentive, mais d'un jeu de mots en particulier, proche parent du calembour, pour reprendre la formule roussellienne de Leiris.

Le jeu sur les signifiants des noms propres est en effet un domaine assez vaste dans la période surréaliste, qui met en œuvre des enjeux de groupe – une utopie du sujet, une entreprise en nom collectif qui désigne l'identité patronymique comme lieu commun – et dévoile au grand jour quelques enjeux

1. Cf. en particulier l'analyse de ces « vocables particulièrement opaques et qui résistaient au déchiffrement : les noms propres » dans la préface à *Poétique et onomastique – L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.

d'idiosyncrasie, quelques éléments déterminants de la complexion propre, chez Leiris ou Desnos.

On pourrait dans un premier temps attribuer au jeu de mot leirisien trois sources majeures, trois grands modèles contemporains cités par l'auteur dans la plupart des écrits consacrés à ce sujet, et en particulier dans le *Décameron recommandé* joint à *Bagatelles végétales* en 1956 : le modèle Roussel, le modèle Duchamp, le modèle Desnos. Leiris cite Max Jacob également, mais il lui réserve une dimension comique, aux côtés de Brisset, Queneau et Satie. Le lien entre Duchamp et Desnos s'opère pour ainsi dire naturellement, et il est inutile d'y revenir, sous le nom partagé de Rose Sélavy. Remarquons d'ores et déjà qu'une décennie après la publication de *Corps et biens, Glossaire j'y serre mes gloses* (1939) de Leiris, illustré par Masson, est dédié à Robert Desnos. Il faudrait ajouter à cela trois modèles archétypiques, inscrits dans le XIX^e siècle : Nerval revendiqué par les deux poètes, Mallarmé et Jarry par ailleurs.

Le cas Roussel est une autre affaire. Il est clair que Roussel occupe une place immense dans la vie et l'écriture de Leiris. Surtout, la lecture de Roussel, l'effet-Roussel sur la génération surréaliste connaît plusieurs périodes. Et pour le cas qui nous intéresse, il faut se resituer au tout début de 1923, au moment de la préparation de *La Révolution surréaliste*. Le rousselisme d'époque est assez particulier : on lit Roussel pour l'anecdote (*surréaliste dans l'anecdote*, dit le manifeste de 1924) et l'invention, sans saisir le procédé de langage, jusqu'en 1935. Cependant on va voir que la façon de lire ou de choisir, l'accent mis par Leiris sur un jeu de mots particulier de Desnos, relève d'une même obstruction de lecture. Il admire d'emblée la parfaite structure aphoristique d'un adage, épouse de chic le lyrisme d'un jeu de mots, sans percevoir autrement que par un choix inconscient les noms sous les mots, les mouvances du signifiant contre les bandes du billard, au bout du procédé. C'est cela précisément que nous voudrions commenter.

Le dégageant de jeux de mots, par métathèse, paronomase, contrepèterie, glissades variées, est un travail constant chez Leiris qui connaît, outre la poésie, deux secteurs d'application particuliers : le travail autobiographique et l'écriture critique, tout particulièrement la critique picturale. Cela vaut pour Leiris comme pour Desnos, et vaudrait aussi bien pour nombre de

leurs contemporains, dont Vitrac. On peut remarquer d'autre part que le freudisme hâtif de Leiris, ce qu'il appelle le *nickcartérisme* freudien, passe autant par la construction d'images-modèles (développées dans *l'Age d'Homme* comme dans les icônes étranges d'*Aurora*) que par un examen attentif du signifiant, au point que l'on a pu avancer une probable influence de ses écrits sur les réflexions ultérieures de son ami Jacques-Marie Lacan. Or, dans le cas qui nous intéresse, le moins qu'on puisse dire est que l'inconscient met en place dans la lecture d'un jeu de mots un mécanisme d'oubli, ou de retrait, qui n'est pas sans intérêt. On connaît trois exemples marquants de cet oubli de l'interprétation, chez Leiris. Le premier cas est au sens propre un clin d'œil. Dans un article de 1947, suivant un procédé qui lui est familier mais dont il n'est pas le seul à user, Leiris consacre un article à Miró dans un livre publié à New York. Il y commente la peinture et la lithographie du peintre catalan à partir d'une remarque sur l'accent grave ou aigu de son œuvre, inscrit dans son nom sur le O, et se trompe en l'orthographiant. Puis, vingt-cinq ans plus tard, il consacre un second texte non pas à se corriger mais à commenter la faute ou le lapsus en question. Cette faute de nom constitue en quelque sorte un oubli modèle, exploitable en soi. Il me semble qu'un seul autre jeu de noms serait comparable dans l'œuvre de Leiris, qui prend une proportion considérable : c'est celui qui vit l'époux d'une nommée Godon (Louise dite Zette), amant d'une dénommée Gordon (Hélène dite Léna, épouse Lazareff) devenir spécialiste des Dogons, puis poursuivre à Gondar cette curieuse lignée de signifiants. Leiris, auteur pourtant d'un *Dogon en gondole* de bon aloi, aurait confié à des proches n'avoir jamais établi ce rapprochement, avant d'avoir lu l'article que lui a consacré Francis Marmande : *La Lettre à Louise*, publié dans la revue *Liber* en 1989... Le troisième cas est sans doute plus curieux encore.

Venons-en donc au fait : dans un article paru sur une page du *Monde* en hommage à Desnos, le 10 Janvier 1975, et ailleurs (son *Cahier de citations* joint au *Journal* par exemple), Leiris a donné comme source et modèle de ses propres recherches poétiques un *jeu de mots lyrique* de Robert Desnos, qui se trouve dans *Rose Sélavy* : « Desnos a été l'inventeur du jeu de

mots lyrique. C'étaient des jeux de mots dont certains arrivaient à être des sortes d'adages philosophiques. Celui qui m'a le plus frappé était : *Les lois de nos désirs sont des dés sans loisir* ». Il y revient dans un passage de *Langage tangage*, évoquant Duchamp, il faut prendre son souffle avant de lire cette phrase, « sous l'égide de qui le dévorant et décervelant dénoueur et désosseur de mots Desnos (penseur anti-Penseur de la conjecture faussement interrogative *mots, êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts*, et de l'impeccable adage *les lois de nos désirs sont des dés sans loisir*) avait placé la série de phrases énigmatiques au sein desquelles sons et lettres changent de mots comme on peut changer de domicile et dont – exégèse que je ne saurais omettre sans l'injustice la plus incroyablement injuste – dérivèrent mes propres acrobaties lexicales »².

Plusieurs remarques s'imposent : si Leiris a semble-t-il toujours répété que c'était pour lui un point de dé-part, que le glossaire était né là et de là dérivait, il a choisi dans un ensemble de cent-cinquante propositions possibles un adage, celui-ci, et non au hasard. Or jamais, à notre connaissance, il n'a remarqué ou fait remarquer ceci : les signifiants de son propre nom, mêlés comme par une carambole aux dés à ceux du nom de Desnos, L.E.I.R.I.S + D.E.S.N.O.S., composaient cet adage, par un jeu binaire³, une sorte de quadrille, où se distribuent dans une symétrie parfaite *lois* et *loisirs*, (*nos*) *dés* et *désirs*, ces quatre motifs étant exemplairement présents dans la plupart des écrits poétiques du couple Desnos / Leiris depuis qu'ils se sont rencontrés, depuis la rue Blomet et les premiers temps du surréalisme. Sans lire *leiris* et *desnos* confondus dans *nos dés - nos*

2. Michel Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 128-129. Les références à ce texte seront abrégées par la suite en *LT*, suivi du numéro de page.

3. Michel Murat, dans ses nombreuses analyses de la poésie de Desnos, a souvent évoqué cette fascination leirisienne pour la proposition n° 109 de *Rose Sélavy*, dont il a souligné le caractère exceptionnellement binaire : « Les aphorismes ne sont que rarement des “proverbes au goût du jour”. Il leur arrive certes d'adopter le rythme binaire du discours gnomique, qui est celui de l'implication ou de la définition », comme dans le n° 109 divisible en 6/6 (*Robert Desnos – Les grands jours du poète*, Corti, 1988, p. 76). Il montre bien que « ce sera le procédé du *Glossaire* de Leiris », et souligne combien « ici la parole se lie à son destinataire » (p. 19), ce que nous voudrions précisément montrer.

désirs reconnus *sans lois, sans loisirs*, le moyen de s'y retrouver ?

Le mode d'expansion du nom, d'une rare et effectivement parfaite simplicité (dés en désir, lois en loisir) donne à la fois l'association anagrammatique et/ou anaphonique⁴ des noms et une sorte de modèle, au fond, à la *règle du jeu* : lois des dés, lois des désirs, loisir de tirer une loi des désirs et des dés.

Pourtant, tout invitait à s'y reconnaître. L'ensemble intitulé *Rose Sélavy* est bien sûr, en grande partie, fondé sur des dérivés onomastiques. Desnos a d'ailleurs constamment travaillé dans ce sens, depuis les hommages à Yvonne George (cf. en particulier l'acrostiche d'« Infinitif », dans *Les Ténèbres*) jusqu'aux envois amicaux destinés au groupe. Et Leiris, dès ses premiers écrits, met en parallèle à l'expérience poétique ou narrative une pratique constante du texte « d'hommage » distingué (ou non) du travail critique, face au tableau et au nom. On connaît l'abondance exemplaire des écrits consacrés aux peintres qui prennent appui sur de tels jeux onomastiques.

Il faudrait sans doute revenir à l'autobiographie pour éclairer à la fois le choix de l'adage et la raison de l'occultation des signatures. C'est dans l'autobiographie en effet que s'énonce publiquement la cohérence intime du singulier imaginaire alphabétique leirisien, si l'on tient compte du fait que l'un des textes-clef dans le domaine onomastique, *Le Forçat vertigineux*, écrit dans la période surréaliste, ne paraîtra qu'à titre posthume dans le recueil *L'Évasion souterraine*.

L'unité structurelle du langage est en effet pour Leiris la lettre alphabétique – autant, si ce n'est plus, que le phonème toujours mystérieux – et c'est sur la lettre et ses dispositions, ses jeux formels, que repose le célèbre chapitre « cratylien »⁵ de

4. Terme proposé entre autres par Manuela Girod, dans son étude intitulée « Mécanique métaphysique : Rose Sélavy 1922-23 », *Europe*, n° 517-518, Mai-Juin 1972.

5. Gérard Genette consacrait en 1973-1974 son séminaire des Hautes Etudes à une analyse du cratylisme de Leiris. L'essentiel de ses réflexions théoriques a été publié dans un chapitre de *Mimologiques* (Seuil, coll. « Poétique », 1976, pp. 351-374), intitulé « Signe : Singe ». Deux études plus récentes sont venues compléter cette première étude systématique : celle de Christophe Lamiot pour le cadre plus large de la problématique du dictionnaire (*Eau sur eau*, Amsterdam, Rodopi, 1997) et celle, très complète pour ce qui concerne

Biffures intitulé *Alphabet*. La lettre y est envisagée paradoxalement comme étant d'abord mise en bouche. Le catalogue des images-lettres, mimétique d'un album, se déploie en quelques pages, qui vont de l'*alpha* (l'objet alphabet lui-même, visible avant même que lisible) à l'*omega* de cette plastique des lettres, en un nouveau sonnet des voyelles. Ces pages se trouvent constituer un art poétique de la *consommation* du langage, où le goût et la couleur sont intimement mêlés. Or la consommation engage le retour en bouche selon un procédé de régression pré-linguistique (la pensée, selon la formule fameuse de Tzara, se faisant là) qui succède immédiatement au regard : dégustation d'ordre pulsionnel, elle résulte du désir d'absorber comme pâtes dans la soupe les lettres, de consommer le visible *à la lettre*. Nous avons là un prototype formel – largement commenté – du rapport qui s'établit, aussi, avec la peinture, le dessin, l'affiche ou le spectacle en général :

« *Alphabet* », je le regarde (...) « *Alphabet* », je le prononce (...) *Toute chose que je regarde, j'en approche de plus près si je la fais entrer dans ma bouche en prononçant son nom*⁶.

Ce procédé associé à la jouissance orale n'est pas un jeu gratuit, un *simple tic de glotte*, mais bien un mode privilégié de *faire sens* par la langue (poème, aphorisme, essai ou récit), *souple mantique* adaptable à tous terrains, à tous objets d'écriture. L'abécédaire est avant tout métamorphique, et donc métaphorique, toujours déjà déplacé sur le terrain analogique des imageries, et c'est cela même qui en fait le support privilégié d'une poétique conçue avant tout comme prophétie, comme divination, comme surprise. J. G. Lapacherie parle avec raison, à ce propos, d'un *sémioccultisme* leirisien⁷, et Xavier Durand de *fonction oraculaire du langage*⁸.

Glossaire : j'y serre mes gloses, de Pierre-Henri Kleiber : *Glossaire : j'y serre mes gloses de Leiris et la question du langage*, L'Harmattan, 1999.

6. *Biffures*, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1996, pp. 40-41. Les références à cet ouvrage seront abrégées par la suite en *B*, suivi du numéro de page.

7. J. G. Lapacherie - *Écriture et mise en page dans le « Glossaire » de Leiris*, *Littérature*, n° 51, Octobre 1983, p. 30.

8. Xavier Durand - *Michel Leiris et la substance verbale*, (Exposé au Séminaire E.N.S. 1968), in *Cahiers de l'Association Internationale pour l'étude de Dada et du Surréalisme*, n° 4, Minard, 1970, p. 81.

Il est donc ici précisément question de ce qui, dans un poème d'*Autres lanciers*, est appelé la sève de la vue⁹, puisque c'est cette même sève de la vue qui fait vivre la lettre :

Ainsi, les lettres ne demeurent pas « lettres mortes », mais sont parcourues par la sève d'une précieuse kabbale, qui les arrache à leur immobilité dogmatique et les anime, jusqu'aux extrêmes pointes de leurs rameaux. Très naturellement, l'A se transforme en échelle de Jacob (ou échelle double de peintre en bâtiment) ; l'I (un militaire au garde-à-vous) en colonne de feu ou de nuées, l'O en sphéroïde original du monde, l'S en sentier ou serpent, le Z en foudre qui ne peut être que celle de Zeus ou de Jéhovah (B, 45).

La suite des lettres de l'alphabet – alphabet conçu, rappelons-le, comme *étant typiquement le signe* (B, 43) – défile donc, d'associations plastiques en jongleries sémantiques, et produit au fond un effet comparable à ce stock d'images dont on sait l'importance dans le discours autobiographique.

Le nom propre est pour cette raison toujours mis en perspective, ouvert, cassé, mis en bouche, qu'il s'agisse de son propre nom (*le Forçat vertigineux*) ou du nom du peintre, de l'écrivain, de l'ami, etc.

Or à l'occasion la lettre conserve son caractère de pure visibilité, et reste en retrait du symbole, en-deçà du sens. Le jeu passe alors dans l'ordre de l'indicible, et Leiris reconnaît en passant la muralité absolue d'un visible sans nom, proprement l'innommable. Ainsi, précise-t-il curieusement, des lettres « D,E,F,J,L,N,T,U » :

Ici, il n'y a que la forme qui joue ; la vue est seule intéressée, le caractère ne bénéficie d'aucun larcin commis sur les mots avec lesquels il a partie liée et il ne se confond pas non plus avec le son qu'il a pour métier de noter (B, 46).

Dans le système de la lecture qui se met en place de texte en texte, deux lettres majeures apparaissent, typiques des *inscriptions* leirisiennes commentées par J. C. Mathieu. La première est la plus lisible, c'est presque évidemment le X si mobilisateur

9. *Haut Mal* suivi de *Autres lanciers*, Gallimard, coll. Poésie, 1969, p. 231.

dans la poétique (on est presque en droit d'écrire : la géométrie) des années vingt qui est à la fois instrument de torture et support de peinture, biffure et forclusion, assimilé à un polysémique *chevalet* :

X, qui est vraiment la croix qu'on fait sur la chose dont on ne pénétrera jamais le secret et est aussi le chevalet sur lequel cette chose innommée est attachée, pour y être rouée vive ou bien écartelée (B, 46)

La seconde lettre qui résiste à la lecture est, on voudrait le souligner, le D. D'abord parce que le D (Desnos, Duchamp) ouvre la sémiotique à une sémantique, la lettre à une mise en facettes et à un jeu. On ne peut pas se limiter à des manducations alphabétiques régressives ni franchir la barrière symbolique. Une fois délaissées les sirènes occultistes, la poésie de Leiris se constitue comme poésie de mots, à partir d'une délecture qui doit sans nul doute quelque chose aux écrits de Desnos. Les mots du dictionnaire d'abord, qui passent au crible d'un glossaire en liste carambolée d'idiotismes absolus, dés-écrits par une forme rigoureuse de délire autonome que Leiris qualifie dans *Langage tangage* de *délyrisme*. Tout se passe comme si, plutôt qu'à les *écrire*, la pratique – calembours, paronomases, glissements divers – de Leiris visait à les *décrire*. Comme si, se posant face à eux comme on se pose face à un objet, face à une image, il en donnait sa lecture, ou mieux, délire des lettres devant les leurres du sens, sa délecture. Désécriture assurément, mais qui consiste aussi, on l'a trop négligé, à poser d'un côté le mot, et de l'autre sa description. C'est bien l'image du mot image que donne cette entrée du *Glossaire* : « *IMAGE – Homme lige de la magie* » de l'autre côté d'un miroir sans mémoire – le trait d'équivalence, symbole horizontal préféré aux deux points verticaux...

Cependant, on peut repérer – depuis *Désert de mains*, premier poème publié par Leiris, écrit dans l'orbe de l'atelier de Masson où le *dé sert de mains* à tant de tableaux de cette époque – une multitude de constructions ou de fabrications de mots à partir du préfixe privatif ou dérivatif *dé-* et du thème de l'aléatoire, du coup de dés. Les lois de nos désirs sont dans ses écrits *littéralement* des dés sans loisir. Si « *déceler* [...] des

rapports organiques entre les mots » (*LT*, 100) est la tâche du poète, le propre d'une écriture *charnue* – « l'écriture *charnue* (entravée par nulle obligation et telle que les mots s'y pavanent comme de *délectables* nudités dont le frôlement éveille *désir* et *mélancolie*) »¹⁰ –, l'adage de Desnos constitue à sa manière, purement et simplement, le paradigme fondamental de la poétique de Leiris.

Il articule par retranchement (dé-), sous la double férule de la loi et du désir, et sous le double jeu de l'aléatoire (dé) et du refus des servitudes sociales (loisir), le voir et la voix, le signifiant en chaîne et tout signifié possible. Ce que Joëlle de Sermet qualifie, dans son étude sur *Michel Leiris poète surréaliste*, de *lyrisme paradoxal* et qui n'est pas sans doute étranger au *délyrisme* évoqué plus haut. Sans le recours au visible – typographie figurative, disposition élocutoire, logomachie éclatée en massacre à la Masson, encadrés et placards, présence réelle, si l'on peut dire, de l'illustration – le mot poétique ne pourrait se faire chair.

« Laisser les mots s'animer, se dénuder et nous montrer par chance, le temps d'un éclair osseux de dés, quelques uns de nos raisons de vivre et de mourir, telle est la convention du jeu », dit le prière d'insérer au *Glossaire*¹¹. Où l'on retrouve sans mal dés et désir, lois et loisir, confondus à la formule de Breton sur les mots en amour, qui est ici quasiment *identifiée* à celle de Desnos. Or, comme le constate Joëlle de Sermet, les deux seuls, ou presque, transferts d'une poétique de type *Glossaire* à la poésie de type lyrique, celle de *Simulacre* publié en 1925, mettent en œuvre une confusion dérivée de même ordre : « *DÉFINIR, c'est disperser* », que l'on trouve mis en texte page 22 de *Simulacre* et « *DOMINER : délire dérisoire, dédale déchiré* »¹².

Le Dé – le D – joue donc un rôle essentiel dans l'ensemble de l'œuvre, dont on pourrait suivre la trace jusque dans les analyses subtiles portant sur le dais baconien. Entre 1922 et

10. *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, p. 107.

11. Ce texte de présentation de *Glossaire : j'y serre mes gloses*, imprimé sur le bulletin de souscription, a été repris dans *Brisées*, en 1966 (édition de poche Folio/essais, 1992, p. 79).

12. Joëlle de Sermet, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris, P.U.F., 1997, p. 68.

1924, c'est un élément constant – et partagé avec plusieurs, en particulier rue Blomet – de l'imaginaire leirisien, issu du coup mallarméen, tombé du *cornet* abondant de son premier modèle et mentor, Max Jacob, sans négliger la revue *Dés* d'avril 1922 publiée dans l'entourage de Tzara et d'Arland, et préfacée par Mac Orlan (Leiris la cite expressément dans le *Journal*), ni bien sûr les dés présents dans tant de tableaux de Masson de la même période : ils identifient au départ de son trajet poétique occultisme et aléatoire, grand jeu et coin de zinc, gambit mallarméen et partage des dépouilles, et la liste pourrait être encore poursuivie...

Il est donc d'autant plus frappant de constater que Leiris ne reconnaît pas qu'il reconnaît, tout en signant une reconnaissance de dette, son propre nom mêlé à celui de Desnos, alors même que l'adage use d'un nous – *nos désirs* – qui parle pour lui comme pour tous, et qui le lie indissolublement à la voix impersonnelle de Rose. Pour essayer d'approcher une éventuelle interprétation de cette reconnaissance inconnue, il faudrait sans doute en revenir à un curieux enchaînement qui se trouve dans le *Journal* de Leiris, et qui inscrit à la fois l'origine du *Glossaire* et cette dette à Desnos.

Pour comprendre cette dette, nous nous proposerons donc d'examiner à l'appui de quelques exemples envisagés dans l'ordre chronologique un cas particulier de glose chez Leiris, la glose de son propre nom, en les replaçant dans la perspective de sa rencontre avec Desnos repérée par deux fois dans son *Journal* fin juillet 1924. À des dates qui précèdent immédiatement la composition de ses premiers travaux de glossaire, nous trouvons en effet quelques éléments qui se rapportent significativement tous à l'inscription du nom et au problème de la signature :

1/ Suite à de nombreux rêves de cubes, de perspectives et même de dés – le 17 octobre un « pari de Pascal » illustré par une croix de dés annotée : « Dé à jouer / développé » (p. 71), et succédant à une hantise des *points cardinaux* d'où émergent des objets inquiétants (« 1/ tête de mort, 2/ guerrier romain casqué, 3/ Petite invention en forme de boîte carrée », le 26 octobre, ce qui ne peut manquer d'évoquer à nouveau les dés), Leiris note,

le mercredi 19 novembre, un curieux rêve de monument aux morts au cours duquel, « réminiscence de l'affaire Hégésippe Simon » son propre graphe de mystificateur onirique apparaît : « je signe sur le piédestal :

ML LEIRIS »

Rêve ainsi éclairé : « Réminiscence de ma signature, apposée au bas d'un manuscrit copié dans la soirée ; je craignais que mon prénom fût illisible »¹³. Illisible, donc. Illisible de fait : qui le lirait, sinon lui-même ? Le ML donne les initiales, en même temps qu'il montre un blanc. Il manque le ICHE, qui pourrait être la disparition du moi, dans une sorte de pseudo-allemand pataphysique, ce qui jouerait assez bien son rôle dans ce qui nous occupe ici. Mais illisible dans la légende, non dans le monument, dans la signature et non dans le manuscrit.

2/ Un rêve très graphique, le 21 novembre suivant, donne lieu dans le *Journal* à un étrange dessin¹⁴ qui représente, autour des mots *PORTE ROYALE*, le plan grossier d'un château fortifié, de forme losangée – plus exactement, en quinconce. Le texte qui le décrit précise : « c'est un petit dessin (au centre un jardin à la française dont les massifs sont représentés par des taches vertes) ressemblant tout à fait aux plans de forteresse du temps de Vauban ». Les portes du rêve ouvrent bien, selon les bons auteurs, la *voie royale* vers l'inconscient. Mais l'affaire se complique. Leiris au cours de ce même rêve justifie sa coupe de cheveux (« J'avais raison de porter les cheveux ras »¹⁵) pour des raisons – que sa poésie ne cesse d'illustrer – de préférence minérale (« ...au lieu de végétale comme le sont ordinairement les chevelures »). Ces raisons se trouvent confortées par une longue dérive à partir du nom de l'*intelligent mathématicien* (mais homonyme du théoricien du cubisme et de l'esthétique, ami de Leiris et de Kahnweiler) Einstein, lequel « préfère la lettre U à la

13. *Journal*, Paris, Gallimard, 1992, p. 79.

14. *Ibid.*, p. 80. Ce rêve important de la Porte Royale est réécrit, repris et redécrit dans *Le Point cardinal*.

15. *Ibid.*, p. 81.

lettre I, parce que la première est minérale et la seconde végétale – l’inscription de la croix du Christ, INRI, est devenue UNRU pour la même raison »¹⁶. La croix au nom déformé – mais Unruh, en allemand, langue des Einstein et de Kahnweiler, n’est-ce pas le balancier de montre qui fait vibrer le cadran, Unruhig l’inquiet, celui qui s’agite et balance, Unrat un personnage auquel Leiris fait plusieurs fois référence ? N’y aurait-il pas *une pierre* dans ce jardin, en allemand : la préférence d’EinStein, justifiée par simple rapport de traduction ? Aux pieds de la croix, on retrouve les dés, les soldats et le reste¹⁷. INRI est aussi le titre d’une série de gouaches de Desnos, il faut le signaler, anticléricales autant qu’il est possible.

3/ Dès le mois d’avril 1925, Leiris contribue donc au n°3 de la *Révolution surréaliste* par une première série de jeux placés sous le titre *Glossaire : j’y serre mes gloses*, suivie de la mention (*à suivre*) et d’un bref texte programmatique, salué par une courte note enthousiaste d’Artaud et immédiatement suivi du *Pamphlet contre Jérusalem* de Desnos. Dans les mois qui suivent, avec l’interruption notable du Banquet Saint-Pol Roux, on constate que la préoccupation pour la question se fait plus forte : de nombreuses citations s’y rapportent, de Tzara ou Ducasse (« La pensée se fait dans la bouche / Il n’y a rien d’incompréhensible », 13 juillet), de Saint-Pol Roux ou de Rimbaud (« Puis j’expliquai mes sophismes magiques avec l’hallucination des mots ! »), etc.

Le 12 septembre une longue suite de jeux de mots de Marcel Duchamp est notée, et quelques temps après une réunion décisive à *Clarté* (le 7 octobre) une première énonciation est proposée de ce qui constituera la

16. *Ibid.*, p. 81.

17. Dans la préface à l’édition de poche du *Cornet à dés* de Max Jacob, reprise dans *Zébrage* (Paris, Gallimard, coll. Folio/essai, 1992, p. 119), Leiris associe explicitement, dès la fin du premier paragraphe, Jacob, le terme arabe pour dire le hasard, et ces cubes « qui font traditionnellement partie des accessoires de la Passion, puisque c’est aux dés que les soldats romains jouèrent entre eux la tunique du Christ. »

définition même de la poétique leirisienne : un lien entre morale et jeu, parole et plaisir, lois du signe et aléatoire du désir, que résume cette citation de Théodore Jouffroy, seule notation pour novembre : « Le plaisir n'est qu'un signe du bien ; l'immoralité consiste à prendre le signe pour la chose signifiée ». Or Leiris dans le même temps compose un texte, intitulé *Le Forçat vertigineux*, qui est une longue délecture, datée de novembre 1925, de son propre nom, de sa signature : « MICHEL LEIRIS : il y avait un temps où je dormais à l'ombre de ces caractères. Le vent les faisait se balancer gravement et je les croyais très hauts... ». Cette variation passe par un autodénigrement (« nom de capon, nom mou, sans consonne dure, sans rien qui se déclenche comme une volée de pierres », dit-il de son prénom, tandis que « Pierre » est le prénom, il faut le préciser, de son propre frère, mais aussi le deuxième prénom de Desnos, Leiris le rappelle à de nombreuses reprises, sollicitant jusqu'à *Robespierre* ce double jeu) associé à l'exaltation de la signature patronymique : « Lumière liquide et légitime orgueil. Lame de l'épée des nues. Limite de ma langue. Luxe et âme de ma loi. Commence, lettre le mot le plus dur : Leiris... »¹⁸, d'où désir et loi ne sont pas exceptés. À quoi s'ajoute cette remarque, qui invite à se tourner vers la désignation d'un hypothétique dé sans loisir, dans une nouvelle version de l'utopie swiftienne des choses-pour-un-mot : « Mais pourquoi ce nom ? Pourquoi ce nom, en mots ? Ne pourrait-il s'exprimer en objets ? »

4 / Jeux de signature, jeux de noms, calligrammes et métagrammes pourraient donc bien, en association avec la passion de l'adage *Les lois de nos désirs sont des dés sans loisir*, être placés au centre d'un processus d'échange – de potlatch – avec le futur dé-dicataire / de-stinataire du *Glossaire*, Robert Desnos. D'abord parce que, justement, le « jeu de mots lyrique (jeux de mots dont certains arrivaient à être des sortes d'adages philosophiques) » favori de Leiris est bien celui qui

18. *L'Évasion souterraine*, textes surréalistes présentés par C. Maubon, Montpellier, Fata Morgana, 1992, p. 44.

mêle les lettres et les sons du nom Leiris et, délire ou désir, les lettres-dés et les dés-sons du nom Desnos. Or on sait que le seul dessin¹⁹ où Leiris ait avoué se reconnaître – qu’il tenait pour son vrai portrait ainsi qu’il le rapporte à de nombreuses reprises – est un dessin de Masson de 1922 où il est figuré en joueur de dés, tête penchée. Et si cette formule de Desnos – de la même date à peu de choses près – est bien au départ des expériences du *Glossaire...*, il faut ajouter qu’en retour, Desnos a offert ou consacré²⁰ à Leiris (parmi d’autres amis) plus tard un autre dessin, un dessin-rébus cette fois, composé explicitement sur son nom, et qui présente la singularité de ne rien mettre en scène qui puisse être lu, qui est un faux-rébus. Les lettres du nom LEIRIS, en effet, se trouvent redispodées, pour l’œil, dans la feuille blanche, de telle sorte qu’elles forment un petit tableau-de-nom, une scène, où l’on reconnaît une pyramide – un L disposé de telle sorte que l’angle pointe au ciel –, deux bougies sur une table (les i avec leur point posés sur le E couché, avec ses trois pieds), et l’ombre d’un sphinx formé d’un R, d’un S et d’un E emmêlés en cursive, le S formant les pattes du lion couché.

Enfin, une même hantise de la lettre et du signifiant attachés à l’adage de Desnos poursuit, de façon significative, Leiris dans la plupart des écrits qu’il consacre à son ami : nous n’avons pas la place de l’indiquer en détail, mais il suffit de se reporter, à titre d’exemple, au texte de 1983 intitulé *Musique en texte et musique antitexte*, qui fait suite à *Langage tangage*, pour souligner cette étroite association du nom de Desnos aux dés, au « nous », au lyrisme et à Leiris lui-même. Au point qu’on ne peut les lire sans y trouver une longue variation sur cette association obscure : « Corps du délit et nœud de la question: ces

19. À l’exception de *Ma vie par moi-même*, montage graphique qu’il composa pour son propre chef en 1928.

20. « Dans les années trente... » précise André Clavel qui reproduit ce dessin dans le cahier central de son essai *Michel Leiris* publié chez Veyrier en 1984 ; il est également repris (n° 31) dans les *Écrits sur les peintres* de Desnos, présentés par M.-Cl. Dumas, (Flammarion, 1984, p. 230), mais non daté.

livres, dont j'ai parlé » (LT, 86). Hantise renouvelée du dé qui dit le moi dans le miroir de l'autre ; une formule clef :

Déçu, désarçonné mais dévoré par le désir de dire, comme si le dire était les diriger, disons du moins : les dominer. Dur ou doux, ce qui se voit avant tout, c'est dire différent : décalé, décanté, distant. D'où – que l'on n'en doute pas – mon langage d'ici, où les jeux phoniques ont pour rôle essentiel – eau, sang, ciel – non d'ajouter à la teneur du texte une forme inédite de tralala allègre ou tradéridéra déridant, mais d'introduire – doping pour moi et cloche d'éveil pour l'autre – une dissonance détournant le discours de son cours qui, trop liquide et trop droit dessiné, ne serait qu'un délayeur ou défibreux d'idées (LT, 90).

ne vise qu'à introduire, immédiatement et sur la même page, l'inscription du nom de « Robert Desnos, surréaliste à toute heure » (LT, 90), l'« intrépide ami Desnos » (LT, 97) et son exemple. Elle renvoie mot pour mot Leiris autoportraiture en « déçu, désarçonné, dévoré par le désir de dire » à ce « dévorant et décervelant dénoueur et désosseur de mots Desnos, penseur anti-penseur [...] de l'impeccable adage *les lois de nos désirs sont des dés sans loisir* » (LT, 128). Une hantise poussée au plus loin : dans le texte qu'il consacre à la « parole d'or » de son ami en janvier 1979, et qui fut repris dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Desnos, Leiris propose dans une formule finale admirable de force rien moins qu'une triple variation sur ce thème commun, le dé, dans la dénonciation de l'atroce mort d'un « parfait amant de la liberté » :

il fut arrêté en tant que résistant, puis déporté, délivré du fait de la débâcle allemande mais physiquement si affaibli qu'il mourut proscrit...

Ainsi la confusion des noms indique jusque dans les derniers écrits de Leiris, à la façon du rêve, et sous l'espèce d'une signification que l'on peut rapporter à la pratique du dessin autant qu'aux tracés de la langue ou aux mouvements du phonème, le passage d'un relais : relais de nom à nom, d'un marchand du sel

à un partage aléatoire (des / noces de nos / dés ?), de Duchamp à Desnos et de Desnos au désir illisible d'une loi pour Leiris ; dés sans loisirs qui rouleraient de main en main, de sujet à sujet. La poésie devenue le vrai lieu commun et le seul domaine public. Dans cette synthèse, Leiris a *connu* son vrai nom mêlé au nom qui lui ouvrait la voie : il ne l'a pas reconnu, jusque dans sa reconnaissance insistante.

Un détail cependant, qui n'est rien de plus qu'un détail : dans son journal et dans un hommage Leiris affirme avoir rencontré Desnos le 28 Juillet 1924. *Rose Sélavy* a été composé, comme on le sait, entre 1922 et 1923, à une date où Leiris n'avait rien publié, et ne connaissait point Desnos. À l'époque où il se *dessinait*, dans tous les sens du terme, les dés à la main et le désir en guise de loi. Voilà qui est bien dans la manière du petit et du grand Robert, comme il y eut petit et grand Albert ; poétique de pythie, cet oracle de Rose, qui inscrit l'amitié par anticipation. Sélavy, assurément : la vie qui naît de sa parole, avant l'heure dite. Il y avait de quoi s'y égarer à loisir.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

LE JEU DU SIGNIFIANT, OU LE THÉÂTRE SURREALISTE À LA LETTRE DANS *L'ÉPHÉMÈRE* DE VITRAC¹

Éléna GALTSOVA

La petite pièce *L'Éphémère* (1929) occupe une place à part dans l'œuvre théâtrale de Roger Vitrac des années 20². Un peu postérieure à *Victor*³ où Vitrac a réussi à trouver un certain équilibre entre la complexité du spectacle d'avant-garde et la facilité du théâtre de boulevard, très classique au fond, ce qui lui a assuré finalement une très bonne réception du public, la pièce *L'Éphémère* revient à ce type de dramaturgie expérimentale, « scientifique », qu'il avait pratiquée lors de son époque surréaliste. Cette différence de procédés entre *Victor* et *L'Éphémère* est d'autant plus perceptible, que les deux pièces ont été écrites à peu près à la même époque, celle du *Théâtre Alfred Jarry*, et que toutes deux sont centrées sur la thématique de l'enfant et de la mort.

Le projet de *L'Éphémère* est maximaliste : Vitrac paraît vouloir abandonner tous les supports du genre théâtral (le déroulement de l'action, le personnage, la réalité objective de la scène et des ses objets) et créer un théâtre autre à partir, sinon du Verbe, du moins d'un mot. Mais il ne s'agit pas de n'importe

1. Cet article a été conçu à partir de mon intervention au séminaire de Paris III le 19 novembre 1999, lors de mon séjour à Paris dans le cadre du *Programme Diderot* de la Maison des Sciences de l'Homme, que je remercie vivement.

2. Sur Vitrac et son théâtre voir les livres : Henri Béhar, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966 ; Henri Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, L'Age d'Homme, 1976 ; Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1979 ; et aussi l'article de Michel Corvin « Subversions : de Jarry à Artaud », in *Le Théâtre en France*, sous la dir. de Jacqueline de Jomaron, Armand Colin, 1988, 1992, Tome II, pp. 323-340.

3. Comme l'a établi Henri Béhar, dans son édition du *Théâtre* de Vitrac et dans son essai *Le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1979, p. 308.

quel mot. Ce vocable, « l'éphémère », avait déjà attiré l'attention de certains surréalistes qui en ont profité à des fins poétiques. « Il y a des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques, vers lesquels les mains se tendent en vain »⁴, disait Aragon à propos de ce mot dans *Le Paysan de Paris*. Nous montrerons certains usages de ce mot dans le groupe de Breton, entre lesquels on perçoit d'étonnantes coïncidences.

Un mot comme « l'éphémère », est inévitablement emblématique pour la culture surréaliste, aussi bien que pour certains de ses prédécesseurs symbolistes. Plus encore, « l'éphémère » est un des mots-clés de la théorie du *Théâtre Alfred Jarry*, il appartient donc aussi au méta-discours de la nouvelle théâtralité qu'ont essayé de créer Artaud et Vitrac pendant la deuxième moitié des années 20. Rappelons qu'en rêvant à « la formation d'une réalité, l'irruption inédite d'un monde », les deux dramaturges se rendent compte de la temporalité de cette « réalité » et de ce « monde » qui n'appartiennent pas à la durée : « le théâtre doit nous donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au réel »⁵. Artaud et Vitrac essaient à cette époque de formuler dans leur théorie et d'incarner sur la scène des actions violentes et momentanées (d'où les termes comme « irruption », « rafle de police » etc., succédant au projet du « théâtre de l'incendie » que Vitrac eut à l'époque du commencement du mouvement surréaliste), de présenter cette « discontinuité » par excellence dont parlera plus tard Georges Bataille.

L'originalité et l'aspect global du projet de Vitrac consistent en ce fait qu'il prend et « développe » à la lettre non seulement la « trouvaille » surréaliste mais aussi la théorie du théâtre et en fait une représentation théâtrale.

4. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *L'Œuvre poétique*, Livre Club Diderot, Messidor, 1989, tome I, p. 787.

5. « Le Théâtre Alfred Jarry », in Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome II, p. 16.

« L'Éphémère », le mot qui « germe »⁶

La célèbre formule de Breton, « le mot germe », traduit le caractère physique et même quasi biologique des usages du mot « l'éphémère » qu'on peut trouver chez les représentants du groupe surréaliste, chez Breton et Aragon par exemple.

La genèse de « l'éphémère » de Breton date de l'époque de sa première jeunesse, alors qu'il écrit un poème, *Camàieu* (1914), très mallarméen, et qui pourrait même s'être inspiré directement du poème de Stéphane Mallarmé *Surgi de la croupe et du bond* (1887), en particulier de son image « d'une verrerie éphémère ». D'où la dernière strophe du poème de Breton :

*Du vase en cristal de Bohême
Aux bulles qu'enfant tu soufflais
Pourtant c'est tout un poème :
Aube éphémère de reflets*⁷.

Quelques années plus tard, Breton reprend cette strophe, qui pourrait évidemment être considérée comme une sorte de déclaration poétique (la poésie considérée comme pressentiment fugitif d'un rêve), en modifie légèrement la troisième ligne pour en faire un poème dada, *Pièce fausse*, publié pour la première fois dans *DADaphone* (1920), et inclus ensuite dans *Clair de terre* (1923). Sa *Pièce fausse* est construite sur la décomposition des mots sur l'air musical de *Carmen* de Georges Bizet⁸. Mentionnons ce que Breton fait avec le mot « éphémère » :

*Aube éphé
Aube éphé
Aube éphémère de reflets*⁹,

6. Cette expression de Breton m'a été suggérée par Michel Corvin qui pendant mes études, déjà assez lointaines, à Paris III a attiré particulièrement mon attention sur ce caractère dynamique de la création surréaliste, surtout dans le domaine du théâtre.

7. André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, tome I, 1988, p. 42.

8. Sur la genèse de la « Pièce fausse » voir les notes dans le tome I des *Œuvres complètes* d'André Breton, pp. 1113, 1180 et 1195.

9. André Breton, *Œuvres complètes*, tome I, pp. 155-156 et 143-144.

où « éphé » sonne comme « effet », ce qui, d'une part, met en évidence le rapport entre « leurre-conséquence » (effet) et « le caractère momentané » (l'éphémère), et d'autre part, renforce le rapprochement avec « reflets », encore accentué par la répétition. Ici, la scission du mot ne fait qu'amplifier le sens de l'expression initiale par la création d'effets de miroir. Notons que ce jeu de miroir surgit de la scission du signifiant.

Ce poème a été utilisé par Breton et Soupault comme finale de leur sketch *Vous m'oublierez*. Ici le poème n'est pas seulement une sorte de pièce rapportée dadaïste sans rapport avec le contenu du texte, mais entre justement en liaison avec la pièce pour souligner, même indirectement, l'idée du non-réel, du leurre et de l'énigmatique englobant toute la pièce.

L'autre usage, bien plus détaillé, du concept de « l'éphémère » est proposé quelques années plus tard par Louis Aragon, qui crée « un culte de l'éphémère » dans *Le Paysan de Paris*. Il avoue son « goût de l'éphémère » dans le texte, et sur ses brouillons on a retrouvé récemment cette curieuse expression : « éphémérophilie »¹⁰. Pour Aragon le concept de l'éphémère fait partie de la « mythologie moderne » qui est une mythologie dynamique par excellence. Ainsi, « l'éphémère est une divinité polymorphe ainsi que son nom »¹¹. Dans le cas de « l'éphémère » Aragon propose une formule paradoxale de sa « mythologie moderne » où le personnage est en même temps personnage et nom, et où la mythologie même se développe simultanément dans le champ des événements du récit (rencontres furtives, passages, etc.) et dans le champ des événements linguistiques. Le déterminatif « éphémère » passe facilement au niveau du méta-discours : le caractère éphémère se révélant toujours inhérent à sa « mythologie moderne »¹².

10. Cité par Michel Appel-Müller, « D'Hippias mineur et d'Alcibiade au Paysan de Paris », in *Manuscrits surréalistes. Études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs*, Presses universitaires de Vincennes, 1995, p. 183.

11. Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, op. cit., tome I, p. 786.

12. Voir à ce propos deux articles : Jacques Leenhardt, « L'Énigme de l'objet. Propos sur la métaphysique chez Giorgio De Chirico et la "mythologie" d'Aragon. », in *L'Objet au défi, études réunies par Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas*, PUF, 1987 ; et Nathalie Piégay, « Le "sens mythique" dans *Le Paysan de Paris* », in *Pensée mythique et surréalisme*,

Analysons l'exemple aragonien de l'aventure linguistique du mot « l'éphémère », attribuée à Robert Desnos¹³, célèbre par ses jeux de mots poétiques basés surtout sur l'homonymie :

Sur les trois farfadets, mon ami Robert Desnos, ce singulier sage moderne, qui a des navires étranges dans chaque pli de sa cervelle, s'est largement penché, cherchant par l'échelle de soie philologique le sens de ce mot fertile en mirages :

EPHEMERE

F.M.R.

(folie-mort-rêverie)

Les faites m'errent

LES FAIX, MERES

Fernande aime Robert

*pour la vie!*¹⁴

Ainsi, se « mirant » dans le mot « éphémère », se révèle la thématique de l'errance (« les faits m'errent »), de la mère (ou des mères), de l'amour. Le mot synthétise en outre certaines valeurs surréalistes, comme « la folie », « la mort » et « le rêve ». Dans les brouillons d'Aragon on a retrouvé une variante de ce passage du *Paysan de Paris*, où l'on observe la fixation d'Aragon sur l'idée d'errance ; on y voit aussi le surgissement d'autres *topoi*, comme « la mer » et « l'effet » :

FMR

F est mère

Et fait maire

Laid fait mer

F aime erre

Les femmes errent

Les faits m'errent

L'effet mère

Fernande aime Robert

*Folie*¹⁵

textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Lachenal et Ritter, 1996.

13. Sur Desnos et l'éphémère, voir Évelyne Grossman, « L'Éphémère, la syncope et la ritournelle », *Europe*, n° 851, mars 2000, pp. 165-178.

14. Louis Aragon, *L'Œuvre poétique, op. cit.*, tome I, p. 786.

Précisons tout de suite que tous ces jeux n'ont évidemment pas été inventés par le seul Aragon, ce mot « éphémère » étant assez fréquent dans la poésie symboliste où il rimait surtout avec « mère » et « mer ». Pourtant ce qui est original, c'est, par exemple, l'emploi du terme philosophique par Aragon, « l'effet mère », qui comme on le verra plus loin jouera aussi un rôle chez Vitrac.

Dans le cadre du *Paysan de Paris* le jeu avec le mot « éphémère » exprime avant tout le défi et donc la dissolution de tout concept aussi bien que de l'étiquette « éphémère », et l'image de l'errance qui en est rapprochée grâce au jeu de mots.

Notre approche des jeux de mots chez Breton et Aragon ne vise pas à établir des « influences » sur Vitrac. Ce mot est dans l'air surréaliste, mais le jeu de charade a ses lois et ses limites. À quoi servent tous ces jeux ? Si, chez Breton, il s'agit encore d'un jeu assez gratuit, Aragon propose un sens plutôt paradoxal fonctionnant dans les deux directions : l'éphémère est un concept-clé pour la « mythologie moderne », et en même temps, ce concept est tellement « polymorphe » que le sens risque de se perdre. Vitrac procède autrement : il essaie de mettre ce mot en scène théâtrale, tout en tenant compte de plusieurs possibilités de formations (et de déformations) des sens, possibilités dont beaucoup ont été explorées par les surréalistes, même si au moment de l'écriture de la pièce Vitrac s'est brouillé avec eux.

Théâtralisation du mot « à la lettre »

Essayons tout d'abord d'analyser le sujet de la pièce *L'Éphémère*, ou plutôt les « sujets » – sujet comme fable et sujet comme personnage, et même comme personnages au pluriel. Ce « sujet » est indiqué dès le titre : *L'Éphémère*. Vitrac part d'abord de la signification la plus concrète – entomologique – du mot, celle d'un insecte invisible, en notant dans les didascalies : « on entend voler l'éphémère » (57)¹⁶. Il exploite ensuite d'autres significations du mot et de ses dérivés, décrites dans les dictionnaires: ainsi pour la signification

15. *Manuscrits surréalistes, ibid.*, p. 193.

16. Nous indiquons entre les parenthèses les pages de l'édition de la pièce dans Roger Vitrac, *Théâtre*, Gallimard, 1964, tome III.

« étoile », qui procède des « éphémérides », c'est-à-dire des tables astronomiques ; ainsi pour la signification d'« éphémère » comme adjectif abstrait. La nouvelle étoile se révèle ensuite comme l'enfant du Père-astronome ; cet enfant, à la vie brève, cherche l'énigmatique « éphémère » auquel ou à laquelle il prétend être « lié » (66), et redevient finalement insecte, cette fois-ci visible et démesuré (« changé en un gigantesque éphémère qui vole à travers l'appartement », 67). Son père le tue par fidélité à la science astronomique. La fable de la pièce peut donc être caractérisée comme cette permanente métamorphose de « l'éphémère » (insecte-étoile-enfant-insecte). Ce devenir ne dure jamais, ne pouvant aboutir qu'à un autre devenir ou à la disparition.

Pourtant la trame n'est pas si simple, car le mot « devient » non seulement personnage principal, mais personnages secondaires, éléments de décors, s'épanouissant ensuite dans tout le cadre scénique, d'une manière indirecte, ce qui ne serait jamais réalisé sans sa déclinaison littérale à travers toute la pièce.

L'éphémère, nous l'avons vu, d'abord présent dans les didascalies comme insecte, acquiert bientôt une autre signification : celle d'une étoile nouvelle, dont la foule dans le noir attend le surgissement et la chute. On peut interpréter les rapports entre ces deux « éphémères » en termes de passage en supposant une métamorphose, ou bien en termes de dédoublement, comme si surgissaient justement deux personnages, dont quelques caractéristiques sont un peu mélangées entre elles – le son et la lumière qui apparaissent au début de la pièce sont tellement surnaturels et exagérés qu'ils peuvent appartenir aussi bien à l'insecte qu'à l'étoile. Cet insecte qu'on entend voler a quelque chose d'extraordinaire : il produit un bruit de plus en plus fort jusqu'à devenir le « vrombissement d'un moteur » (58) ; ce bruit est accompagné du petit pépiement d'un oiseau, toujours invisible, qui ne dure pas longtemps ce qui convient mieux à un éphémère que le « vrombissement du moteur ». Démesure analogue pour l'étoile, la petite lumière qui l'annonce « devient progressivement éclatante jusqu'à l'aveuglement » (58).

Dans ce flou généralisé se pose pour la première fois la question de la nomination du personnage. Cette question justement « se pose », comme si elle surgissait du vide, provenant

d'« une voix anonyme » (qui peut être, à la limite, la voix de l'Éphémère). Le retournement de cette question, opéré tout de suite par l'Enfant (« La Voix : Comment l'appelleras-tu ? – L'Enfant : C'est elle qui m'appellera » (59)), indique la source de la prolifération future des « éphémères » : une source verbale issue d'un repli sur soi analogue à ce retournement. Ce repli, Aragon l'aurait appelé « mirage », et Vitrac dans sa pièce le plus souvent évoque pour le désigner le verbe « lier » (l'Enfant dit dans la pièce qu'il est « lié à l'éphémère »), se référant, certes, à la magie (l'Éphémère est une sorte de « dieu-lieu »), mais soulignant aussi l'infinité potentielle des rapports de lien. Ce repli est aussi pensé chez Vitrac en termes de réflexion. Lorsque le premier acte de nomination se réalise – c'est le Père-astronome qui baptise l'étoile – l'Enfant tout de suite le prend à son compte, en s'indignant : « Ne serais-je pas immortel, moi » (59) ; il disparaît ensuite en piquant à son chapeau une plume d'autruche que la foule associe à nouveau à un éphémère. Notons aussi que dans la première scène la question de la nomination se pose sous une forme qui permet bien de supposer qu'il s'agit non seulement d'une étoile, mais encore d'un être humain, dès lors que l'on veut « baptiser » un corps céleste.

Dans la scène suivante, l'Enfant, toujours en pleine forme, bien que la foule de la dernière scène l'ait prétendu mort, rencontre le Zouave. Vitrac fait expliciter par ce dernier le sens abstrait du mot « éphémère » : le Zouave affirme que « notre passage sur cette terre est bien éphémère » (61). Mais cette phrase solennelle est loin d'être la conclusion de la pièce, elle est prononcée au début justement pour ne pas l'être, et pour annoncer de nouveaux « passages », moins de la notion que du nom de l'Éphémère.

Ainsi dans les scènes suivantes d'autres personnages s'approprient ce nom. Une des femmes se nomme « L'Éphémère » ; l'Enfant la défie tout d'abord pour se lancer ensuite à sa recherche comme on cherche toujours une vraie passion amoureuse, éphémère par essence. « Les Éphémères » sont aussi les Reflets de la scène qui suit, mais en ce cas, le sens de « l'éphémère » tient non seulement à l'inconsistance des personnages d'ombre, mais aussi à la forme du mot dont une partie est « l'effet », comme le révélera explicitement Vitrac, à deux reprises dans la suite de la pièce.

Au fond c'est le mot comme tel qui intéresse Vitrac, l'image graphique, ou plutôt physique du mot qui peut être en mouvement : il en va ainsi pour l'inscription « L'Éphémère » surgissant « sur une grande glace sans tain¹⁷, tombée du cintre », qui « grossit démesurément, envahit le théâtre, en déborde » (62). Le mot « l'éphémère » est devenu cette fois-ci non pas le personnage, mais le décor de la pièce. On pourrait bien, comme toujours, donner une explication métathéâtrale à cette scène, en affirmant que Vitrac révèle ici directement les attributs du genre de la « fantasmagorie », par lequel il a caractérisé sa pièce : rappelons que ce genre théâtral, né à la fin du XVIII^e siècle, consistait à produire dans l'obscurité sur une toile transparente (n'est-ce pas la « glace sans tain » du théâtre?) des figures lumineuses de personnages et d'objets. Mais en même temps cette scène de la croissance physique du mot doit être prise à la lettre, comme préfiguration des jeux de mots théâtralisés dans la scène suivante, où apparaît le philosophe Duo.

Ce philosophe Duo a une tête d'homme et un corps de lion. Il cherche le principe des dualités contraires pour résoudre le grand problème de sa propre vie :

J'ai le corps de lion mais je n'en ai pas la tête. Et si j'ai la tête du philosophe, je n'en ai pas le corps. Je voudrais trouver la formule, le mot, qui romprait ce douloureux enchantement. Il faudrait souder la cause à ses conséquences, relier les idées mères à leurs effets. Je cherche une sorte de mère-effet (64).

L'enfant prononce le mot magique, « délieur » cette fois-ci, « L'Éphémère », et le philosophe se dédouble. Vitrac joue ici sur les possibilités de la scission productrice du sens du mot, un peu comme dans le *Paysan de Paris*. Mais il l'associe à l'image de la réflexion philosophique qui est elle-même construite à partir du jeu de mots de l'Enfant : après avoir vu les Reflets (se nommant des « Éphémères ») il appelle à « réfléchir » ; ses pensées sont toujours concentrées sur l'Éphémère dont il extrait le terme philosophique de « l'effet-mère », qu'il renverse. L'image du philosophe est en rapport de contiguïté avec cette

17. Signalons au passage que la « glace sans tain » est une référence évidente au début des *Champs Magnétiques*.

réflexion de l'Enfant. Ajoutons aussi que cette image, donc la forme, est loin d'être absolument arbitraire, d'autant plus que ce monstre à la tête d'homme et au corps de lion possède, si l'on peut dire, une double « charge intellectuelle » ; car le lion est un symbole alchimique de la pierre philosophale : ce Duo est en fait philosophe-alchimiste. Sa « séparation » ou son « dédoublement » se produit d'une manière très révélatrice du point de vue du théâtre. « Un lion sort par la droite » (64), côté cour, symbole du raisonnable : l'alchimie dans cette pièce est du côté raisonnable. L'homme, par contre, sort « épouvanté » (64), par la gauche, qui est le côté jardin, côté inconscient de la scène d'où surgissent d'habitude les fantômes (et d'où on a vu au début de la pièce surgir une petite lumière accompagnant le bruit de l'éphémère). Cette première indication pourrait paraître banale pour une pièce que Vitrac caractérise comme « fantasmagorie » (certes, les spectres, les ombres et les fantômes doivent arriver du gauche) ; dans la scène de Duo elle est chargée de sens incompatibles avec l'évidence première.

Ayant présenté le jeu de mot, précédé par l'image graphique et motivé par plusieurs constellations de sens (passage du reflet à la réflexion et poids philosophique du partage du mot en « effet-mère » et son retournement) Vitrac montre tout de suite un autre jeu, qu'on pourrait considérer comme beaucoup plus arbitraire et surtout beaucoup plus livresque. Rappelons le contexte : l'Enfant demande à sa mère d'appuyer sur la cornée de l'œil afin de brancher la vision intérieure. La mère voit une transposition de la poésie de Rimbaud (« le salon au fond d'un lac »). « Je vois un grand lac bleu qui tombe au milieu de la salle à manger », dit-elle. À quoi l'Enfant répond : « C'est lui » ; suivent ensuite les didascalies : « Un grand lac bleu tombe en effet du cintre » (67). Ici « en effet » que nous savons être lié au jeu de mots formé par « l'éphémère » n'est pas du tout prononcé, mais il est justement réalisé sur la scène : l'effet qui a introduit auparavant toute une association d'idées de reflets, d'ombres et de fantômes, devient ici « en effet », signifiant justement une réalité.

Cette chute de lac, étrange mais tout à fait « réelle » sur la scène doit encore une fois brouiller les pistes de notre lecture. Et c'est exactement ce brouillage des pistes d'interprétation qui est à la base de la pièce de Vitrac. On peut, comme nous l'avons

fait, reconstituer une certaine suite d'événements, mais cette suite est toujours une errance. Cette errance autour du mot « l'éphémère » est encore incarnée dans toutes sortes d'objets qui surgissent presque dans chaque scène et qui sont associés au mot-clé : plume d'autruche, akène à ailettes de pissenlit, qui se transforment en ombrelles et s'envolent, papillons, fantastique plume noire de l'éphémère, ongle coupé, fumée, etc. et même « une ligne de flottaison chargée des femmes endormies » (61). L'Enfant le dit directement dans la pièce :

Lié à l'éphémère, je l'ai cherché partout. La plus belle endormie, la plume, le diamant, l'akène ailé (66)¹⁸.

Sans doute la notion de l'éphémère est-elle suffisamment universelle pour être appliquée en général à tous les dispositifs scéniques de la pièce, mais on opèrerait en ce cas une réduction appauvrissante du dessein de Vitrac. Le charme de la pièce tient justement à cet effort incessant de concrétisation du mot « l'éphémère », qui est avant tout une sorte de mot magique, le mot créant une réalité en lui communiquant son sens ou/et sa forme, ou même plutôt en la « contaminant » de son sens ou/et de sa forme. Souvent il la « contamine » par le toucher d'une plume (qui elle-même est l'image de l'éphémère), parfois par l'acte de la parole, comme dans la scène du surgissement des femmes sur la ligne de flottaison ou celle du dédoublement de Duo.

À la limite on pourrait lire et voir « l'éphémère » dans le système même des personnages de la pièce, où la Mère et le Père « procèdent » des jeux phonétiques et graphiques possibles de ce mot. Ainsi la situation œdipienne « à l'envers » – le père tuant son fils à qui la mère réclame de l'amour, bien que d'une manière indirecte – se révèle doublement renversée, car une vraie source, donc un vrai père est justement l'Éphémère. Ce double renversement ne fait qu'accentuer l'idée de la

18. En 1930 ses articles sur l'art témoignent de la même préoccupation. Le mot « éphémère » est employé dans son article de 1930 sur Paul Klee, qui fait écho aux images de la pièce de théâtre : « Paul Klee s'en prend à l'éphémère. Cristaux instables, tranchants, fils de la Vierge, akènes, pointe de diamant, météores, limites de l'ombre et du jour, du poids et du vol, de l'ongle et du silence, atomes éblouissants de la peinture ». Roger Vitrac, *L'Enlèvement des Sabines*, Deyrolle éditeur, 1990, p. 66.

destruction, de la mort sous-jacente dans les réflexions de Vitrac sur l'enfance.

Ce n'est pas par hasard que nous avons mentionné « la situation œdipienne », car si l'analyse du système des personnages dans le cas de cette pièce où tout change à tout moment, est une entreprise très hardie, les métaphores de la vision, de l'aveuglement et par conséquent de la vision intérieure s'épanouissent dans plusieurs images de la pièce. Dès le début, il s'agit d'une étoile nouvelle qui « va entrer dans la vue des hommes » (58) ; l'apparition de l'enfant est précédée d'une lumière aveuglante (58). À la fin il y a deux mentions de la vision intérieure liées au personnage de la Mère. La première est directe : pour voir le lac, elle doit appuyer du doigt sur la cornée de l'œil (67). La seconde joue sur le paradoxe. La Mère ouvre la fenêtre pour montrer à son enfant le plus bel horizon et dit : « Le plus bel horizon, le voici. Il a été construit par les yeux de ta mère » (67).

L'image de l'œil constitue aussi la fin de la pièce, qui a commencé, rappelons-le, dans le noir, donc dans l'invisible : « La scène change et représente un œil énorme dont la paupière se ferme » (68)¹⁹. C'est une figuration de l'inconscient, du rêve, du monde intérieur et onirique, et donc encore une justification du genre de la pièce, de la « fantasmagorie » préfigurant le cinéma et basée sur les illusions d'optique. La clôture de l'œil signifie encore la fin du jour, délai de la vie pour l'éphémère-insecte. Mais cet œil gigantesque est aussi et surtout une image théâtrale. Cet œil qui se ferme est une sorte de rideau de scène, image dans laquelle sont mélangés la vision intérieure, et même la vie intérieure, et, toujours, le théâtral.

Dynamiques / usures de la parole

La démonstration du rayonnement des sens issus du mot « l'éphémère » et de leurs applications, du moins potentielles, au théâtre s'inscrit en fait dans la pensée de Vitrac des années vingt, très influencée par le surréalisme, et dans cette lignée de

19. Rappelons que ce n'est pas la première fois que Vitrac fait d'une partie du corps une scène de théâtre, par exemple dans le douzième tableau du « drame sans parole » *Poison* (1922) « la scène représente la bouche qui fait le simulacre de parler ». Roger Vitrac, *Théâtre*, tome III, p. 54.

réflexion sur la production du sens caractéristique de la poésie de Desnos, auteur de *L'Aumonyme*, de *Rose Sélavy*, et du *Langage Cuit*, du *Glossaire* de Leiris, ou de la *Peau-Asie* de Vitrac lui-même.

Cette tendance de la création et de la théorie a été saisie par Aragon qui parlait du « nominalisme absolu » dans *Une vague de rêves* (1924) (« Le nominalisme absolu trouvait dans le surréalisme une démonstration éclatante ... il n'y a pas de pensée hors des mots, tout le surréalisme étaye cette proposition »²⁰). Le mot, dans le cadre de ce nominalisme, a une grande réalité matérielle, et c'est cette matérialité du mot qu'exploitent les surréalistes, à la lettre, surtout dans les métaphores concernant la consommation directe des mots (les plus pittoresques sont sans doute les métaphores gastronomiques et cannibales des dada, et le « langage cuit » de Desnos). D'autre part la déclaration du « nominalisme absolu » amène chez Aragon à l'affirmation du caractère « vrai » des simulations, et donc à la non-distinction entre la réalité et le rêve, dans le sens le plus large et le plus poétique de ce mot²¹.

Or Vitrac parle lui aussi du nominalisme dans son article « Les Mystères du Rêve » (1925) :

Mais si l'on s'en tient aux indications que donne la destinée des mots – songe devient rêve – n'est-il pas possible que le langage, qui est tout ce qui reste des dieux et qui est déjà gagné par la contagion de l'inquiétude, ne cherche et ne trouve lui aussi sa fin en lui-même et ne nous pose un jour cette formule : « Pour le langage, par le langage. » Et la question du nominalisme intégral se poserait autrement et non plus comme une spéculation vaine²².

Mais est-il possible éviter la clôture du mot sur soi autrement qu'en changeant de registre et en introduisant ainsi l'idée du mélange entre la vie et le rêve, comme le fait Vitrac dans

20. Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, op. cit., tome I, p. 570.

21. En ce qui concerne les simulations, j'ai déjà abordé cette problématique dans mon article, paru en russe : « Les simulations surréalistes », in *Vestnik filologitcheskogo fakulteta (Institut inostrannih jazykov)*, Saint-Petersbourg, 1999, n° 2/3, pp. 68-83.

22. Roger Vitrac, *Champ de bataille*, Rougerie, 1975, p. 108.

l'article cité ? À la même époque il retourne la question autrement : « Le rêve peut se raconter grâce aux architectures monstrueuses qui ne sont guère que les mots revenus à l'état sauvage »²³. On suppose un « état » autre, irrégulier, spontané des mots, par rapport à leur usage habituel. En 1929, Vitrac passera de « l'état » automatique à l'action violente, à la violence exercée sur les mots :

Les mots sont usés ou morts... Ils furent autrefois une fin. Ils se confondaient avec l'absolu. Aujourd'hui ils nous portent à peine aux frontières des vieilles idées... Et bien qu'il soit illusoire et dangereux de rechercher la pierre philosophale des langues, donnons au moins à ces derniers des marteaux, des foudres électriques et des roulements à billes... Il faut couper les mots en quatre, en huit, en seize, etc... et mille²⁴.

Vitrac appelle donc au sacrifice des mots.

Il s'agit justement d'une violence sacrificatrice, dont la créativité est incarnée dans le discours de Vitrac sur l'œuvre d'André Masson et les métamorphoses qui en sont considérées comme l'essence – rappelons que c'est justement à Masson que Vitrac dédie sa pièce *L'Éphémère*. Ce qui fascine le plus Vitrac chez Masson, c'est le mouvement, le changement, la métamorphose. À la limite, cette métamorphose peut aboutir à la pure perte : « J'ai pu me fier aux métamorphoses du peintre André Masson. Cette femme... Elle est perdue dans sa genèse »²⁵, écrit Vitrac en 1927. En 1930 il consacre à Masson un article où il analyse « l'esprit changeant » de ses œuvres : « Depuis plus de dix ans, Masson sans perdre le contact avec cette mystérieuse transformation des pensées et des choses s'est appliqué à la subir »²⁶. Mais cette fois-ci la perte et une nouvelle « génération » se révèlent être liées :

23. Roger Vitrac, « Le monologue intérieur et le surréalisme », *Champ de bataille*, Rougerie, 1975, p. 115.

24. Roger Vitrac, « Langage cuit », in Henri Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, p. 192.

25. Roger Vitrac, « G. De Chirico et son œuvre », *L'Enlèvement des Sabines*, p. 48.

26. Roger Vitrac, « André Masson », *L'Enlèvement des Sabines*, p. 97.

Il est passionnant de suivre les multiples transfigurations de ce tableau en le laissant voyager dans la pensée, d'un voyage qui ressemble à une décomposition ou à la lente génération, comme si le temps et l'espace confondus conspiraient à former une dernière représentation immobile et durer un monstre modelé, cette sculpture qui est le résidu des anciennes évolutions et le signe futur des autres²⁷.

En même temps Vitrac interprète Masson dans un sens très théâtral. Évidemment il s'agit d'un théâtre sacrificiel, ou, dans les termes de Vitrac, « magique » :

On aimerait en assistant au spectacle perpétuel qui se déroule dans le cadre du petit théâtre magique signaler au passage ce qui meurt, ce qui survit, ce qui persiste des idées et de leurs formes... Il suffit de la peinture et que dès le début ces forces envahissent un cimetière, que du cimetière surgissent la flamme, l'oiseau, la pomme, le poisson... pour que se révèle et s'épanouisse le cryptogramme fuyant²⁸.

La pièce de Vitrac peut elle aussi être considérée comme « l'épanouissement » du « cryptogramme fuyant », expression quelque peu tautologique, car « épanouissement » et « fuyant » renvoient tous les deux au sens d'un développement dans l'espace, indéfini (c'est le cas de l'épanouissement), ou/et illimité (c'est le cas du fuyant). « Cryptogramme », mot caché, et à déchiffrer, contient aussi le sens d'un développement potentiel, à venir²⁹. Le cryptogramme est dans notre cas « l'éphémère », qui sera tout dans la pièce. Mais tout en étant « l'épanouissement du cryptogramme fuyant », la parole pour Vitrac a un statut particulier, elle est signe et corps en même temps, elle change toujours ; et une fois obtenu un statut quelconque, elle subit d'autres métamorphoses. La parole est toujours autre, elle est le discontinu par excellence, et sa « métamorphose » s'opère donc moins sur le modèle de la vie qui présuppose la durée, que sur le modèle des « irruptions » et

27. *Id.*, *ibid.* p. 98.

28. *Id.*, *ibid.* p. 98.

29. Caractéristique de l'idéologie du groupe surréaliste, la notion de cryptogramme apparaît notamment dans *Nadja*.

des « fuites ». Mais que reste-il du caché dans le cryptogramme s'il est « épanoui », où plutôt quelle est la valeur théâtrale du caché s'il est tout le temps dévoilé, de plusieurs manières, bien que jamais définitivement ? N'est-ce pas ici un des écueils du théâtre des avant-gardes historiques ?

L'Éphémère est une tentative exemplaire de création d'une dramaturgie de type nouveau, où des éléments divers du texte et de la représentation théâtrale potentielle sont en état de perpétuelle fusion ou plutôt de confusion³⁰, tout à fait voulue par son auteur, qui entend montrer le changement, le dynamisme même. Le sens est toujours « glissant », les points de repère que nous avons mentionnés ne sont que des points de fuite, mais dans le même temps toute signification retourne finalement « à la source », qui est le mot « l'éphémère ». Il y a donc la croissance et la fuite, dont l'opération compose aussi avec ce qu'on pourrait appeler l'expression du mot. En fait, Vitrac joue non seulement sur la signification, mais aussi et surtout sur l'expression du mot. C'est cette *ex-expression*, à la lettre, comme transgression des limites « physiques » du mot (jusqu'à son découpage et sa recomposition), qui se révèle riche d'énergies significatives potentielles et de moyens possibles de représentation en-dehors du théâtre habituel de l'époque. Toute cette théâtralité restant chez Vitrac, hélas, seulement dans le texte écrit.

Institut des Sciences de Moscou

30. Vitrac lui-même disait, à propos de Giorgio De Chirico : « Je crois, comme lui, qu'il n'y a aucune mécanique de l'imagination », *L'Enlèvement des Sabines*, *op. cit.*, p. 47.

POÉTIQUE DU FUTUR DANS *CLAIR DE TERRE*

Joseph FAHEY

Dans sa présentation de *Clair de terre* (1923) d'André Breton pour l'édition Pléiade des *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet écrit : « c'est finalement le futur qui, sous diverses modalités, est le temps privilégié de *Clair de terre*, assurant au recueil toute sa charge d'espoir¹ ». Ce commentaire a sa place dans la lecture que fait Marguerite Bonnet de *Clair de terre* : le poète, selon la critique, redécouvre plus généralement dans ce recueil les possibilités de l'écriture. Il semble pourtant que le privilège accordé au futur dépasse l'ordre biographique et mérite une étude plus particulièrement poétique. Il s'agit d'explorer les « diverses modalités » par lesquelles le futur devient le temps privilégié du recueil et de comprendre le sens du futur dans *Clair de terre*. La question est, en somme, celle de la valeur poétique du futur dans ce recueil.

Mais tout d'abord, qu'est-ce qui justifie la remarque de Marguerite Bonnet désignant le futur comme temps privilégié de *Clair de terre* ? Les premiers éléments de réponse à cette question sont des facteurs plus ou moins externes au recueil lui-même, mais susceptibles d'orienter sa lecture. *Clair de terre* est le recueil où figure « Tournesol » dont Breton proclamera la valeur prophétique dans *L'Amour fou*. De même, le dernier poème de *Clair de terre*, « À Rose Sélavy », a pour épigraphe le titre de l'entretien de Breton avec Roger Vitrac, paru dans le *Journal du peuple* du 7 avril 1923 : « André Breton n'écrit plus ». En revenant sur sa promesse d'arrêter d'écrire « d'ici deux mois et demi », Breton place l'ensemble du recueil dans le futur négatif de la non-écriture ; le présent de *Clair de terre* est en réalité le futur de l'énoncé, daté, de l'épigraphe. L'existence

1. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 1187. Les numéros de page entre parenthèses renverront désormais à ce volume.

même du recueil contredit l'épigraphe et signale déjà la complexité des rapports entre l'écriture et le futur.

Ces deux remarques ne suffisent pas cependant à désigner *Clair de terre* comme le recueil du futur chez Breton. Jeanne-Marie Baude attribue cette caractéristique non pas à *Clair de terre* mais au *Revolver aux cheveux blancs* :

Le *Revolver aux cheveux blancs* est placé sous le signe du « il y aura » : faire vivre le possible par la force du désir, le provoquer à l'existence, telle est l'entreprise surréaliste².

L'introduction au *Revolver aux cheveux blancs*, intitulé « Il y aura une fois », ne laisse pas de doute sur l'importance que le poète attache désormais au futur. Quel rapport donc entre le futur dans ces deux recueils ? Il semble – mais cette hypothèse ne pourra pas être démontrée ici – que l'emploi du futur dans *Clair de terre* préfigure sa théorisation ultérieure, dans *Le Revolver aux cheveux blancs* et ailleurs, par une évolution typiquement surréaliste, où la pratique textuelle se transforme en théorie.

L'analyse quantitative des verbes conjugués au futur dans les deux recueils ne permet pas de les différencier nettement. Sur les 32 poèmes de *Clair de terre* – c'est-à-dire sans compter les cinq récits de rêves du début – 15 contiennent au moins un verbe au futur, contre 15 poèmes sur 28 pour *Le Revolver aux cheveux blancs*. Dans *Clair de terre*, 6,6 % des verbes conjugués sont au futur, contre sept % dans *Le Revolver aux cheveux blancs*. Cette légère supériorité du *Revolver aux cheveux blancs* est pourtant à prendre avec un peu de précaution, car sur les 68 verbes au futur dans le recueil, un seul poème – « La Mort rose » – en contient 29, soit presque la moitié. Ainsi, si on enlève de chaque recueil le poème contenant le plus grand nombre de verbes au futur, les pourcentages deviennent 4,2 % pour *Le Revolver aux cheveux blancs* et 4,9 % pour *Clair de terre*.

Il ne s'agit pas de décider lequel des deux recueils, *Clair de terre* ou *Le Revolver aux cheveux blancs*, est le plus marqué par le futur, mais de tenter de comprendre le rôle que joue le futur dans *Clair de terre*. Ces chiffres nous amènent à nous interroger

2. Baude, Jeanne-Marie, « Transparence et opacité dans la poésie d'André Breton » *Mélusine 2, L'Age d'Homme*, 1981, p. 126.

sur le rôle du futur grammatical. Si l'importance du futur semble assurée par la persistance de ces formes verbales dans les deux recueils – il faudrait cependant les comparer à d'autres corpus poétiques, surréalistes et non-surréalistes –, on constate que le futur reste largement minoritaire. Dans ces conditions, il faut s'interroger sur la fonction précise du futur : quelle est son influence au sein du recueil ? Existe-t-il chez Breton une rhétorique du futur ? Est-ce que le futur se manifeste en dehors de la seule forme grammaticale ?

Le futur comme valeur

La volonté surréaliste d'agir dans et sur le monde explique que le futur soit non seulement une désignation temporelle mais aussi une valeur, aussi bien esthétique que politique. Il existe plusieurs « futurs surréalistes », dont les moins importants ne sont pas celui de la révolution prolétarienne et celui de la « révolution surréaliste ». Que le futur puisse être une valeur est apparent dans la différence entre ces deux révolutions, l'une immédiate, déjà commencée depuis la Révolution d'octobre et donc inscrite dans l'extension temporelle du présent historique, l'autre plus profonde et plus lointaine, point de fuite sur un horizon temporel bien plus vaste. C'est le futur des célèbres définitions bretoniennes, celle de la beauté convulsive, celle de l'objet surréaliste – « ce quelque chose *sera*³ » –, ou encore celle du « point de l'esprit », envisagé seulement dans l'espoir de sa découverte – « c'est en vain que l'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point » (781) – et qui signifie lui-même l'abolition de la distinction entre « le passé et le futur », comme pour celles entre « la vie et la mort », ou entre « le réel et l'imaginaire ». La perspective de cette découverte place le surréalisme dans un présent orienté vers un futur, alors que ce futur signifie la destruction de ce même système temporel. Ce futur surréaliste est à la fois dans le temps et en dehors, à la fois temporalité et abolition du temps. Il cesse alors de fonctionner comme marqueur temporel pour devenir le signe d'une autre manière d'aborder le

3. Breton, « Situation surréaliste de l'objet » (1935), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 496, souligné dans le texte.

monde. À mesure que l'on s'éloigne du futur de la révolution prolétarienne, le futur devient de moins en moins historique et de plus en plus abstrait : une qualité, une manière surréaliste d'exister. C'est ainsi, en tout cas, qu'apparaît la valeur du futur dans la lecture de *Clair de terre*.

La thématique temporelle est extrêmement présente dans *Clair de terre* et met en place une conception du temps qui nie la chronologie ainsi que la continuité temporelle entre passé, présent et futur. C'est dans ce contexte que le futur grammatical perd son rôle de désignation temporelle pour devenir un marqueur de distance métaphysique ou ontologique de la représentation. La thématization du temps dans *Clair de terre* s'organise autour de deux figures : celle de la matérialité ou de la spatialité dans la représentation du temps ; et celle du temps absolu.

Il y a dans *Clair de terre* un grand nombre de références au temps, soit à la notion du temps lui-même ; soit à des durées temporelles diverses : nuit, saison, siècle ; soit à l'heure ou aux horloges. L'image la plus récurrente est celle associant la référence temporelle à une représentation spatiale, comme dans « Les reptiles cambrioleurs », où le temps est représenté sous la forme de dates étendues comme du linge :

Sur la tringle de la cour la petite Marie venait de mettre le linge à sécher. C'était une succession de dates fraîches encore : celle du mariage de sa mère (la belle robe de noce avait été mise en pièces), un baptême, les rideaux du berceau du petit frère riaient au vent comme des mouettes sur les rochers de la côte (157).

L'enfant dispose le passé dans l'espace afin de pouvoir embrasser d'un seul regard une série d'événements encore trop marquants – trop « frais » – qu'il faut laisser sécher. La représentation spatiale d'un ensemble de dates réapparaît dans « Cartes sur les dunes » :

Sur une serviette damée rouge sont disposés les jours de l'année (159).

Ces images sont celles de la domination du temps par le regard, où le temps est nié dans sa fonction chronologique pour devenir

objet. Lorsque la durée devient tangible – et surtout *visible* – le spectateur manifeste son extériorité, sa liberté vis-à-vis de la séquentialité temporelle.

Dans un autre type d'image, des durées différentes sont vues de l'extérieur. Dans la cinquième strophe de « Le Volubilis et je sais l'hypoténuse », nous trouvons :

*Seul un ventilateur persan détaché de l'arbre tourbillonnera
par-dessus les saisons du goût* (166).

Être « par-dessus les saisons », c'est encore surplomber le temps, se placer en dehors. Dans « Du sang dans la prairie », le poète « passe entre la nuit et le jour avec les menottes » (177). Dans « Ligne brisée » le temps est représenté sous les traits d'un personnage :

À cette heure où la nuit pour sortir met ses bottines vernies
(186)

Figuré en personnage, le temps n'est plus, comme chez Kant, une structure nécessaire de la perception et de la représentation, mais une sorte d'accessoire, à l'image des « bottines vernies ». Le temps peut aussi s'arrêter, comme dans « Tout paradis n'est pas perdu » :

*Le sable n'est plus qu'une horloge phosphorescente
Qui dit minuit* (174)

ou dans « Il n'y a pas à sortir de là » : « C'est jusqu'à la fin le même mois de l'année » (169). L'heure de l'horloge et le mois du calendrier deviennent permanents, renversant ainsi les notions d'heure, de temps et d'horloge et leur ôtant toute signification chronologique.

Malgré l'abolition de la fonction chronologique du temps, l'abondance des images temporelles prouve qu'il est bien au centre des préoccupations du recueil. Sans annuler le temps, il s'agit de briser sa nécessité dans la représentation du monde. Passé, présent et futur cessent d'être les segments d'une échelle continue pour devenir des valeurs temporelles sans commune mesure, c'est-à-dire des « temps absolus ». Avec ce que nous

appellerons le « temps absolu », le futur et le passé ne communiquent pas avec le présent, mais sont les marques d'une différence d'être, une différence d'ordre ontologique. Passé, présent et futur se voient accorder dans *Clair de terre* les valeurs respectives de l'archaïque, de l'éternel et de l'apocalyptique.

L'archaïque est l'absolument antérieur, l'en deçà du temps. En l'occurrence, il s'agit d'un passé freudien marqué par les mystères de la sexualité antérieure : la scène primitive de la sexualité des parents. Dans « Les reptiles cambrioleurs », c'est la découverte par « la petite Marie » de la sexualité de sa mère qui se remarie. Les « dates fraîches encore » que la petite fille met à sécher sont celles du mariage de la mère et de la naissance du jeune frère. La mère lui annonce : « Ma petite Marie, tu sauras un jour quel sacrifice est à la veille de se consommer, je ne t'en dis pas davantage. Va, ma fille, sois heureuse. Les yeux de mon enfant sont des rideaux plus tendres que ceux des chambres d'hôtel où j'ai demeuré en compagnie des aviateurs et des plantes vertes » (158). La temporalité devient ainsi très complexe, car le futur annoncé – « tu sauras un jour » – est celui de la découverte du passé archaïque, la scène primitive découverte peu à peu à travers sa répétition par les secondes noces de la mère. Ce passé est archaïque parce qu'il n'est pas ce qui précède simplement le présent : c'est un passé infiniment loin, car y accéder, c'est franchir un seuil non pas temporel mais d'ordre psychanalytique. C'est aussi un passé présent, une donnée enfouie dans le psychisme et réveillée par l'apparition de son double, sous la forme du nouveau mariage et d'une nouvelle procréation.

Le même passé de la sexualité archaïque apparaît dans la troisième strophe de « Le volubilis et je sais l'hypoténuse » :

*Les charmes menteurs de la servante à la voix de salade
Te rappellent la boule d'agate élastique de cette nuit
ancienne
Et les journaux de ce pays étranglé
[...]
Te font éprouver dans les testicules une douleur bien connue
Qui remonte aux jours d'avant ton enfance (165)*

Les « charmes » de la servante évoquent la « nuit ancienne », qui ne peut être autre que cet épisode des « jours d'avant [l']enfance », qui est aussi l'origine lointaine de la douleur aux testicules, « bien connue » en dépit de l'écart temporel. Le passé du poème est celle d'une sexualité antérieure et non maîtrisée, celle de l'origine primitive, que ce soit la vie intra-utérine, ou la scène primitive.

L'éternel dans *Clair de terre* est la temporalité inaccessible par excellence. C'est le temps de la permanence divine ou idéale, représentée traditionnellement comme ce que l'homme, dans sa contingence, ne peut atteindre. Tout comme l'archaïque, c'est un temps non-historique, en dehors de toute continuité avec le présent. Cependant, le traitement de l'éternel dans *Clair de terre* ne respecte pas la tradition : l'éternel y est au contraire un éternel paradoxal systématiquement confronté à l'éphémère ou plongé dans la temporalité humaine, comme à la fin de « Au regard des divinités » :

*L'éternité recherche une montre-bracelet
Un peu avant minuit près du débarcadère (172)*

Non seulement l'éternité se trouve personnifiée et localisée dans l'espace – « près du débarcadère » – et dans le temps – « un peu avant minuit », mais elle est représentée comme étant à la recherche d'une « montre-bracelet », instrument de mesure du temps qui passe.

Les exemples de ce type d'image sont nombreux dans *Clair de terre*. Dans « L'aigrette » il s'agit d'une « passante éternelle », dans « Le buvard de cendre » des « chairs éternelles », alors que la chair est, dans la dualité corps-âme, ce qui est exclu de l'éternité. De même, on trouve dans « L'herbage rouge » :

*Tourne éternellement tes seins dans les écumes
Des chutes [...] (171)*

Et dans « Légion étrangère », les « immortelles de la vie » deviennent aussitôt des « fiancées du jour » (185).

À la base du traitement de l'éternité dans *Clair de terre* est l'oxymore, dont la « passante éternelle » est l'exemple le plus frappant. C'est une éternité défaillante qui se vit au présent et

qui devient une nouvelle manière d'aborder le présent pour en faire un *présent absolu*. L'éternel est présent dans le temps – comme l'éternité qui cherche, à minuit, son montre-bracelet – tout en restant la négation du temps. L'éternité de la « passante éternelle » et des « chairs éternelles » ne désigne pas leur permanence historique mais une manière d'être dans le temps.

Dans la thématique temporelle de *Clair de terre*, le futur est le plus souvent représenté sous les traits d'un futur apocalyptique. Plusieurs poèmes renvoient à des images bibliques apocalyptiques : le Jugement dernier dans « Privé », le Déluge dans « Du sang dans la prairie », ainsi que le titre « Tout paradis n'est pas perdu ».

Comme l'archaïque et l'éternel, l'apocalyptique est une temporalité sans commune mesure avec le temps ordinaire, une limite du temps, la destruction du temps lui-même. Dans « Ligne brisée » – dont le titre évoque l'interruption d'une temporalité linéaire – Breton écrit : « Mais c'est l'aube de la dernière côte le temps se gâte. » Ce n'est pas le temps météorologique, mais le temps lui-même qui se gâte. La temporalité apocalyptique est un seuil à franchir, irréversible, qui modifie la nature même du temps, futur absolu parce que définitivement coupé du présent et du passé. Dans « Angélu de l'amour », à la suite des transformations du monde, le temps apocalyptique devient une sorte de futur permanent :

*Nous danserons comme le feu parmi les paillettes de nous-mêmes
Et ce sera toujours (173)*

L'apocalypse débouche sur une d'éternité au futur qui est aussi une remise en cause de la temporalité ordinaire.

À travers ces trois déclinaisons du temps absolu – archaïque, éternel et apocalyptique – il est possible de saisir l'une des caractéristiques principales de la temporalité dans *Clair de terre*. Le temps absolu implique non pas l'abolition du temps, mais un détournement de la marque temporelle pour redéfinir les données de l'expérience, non seulement l'expérience du temps, mais l'expérience poétique en général. Dans la poème apocalyptique « Angélu de l'amour », Breton écrit : « Aussi vrai que nous vivons en pleine antiquité » (173). Le paradoxe évident de

ce vers annule la signification temporelle et historique de « pleine antiquité », dont l'effet est alors d'évoquer une résonance du vécu présent, une coloration antique de ce qui se vit aujourd'hui. Dans le même poème, nous lisons : « Et ce sera toujours », où le futur devient permanent, tout comme dans *Poisson soluble* : « Et puis ce fut l'avenir, l'avenir même » (351). Le futur est une qualité du vécu temporel, indépendamment de sa place sur l'échelle chronologique. Le caractère absolu de la temporalité dans *Clair de terre* signifie l'indépendance de chacune de ces trois temporalités vis-à-vis du temps historique et continu, et souligne au contraire leurs valeurs poétiques propres : l'archaïque comme temporalité de l'origine et de la scène primitive ; l'éternel comme expérience nouvelle du présent, en rupture avec le temps ordinaire ; l'apocalyptique comme futur permanent et destruction du temps. Les notions de passé, présent et futur cessent de désigner des distances temporelles, des simples rapports d'avant et après, de positionnement dans la continuité temporelle, mais deviennent des *valeurs* appliquées au monde, des modalités de l'expérience du monde.

Le futur grammatical

Avec le temps absolu, c'est de *l'image* du temps qu'il s'agit dans la thématique temporelle du recueil. Cela ne signifie pas que chaque futur dans *Clair de terre* soit apocalyptique, que chaque présent renvoie à l'éternel, chaque passé à l'archaïque. Il faut confronter cette réflexion à l'emploi réel des temps verbaux futurs dans le recueil. Dans les poèmes de *Clair de terre* ne comportant qu'un ou deux verbes au futur – c'est le cas de la majorité des poèmes au futur du recueil –, le futur grammatical a un effet d'annonce qui inscrit le poème dans l'attente d'un « à venir » obscur.

« Privé » fournit un exemple de ce procédé : sur les cinq phrases du poème, les trois premières, essentiellement narratives (« il caracole sur l'affiche de satin où deux plumes de paradis lui tiennent lieu d'éperons »), créent un présent d'une certaine épaisseur qui associe un présent ponctuel (« à cette heure les premiers scaphandriers tombent du ciel »), un présent de la répétition (« chaque matin la légèreté secoue sur nos toits

ses cheveux d'ange ») et un passé proche (« la température s'est brusquement adoucie »). Les deux dernières phrases passent à l'interrogatif :

Contre les maléfices à quoi bon ce petit chien bleuâtre au corps pris dans un solénoïde de verre noir ? Et pour une fois ne se peut-il que l'expression pour la vie déclenche une des aurores boréales dont sera fait le tapis de table du Jugement Dernier ? (163)

Bien que la première question soit au présent, la forme interrogative et le verbe au futur ont pour effet de renvoyer la résolution du poème vers un « à venir ». Le présent est conçu comme un point de départ vers un futur, où sera décidée l'efficacité du « chien bleuâtre » et de « l'expression *pour la vie* ». Le poème « ouvre » sur un futur où le langage atteint son pouvoir apocalyptique en provoquant l'« aurore boréale » qui est elle-même une anticipation du Jugement dernier. Il se positionne ainsi à l'articulation entre le présent et le futur, dans une position *d'attente*.

L'ouverture devient une attente permanente détachée de toute séquentialité narrative. Nous retrouvons dans cette attente statique l'idée du temps absolu : l'attente ne fait pas partie d'une continuité temporelle mais aboutit à un seuil dont le caractère infranchissable est accentué par la référence apocalyptique au Jugement Dernier. Le futur est moins la suite du présent qu'une valeur qui modifie la textualité même du poème. Breton écrira dans *Le Revolver aux cheveux blancs*, dans « Carte d'électeur » : « adorable temps du futur toujours antérieur » (II, 73).

L'unique futur dans « Plutôt la vie » évoque cette même idée d'une attente permanente :

*Plutôt la vie avec ses salons d'attente
Lorsqu'on sait qu'on ne sera jamais introduit* (176)

La vie que le poète choisit est un présent de l'attente ; le futur – ici négatif pour une fois – annonce que l'attente sera permanente. Le futur ne sera pas, mais existe déjà par sa marque négative qui est l'attente.

Une autre variante sur le thème de l'attente permanente est celle de la promesse de révélation, comme dans « Ligne brisée » :

*Il n'y a qu'à toucher il n'y a rien à voir
Plus tard vous apprendrez qui nous sommes
Nos travaux sont encore bien défendus (186)*

Le « plus tard » invoqué ne se réalisera pas textuellement ; le poème se fait la promesse de la révélation ultérieure de l'identité du « nous » et de ses « travaux encore bien défendus ». Le véritable poème ne s'est pas encore révélé ; le poème n'est que la promesse d'une réalisation future, une promesse qui fait du poème l'attente permanente d'une révélation ultérieure.

La troisième strophe du « Volubilis », citée plus haut à propos de la temporalité archaïque, est, comme beaucoup de poèmes dans *Clair de terre*, d'une temporalité complexe. La strophe commence par une séquence au présent, jusqu'à l'évocation de « la boule d'agate élastique de cette nuit ancienne » qui suscite deux retours au passé avec l'imparfait : « Elle reposait sur une feuille de laurier », et le plus que parfait : « Tu avais pris cette boule pour un des petits compas mystérieux qui prennent à la nuit tombante des mesures sur les étangs ». Le présent se réaffirme pendant plusieurs vers pour évoquer la « douleur bien connue / Qui remonte aux jours d'avant ton enfance ». Des quatre derniers vers du poème, les trois premiers sont au présent, le dernier au futur simple :

*Tandis que la foule se disperse
Et que de petits chocs musicaux se produisent sans interruption dans le papier
Au bord du comptoir il y a de la mousse orangée qui arrive
Dans une survie ondoyante tu reconnaîtras les moqueurs
(165)*

La représentation est celle d'un présent sous lequel jaillit un passé nocturne et archaïque qui en constitue l'épaisseur temporelle. Cette épaisseur n'est complète, cependant, qu'avec le futur du vers final, « Dans une survie ondoyante tu reconnaîtras les moqueurs », qui occupe la place de la conclusion, comme

annonce ou promesse d'une reconnaissance à venir. L'énigme du présent et, surtout, celle du passé archaïque, seront à déchiffrer dans cette « survie ondoyante » annoncée. Non seulement la perspective temporelle est ouverte sur un futur, mais l'interprétation du poème est propulsée vers cet au-delà temporel. Ce n'est que dans la « survie » future que le poème se réalisera pleinement, que son sens deviendra manifeste. La « survie ondoyante » n'est pas sans rappeler le futur apocalyptique, car c'est la survie dans le cataclysme, lorsque le temps et l'existence seront devenus « ondoyants ». En mettant face-à-face ces deux temporalités, l'archaïque et l'apocalyptique, cette strophe du « Volubilis » montre que le futur dont il s'agit est tout aussi obscur que le passé archaïque. Il est la réplique positive et symétrique du passé archaïque, ni projection ni extension du présent, mais la marque d'un autre type de présence.

L'emploi du futur dans *Clair de terre*, dans l'économie grammaticale et thématique d'un poème, finit par modifier la signification du temps verbal. Le futur simple devient le signe d'un autre mode de représentation, le moyen de représenter sans dire, ou encore de créer une représentation « en creux », où ce qui est dit ne l'est pas véritablement.

Le détournement du futur de son rôle habituel est visible dans un poème comme « Le buvard de cendre », qui commence par une agrammaticalité :

Les oiseaux s'ennuieront

Si j'avais oublié quelque chose (170)

Le futur remplace dans le syntagme le conditionnel ; la rupture entre les deux parties de la phrase est signalée par un blanc entre les lignes. Le futur devient, grammaticalement, un futur impossible. Quel statut accorder à ce «les oiseaux s'ennuieront », lorsque la certitude du futur est minée par la condition qui le suit ? Le futur n'a pas sa valeur temporelle habituelle, alors que la forme grammaticale est trop fortement marquée pour que le lecteur puisse l'assimiler à un conditionnel. La disjonction de la syntaxe enlève au futur sa valeur temporelle tout en maintenant la représentation des oiseaux qui s'ennuient. La représentation demeure mais elle n'est dite sur

aucun mode connu, ni présent, ni conditionnel, ni futur. L'emploi du futur permet de dire ce qui n'est pas, de représenter au présent ce qui ne sera pas.

La même logique de représentation est à l'œuvre dans « Il n'y a pas à sortir de là », où le paradoxe n'est pas syntaxique mais logique.

*Dans l'autre monde qui n'existera pas
Je te vois blanc et élégant (170)*

Quelle valeur attribuer à cette représentation – « je te vois blanc et élégant » – alors qu'elle est attribuée à un « monde qui n'existera pas » ? Le futur sert à dire l'inexistence d'une représentation, mais d'une représentation qui cependant existe – du moins pour le poème, et pour le lecteur.

Le futur grammatical, en tant que marque d'un mode d'être, peut servir pour des représentations complexes, ou même narratives. Jeanne-Marie Baude a raison de remarquer l'équivalence entre le futur de Breton et le passé de la narration :

Mais tous ces futurs produisent-ils vraiment sur le lecteur un effet si différent des imparfaits que, dans l'introduction d'« Il y aura une fois » Breton reproche à Huysmans d'employer pour évoquer un palais imaginaire⁴ ?

Dire au futur ce qui est ou ce qui est imaginé serait alors une façon de marquer une différence d'être. Ce phénomène est visible dans le poème en prose « Rendez-vous » (162) avec le traitement réservé au personnage de l'interlocutrice, qui est systématiquement énoncé au futur dans une représentation où tout ce qui est éloigné d'elle est dit au présent. Le poème est d'une grande complexité temporelle – le titre est la promesse d'un événement futur –, mêlant passé, présent et futur. Ce dernier est en effet réservé aux phrases où il s'agit de l'interlocutrice *tu*, tandis que le présent sert à la représentation de l'espace de l'arrière plan. Le poème commence par une phrase dont le verbe principal, ayant pour sujet le *tu*, est un futur proche :

4. Baude, *art. cit.*, p. 127.

Après les tempêtes cerclées de verre, l'éclair à l'armure brouillée et cette enjambée silencieuse sous laquelle la montagne ouvre des yeux plus fascinants que le Siam, petite fille, adoratrice du pays calqué sur tes parfums, tu vas surprendre l'éveil des chercheurs dans un air révolutionné par le platine⁵.

En revanche, « la montagne », élément du paysage, « ouvre [ses] yeux » au présent. Suit alors une série de trois phrases au présent, qui décrivent plus en détail ce paysage et qui ne mentionnent pas le *tu*, à l'exception d'un adjectif possessif dans la dernière phrase :

D'étonnants faisceaux, formés au bord des routes avec les bobines d'azur et le télégraphe, répondent de ta sécurité.

Plutôt que d'infirmer la règle selon laquelle le *tu* n'apparaît qu'au futur, l'adjectif possessif dans cette phrase au présent prouve en fait la relation de simultanéité qui existe entre le paysage du présent et le personnage du futur. Les « étonnants faisceaux » répondent *déjà* de la sécurité du *tu* qui n'est pas mais qui *sera*. Le présent et le futur coïncident dans le temps, mais leur sens n'est pas le même.

Le poème se termine ensuite par trois phrases au futur :

Là, dans la lumière profane, les seins éclatants sous un globe de rosée et t'abandonnant à la glissière infinie, à travers les bambous froids tu verras passer le Prince Vandale. L'occasion brûlera aux quatre vents de soufre, de cadmium, de sel et de Bengale. Le bombyx à tête humaine étouffera peu à peu les arlequins maudits et les grandes catastrophes ressusciteront pêle-mêle, pour se résorber dans la bague au chaton vide que je t'ai donnée et qui te tuera.

La deuxième de ces trois phrases ne nomme pas l'interlocutrice, mais son sujet, « l'occasion », est directement lié aux événements de la phrase précédente. La dernière subordonnée, au passé composé, marque l'apparition d'un *je* qui domine tous les temps, le passé comme l'avenir.

5. Nous soulignons.

Que le personnage ne s'énonce qu'au futur ne signifie pas qu'il n'existe pas : le futur n'est pas une négation, car le *tu* de « Rendez-vous » est en effet représenté, des prédicats lui sont attachés, attributs et actions. Marquée du futur, l'interlocutrice n'existe pas sur le même plan que les éléments du paysage désignés au présent. Sa représentation est laissée en suspens, en attente de ce futur, qui ne viendra pas mais qui est en même temps « toujours antérieur ».

L'emploi du futur participe sans aucun doute du programme surréaliste de la destruction du temps, volonté proclamée dans le *Second Manifeste* d'en finir « avec le temps, vieille farce sinistre, train perpétuellement déraillant, pulsation folle, inextricable amas de bêtes crevantes et crevées » (785). Mais « en finir avec le temps » ne signifie pas, à l'évidence, abandonner le temps, car la problématique temporelle est d'une très grande importance dans *Clair de terre*. « En finir avec le temps » signifie plutôt : s'approprier la problématique temporelle afin de plonger l'ensemble de notre façon de représenter le monde dans son « déraillement », dès lors événement apocalyptique.

En faisant du futur grammatical l'expression d'une certaine manière d'exister, *Clair de terre* engage une problématique ontologique. Chez Breton, ce qui est cède la place à ce qui *sera*. Et ce qui *sera* n'est pas, toutefois, un être futur, un présent futur dans l'infinie série de présents successifs. Le futur *est déjà*, au présent, mais *est* autrement. L'emploi du futur dans *Clair de terre* est sans doute ce qui s'approche le plus d'une nouvelle conjugaison du verbe être dont rêve Breton dans un des récits de rêve du début du recueil : « on venait d'inventer un nouveau temps du verbe être » (152). La différence ontologique désignée par le futur dans *Clair de terre* est surtout une différence dans la représentation poétique – représentation potentielle qui à la fois est et n'est pas, ou n'est pas encore, tout en étant déjà.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

CONSTRUCTION DE L'UNIVERS POÉTIQUE SURREALISTE

Nathalie GORMEZANO

L'univers poétique surréaliste est, comme son nom l'indique, un monde à part, forgé de toutes pièces, que l'on retrouve dans toutes les formes artistiques du mouvement. Il possède des personnages, des paysages, des contours variés, des couleurs, des sens, il est animé d'une vie qui résonne au cœur de chaque œuvre. Cet univers nous est donné à voir dans les productions picturales et cinématographiques, il est plus ou moins défini dans les ouvrages à caractère plus théorique, et il est offert au lecteur dans les différents textes avec toutes ses singularités. Il ne s'agit pas pour nous de décrire un quelconque paysage surréaliste ni de prétendre en donner des caractéristiques incontournables, nous souhaitons proposer une modalité d'approche de l'élaboration de ce monde, de ses contours et de son contenu. Nous allons donc nous situer dans le domaine de l'agencement des signes et de leurs multiples combinaisons pouvant éclairer notre regard sur cet univers et sa cohérence. Pour ce faire, nous avons choisi de considérer trois recueils : *Clair de terre*, d'André Breton, *Corps et Biens* de Robert Desnos et *Le Grand Jeu* de Benjamin Péret. L'approche analytique que nous allons adopter s'inscrit dans ce que l'on a appelé la « sémiostylistique comparée »¹. L'étude des signes textuels, à savoir, toutes les formes de marquage et de contre-marquage, ainsi que la mise à jour des dominantes, portent sur différents ouvrages, ce qui permet d'établir des lignes créatrices spécifiques d'une littéarité générique. L'approche de la littéarité singulière au moyen du générique est l'une des caractéristiques de la sémiostylistique comparée. Nous nommons littéarité générique, non pas l'inscription du littéraire

1. Cf. Nathalie Gormezano, *La Poétique surréaliste en France et en Espagne : étude de sémiostylistique comparée*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Paris IV, 1997.

dans un genre poétique ni dans une histoire des genres mais l'élaboration d'une esthétique commune à plusieurs productions artistiques. Ainsi, l'esthétique d'un texte, avant d'être singulière, c'est-à-dire propre à un ouvrage ou à un auteur, est inscrite, selon nous, dans une mouvance que nous nommons littéranité générique et qui peut avoir différentes manifestations au sein de l'œuvre. Cette littéranité générique ne peut être perçue que par l'étude d'un corpus de textes, ou bien de textes et d'œuvres picturales ou autres. Les voies de recherches sont nombreuses et beaucoup méritent d'être exploitées.

Pour ce qui nous intéresse aujourd'hui, notre étude se limitera aux aspects purement matériels de la construction poétique sans tomber pour autant dans le structuralisme. L'univers poétique surréaliste possède, nous l'avons dit, des contours et des constituants qui lui sont propres. Nous nous attacherons plus spécialement à des marquages génériques au niveau d'une part du contenant de cet univers, à savoir les phrases, sorte de charpente syntaxique dotée, nous le verrons, d'une valeur actantielle significative dans la poésie surréaliste, et d'autre part des combinaisons isotopiques agissant elles aussi comme actants à part entière dans l'élaboration de la charpente sémantique de l'univers poétique.

Dans un premier temps, nous considérerons quelques formes de marquage de littéranité générique au sein de la charpente syntaxique, élément constructeur s'il en est de l'univers surréaliste. Ces marquages, ou signes, constituent des dominantes à partir du moment où ils sont suffisamment nombreux et clairement repérables². Nous allons donc directement présenter les dominantes apparues après un long travail de regroupement de signes et d'analyse des contre-marquages (signes venant contredire plus ou moins fréquemment la nature des dominantes). Il s'agit, nous souhaitons le préciser, d'une approche partielle des modes d'élaboration de l'univers poétique à partir d'éléments ponctuels et non exhaustifs bien entendu.

Les structures phrastiques dominantes dans les trois recueils choisis pour l'étude sont, entre autres, les constructions négatives, interrogatives et présentatives. Ces trois types de

2. Cf. Georges Molinié, *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, P.U.F., 1998. Voir notamment le chapitre « Le Régime de la littéranité », pp. 89-132.

phrases s'inscrivent dans une volonté de présenter un monde nouveau au moyen de sa négation (sa non-existence étant déjà la formulation d'une existence antérieure, simultanée ou postérieure), de sa mouvance, par le biais des interrogations multiples, ce qui lui confère des marques de temporalité et donc une certaine forme d'histoire, et enfin de sa présentation comme telle, à savoir tout un ensemble d'éléments constitutifs de l'univers en cours de création, déjà fortement inscrits dans une histoire.

Le marquage négatif constitue une dominante générique établissant un principe de mouvance entre des états existant et non existant, entre le réel et le non-réel, cette mouvance étant en elle-même l'état de surréel. Les exemples suivants, proposés à titre indicatif, sont relevés successivement dans les ouvrages cités de Breton, Péret et Desnos ; chaque phrase est choisie dans un poème différent :

*L'air n'est plus si pur, la route n'est plus si large que le cé-
lèbre clairon
Rien ne troublerait autrement la jolie menuiserie du sommeil
Non, je ne ferai pas l'éther dans la revue future
Mais sur les mers on ne s'élanche pas si tard³*

*Mais l'hirondelle ne sera jamais le paysage à fleur de peau
Non l'oiseau du paradis s'est déplumé sur un front qui n'est
pas le mien
Je ne veux pas de l'eau qui fait oublier
Jamais les oiseaux verts ne seront des oiseaux rouges⁴*

*André Breton ne s'habille pas en mage
Il n'y a pas de mètre pour mesurer ta vie
Non, nous n'avons pas de nom
Le ciel n'est pas si clos⁵*

3. André Breton, *Clair de terre*, *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, abrégé dans la suite du texte en *AB*, pp. 159, 160, 184, 165.

4. Benjamin Péret, *Le Grand Jeu*, Gallimard, 1969 (première édition 1928), abrégé dans la suite du texte en *BP*, pp. 34, 42, 72, 73.

5. Robert Desnos, *Corps et biens*, Gallimard, 1968 (première édition 1930), abrégé dans la suite du texte en *RD*, pp. 34, 55, 56, 117.

Ces exemples pris au hasard ne sont qu'une infime partie de toutes les phrases négatives qui scandent les poèmes. Elles offrent les images d'un univers présenté par élimination de tout ce qu'il n'est pas ou bien de tout ce qu'il ne contient pas. Par le système de marquage, ces phrases instaurent une cohérence si bien que la non-réalité devient de par sa profusion, une réalité nouvelle. La phrase négative est alors un élément fondamental de la construction en cours. Dans ces quelques exemples on peut déjà constater l'élaboration d'un monde fait de terre, d'eau, d'animaux, de ciel, d'hommes. C'est une terre à l'image de la nôtre, toutefois dotée d'un autre ordre, de mesures spatiales et temporelles différentes. La phrase négative dans les trois recueils (et dans d'autres que nous n'avons pas retenus ici), est utilisée, entre autres, pour apporter des informations sur l'espace, le temps, les hommes de cette terre poétique. Les temporalités du présent et du futur servent de marquage sémiotique inscrivant le paysage intratextuel générique dans une temporalité en devenir. Le temps est en mouvement permanent et les images d'univers n'existent qu'au moment précisément où il est dit qu'elles n'existent pas ou bien qu'elles n'existeront pas. Cette mouvance, marquage de littéarité générique, réapparaît dans l'emploi des phrases interrogatives.

La réalité du paysage intratextuel est continuellement remise en question. Ces interrogations sont à leur tour un moyen d'affirmer une existence qui n'est que mouvement et elles permettent de doter le nouveau monde d'une histoire : ce qui a été, ce qui est et ce qui sera. Observons les quelques exemples suivants :

Se souvient-elle d'avoir été belle ?

Quand ferez-vous palpiter devant nos seins autre chose que ces navires

Quelles bouches voleront en éclat (AB, 158, 168, 169)

Avons-nous oublié les huit souvenirs que nous avons promis

Ô azur qu'as-tu fait des cheveux blancs de la baronne

Apprendrai-je à chanter ma victoire inutile (BP, 42, 122, 75)

Mais où est la terre céleste ?

*Où est-elle cette belle nageuse cette nageuse qui avait peur
du corail ? (RD, 71, 134)*

Ces quelques vers laissent deviner le rôle de la phrase interrogative : l'univers surréaliste possède non pas une mais des histoires et donc des passés qui lui sont propres et qui lui confèrent une culture propre. Tout univers singulier ne peut exister sans sa culture et son histoire. On retrouve au sein des questions des signes lexicaux des référents historiques et culturels : se souvenir, navires, oublier, souvenirs, cheveux blancs, victoire, terre céleste, avoir peur. Ces indicateurs lexicaux sont comme autant de petits bris de verre éparpillés qui constituent de par leur diversité et leur incohérence apparente une sorte de paysage historique intratextuel générique (inscrit dans une esthétique commune). Nous nous retrouvons à nouveau face à un marquage de littérarité générique. L'ensemble des différents marquages (dont nous ne proposons ici que quelques formes) constitue ce que l'on nomme en sémiostylistique, les stylèmes de littérarité générique⁶. Les stylèmes (sorte de plus petite forme d'expression du style) peuvent se combiner et évoluer. Il nous semble que l'étude de la mouvance et de la combinaison des stylèmes génériques, dans la poésie surréaliste, permet d'enrichir considérablement l'appréhension de la littérarité singulière à savoir, de l'esthétique propre à chaque texte. Parmi les marquages génériques, on retrouve l'utilisation de la structure du présentatif. Il s'agit de l'une des pratiques textuelles préférée des surréalistes. Elle nous intéresse ici dans son rôle d'actant⁷ de la construction d'univers.

Après l'instauration d'un mouvement et d'un espace propre (phrases négatives) ainsi que d'une histoire (phrases interrogatives), ces marqueurs d'univers sont, contrairement à ce que leur forme figée pourrait laisser penser, des indicateurs d'action. Ils sèment au gré des poèmes les événements de la vie de ce monde poétique. Ils sont l'histoire en marche, l'événementiel de cet univers : autant d'artisans actifs (d'où l'idée que ces phrases agissent en tant qu'actants à part entière) de la construction. Observons les quelques exemples suivants :

6. Nathalie Gormezano, *op. cit.*, chap. « Systèmes stylémiques », pp. 405-413.

7. *Id.*, *op. cit.*, chap. 3, « L'unité mouvante : pour une vision actantielle de la poétique surréaliste », pp. 418-515.

*Il y a un message au lieu d'un lézard sous chaque pierre
Voici que la rosace des ventres s'incline derrière l'horizon
C'est la Nouvelle Quelque Chose
Il y aura un grand vase blond dans un arbre (AB, 160, 167,
168, 171)*

*C'est lui qui brûle les maisons de paille
Dans le port il y a un cerf malade
Il y a des toiles d'araignée partout (BP, 24, 48, 72)*

Ces vers apparaissent comme des informations sur les différents faits-divers de ce monde poétique. Les présentatifs, comme leur nom l'indique, présentent les nouvelles du monde, tels des voix poétiques. Ces locuteurs produisent des discours si bien qu'il y a acte d'énonciation et par conséquent relation actantielle entre la phrase actant et les autres actants de l'énonciation. Cette valeur actantielle de la phrase surréaliste est l'une des caractéristiques génériques de la langue de cet univers. Quand nous parlons de la phrase comme charpente de l'univers, il ne s'agit pas d'un élément fixe et purement structurel ; sa nature est avant tout actantielle et on pourrait la nommer « actant syntaxique ». La construction de l'univers surréaliste est donc menée par cet actant mais aussi par l'actant sémantique que nous allons considérer à présent. Cet actant sémantique s'active à construire la charpente sémantique de l'univers, à savoir son aspect descriptif. Lorsque l'on parle d'un monde, ou d'une planète, on en dit les choses suivantes : il est situé à tel endroit, il est telle heure, il fait tel temps, il s'y est passé telles choses et il s'y passe telles autres ; ce que nous avons considéré avec les trois marqueurs précédents. On s'attarde également à le décrire et à le qualifier : il est beau, laid, grand, petit, etc. L'élaboration de cette description de l'univers surréaliste passe en grande partie par les combinaisons isotopiques intratextuelles génériques. Ces combinaisons véhiculent en elles-mêmes le discours descriptif. Elles possèdent à leur tour un rôle d'actant dans le discours sur le monde surréaliste.

Les réseaux sémantiques sont peu nombreux et fortement marqués. Toutefois, le paysage ainsi décrit n'est pas figé. Son mouvement repose sur les jeux de combinaisons variées qui

apparaissent dans presque tous les poèmes (en microtextualité interne), d'un poème à l'autre (en microtextualité externe), d'un recueil à un autre pour le même auteur (macrotextualité interne) et d'un auteur à l'autre (macrotextualité externe). Cette dominante générique, de par son ampleur et sa vie propre, est l'un des stylèmes de littéarité générique. Nous n'allons pas prétendre ici présenter les différentes isotopies génériques dans toute leur étendue car cela serait beaucoup trop long. Ce qui nous intéresse, c'est, non pas la réalité de ces isotopies, leur nature, mais plutôt leur mode de fonctionnement et leur caractère actantiel. Quatre grands groupes isotopiques apparaissent dans la poétique surréaliste ainsi que dans l'art surréaliste en général (ces quatre groupes comportant bien évidemment des sous-groupes) : l'érotisme, la mort, les animaux et les couleurs sont les principales touches de la composition de l'univers poétique surréaliste. Aucun passage, aucun tableau, aucune œuvre surréaliste n'échappent à l'une de ces isotopies. Elles sont comme une signature, un coup de pinceau générique.

L'érotisme, avec ses diverses expressions : désir, plaisir, sexualité, décomposition du corps avec les dominantes de la main, des bras et des yeux ; la mort, avec les images diverses de mutilation et de sang ; les animaux avec les dominantes de l'oiseau et du poisson ; les couleurs, avec les absences de couleur, le clair-obscur, le rouge et le blanc.

Toutes ces isotopies agissent et, en instaurant tout un réseau de référents isotopiques, elles peignent sans relâche, vers après vers, le décor de l'univers surréaliste. Une isotopie n'est jamais isolée des autres, c'est le principe de combinaison qui est spécifique de la poétique surréaliste, des combinaisons par deux, trois ou quatre isotopies. Ainsi, il est possible de décomposer le paysage par images ; tout d'abord les combinaisons à deux éléments : corps / animaux, corps / mort, corps / couleur, animaux / mort, animaux / couleur, mort / couleur. Puis les combinaisons à trois éléments : érotisme / animaux / couleur, mort / animaux / couleur, érotisme / mort / animaux, érotisme / mort / couleur. Et enfin les combinaisons à quatre éléments qui sont plus rares et relèvent le plus souvent de l'agencement des différentes combinaisons précédentes. Il est difficile de sélectionner des exemples pour illustrer ces combinaisons, acteurs de la construction de l'univers poétique surréaliste, car chaque

phrase est un exemple. Quoi qu'il en soit, nous allons proposer quelques vers dans lesquels se détachent des combinaisons diverses. Il existe des dominantes combinatoires, des types de combinaison plus ou moins abondantes selon les ouvrages poétiques ou selon les auteurs. Néanmoins, les contre-marquages sont trop nombreux pour que l'on puisse attribuer à tel auteur surréaliste telle ou telle combinaison dominante comme stylème de littéarité singulière. La mouvance des combinaisons en revanche est bien un stylème de littéarité générique. Dans chaque combinaison apparaît souvent une isotopie dominante. Nous allons tout d'abord proposer des exemples de combinaison avec l'isotopie dominante de l'érotisme et du corps, un corps morcelé entre mort et plaisir :

*Quand les fenêtres comme l'œil du chacal et le désir percent
l'aurore*

(érotisme/animal/couleur) (AB, 159)

une danseuse jolie à rougir / nue sous un manteau de sel

(érotisme/couleur) (BP, 21)

lentement je neigerai sur ta bouche

(érotisme/couleur) (RD, 79)

Les combinaisons isotopiques agissent comme actant constructeur du paysage par touches descriptives, parfois en accord avec la phrase-actant, les deux actants textuels se combinant alors pour instaurer une énonciation générique intratextuelle. Il apparaît toutefois que les combinaisons isotopiques sont généralement indépendantes des phrases-actants dont nous avons parlé précédemment. Considérons à présent quelques exemples de combinaisons avec l'isotopie dominante de la mort :

*Puisque le sommeil est une flamme parfumée et descend des
cuillers de cervelle*

(couleur/mort) (AB, 164)

*Sur notre route des gouttes de sang coulant d'un vagin noir
que nous voulons ignorer*

(mort/couleur/érotisme) (BP, 42)

de son sein choie son sang

(érotisme/mort) (RD, 76)

Ces combinaisons sont la main d'œuvre des images surréalistes. Aussi, tous les exemples mériteraient-ils une étude approfondie de l'image d'univers donnée, mais ce n'est pas ici notre propos. Orientons-nous à présent dans le monde animal, où l'oiseau est l'élément symbolique dominant :

L'horaire des fleurs creuses et des pommettes saillantes nous invite à quitter les salières volcaniques pour les baignoires d'oiseaux

(corps/animal) (AB, 159)

et dix millions d'oiseaux au plumage ensanglanté

(animal/mort/couleur) (BP, 110)

L'étrange oiseau dans la cage aux flammes

(animal/couleur) (RD, 112)

L'oiseau est plus qu'un élément décoratif du paysage bien qu'il apparaisse souvent porteur de couleur ; il a en outre tout un poids symbolique instaurant une espèce de mythologie de cet univers poétique. Les combinaisons isotopiques construisent donc l'image d'univers comme décor, mais le décor prend vie et vole de ses propres ailes, pour ainsi dire. Les couleurs sont déterminantes dans l'aspect pictural du paysage poétique. Elles sont souvent plutôt lumières de nuit, ou bien attachées à une autre isotopie comme le rouge pour le sang ou le désir. Ce paysage n'est pas très coloré, il brille dans une obscurité teintée de rouge et de blanc, et n'est pas sans rappeler quelques peintures romantiques du XIX^e siècle.

Les combinaisons isotopiques instaurent un mouvement, une animation du paysage, comme un vaste tableau en mouvement permanent. Lorsque l'on parle de valeur actantielle pour les isotopies, il s'entend bien qu'il s'agit des actants intratextuels, mais il apparaît, si l'on pousse les études dans le domaine actantiel, que dans l'acte d'énonciation qui se produit au moment de la lecture des textes, ces actants intratextuels peuvent aussi faire acte extérieur.

Nous avons voulu aborder la construction de l'univers poétique surréaliste par le biais de certaines pratiques textuelles présentées au regard des études de sémiostylistique comparée. Ce mode d'approche est riche d'enseignement sur les modalités

de construction et sur la nature des éléments constructeurs. Cet univers possède une telle rigueur et une telle présence qu'il est intéressant de chercher à comprendre son système, et que tous les moyens pour y parvenir sont bons. L'esthétique surréaliste est en partie fondée sur la richesse de cet univers poétique et lorsque l'on regarde le film de Buñuel, *L'Age d'or*, on a devant soi quelques images d'univers que l'on peut retrouver dans les poèmes, mais aussi dans de nombreux tableaux surréalistes. Nous terminerons par une citation d'André Breton qui s'accorde avec notre propos et qui relativise élégamment, nous semble-t-il, toute tentative d'élucidation de la magie poétique :

Tout le monde a vu une table mais quand nous disons une table le malheur est que cette table à ce moment pour M. Breton est une table de café (car il boit), pour M. Char une table de jeu (car il ne joue pas), pour M. Éluard une table d'opération (car il est passé ce matin place de l'Opéra). Si l'un de ces messieurs dit ici : une table, vous voyez ce qui en résulte. Table rase une fois faite de ceux qui les écoutent prononcer le mot table, l'un après l'autre, la poésie suit son cours, comme le Tarn dans les ravissantes inondations du Sud-Ouest⁸.

*Université Paris IV
Sorbonne*

8. André Breton, *Ralentir Travaux*, *op. cit.*, p. 757.

LA POÉSIE DADA DE TZARA, DE L'ÉCRITURE DU CIRQUE AU « CIRQUE DE L'ÉCRITURE »¹

Catherine DUFOUR

Bucarest / Zurich / Paris : motif, pratique, et écriture du cirque

La naissance de Dada, dans un cabaret, jouant des procédés non codifiés de la provocation, a incité certains critiques de l'époque à négliger les productions « textuelles » de Dada, au bénéfice de la « geste »². Si cela est exagéré, on ne peut toutefois négliger ce qui sépare Tzara, écrivain lettré adepte du déséquilibre langagier selon Laforgue, du « dompteur des acrobates »³ zurichois, confronté au chaos engendré par la guerre, quand le « spectacle Dada »⁴ devenait « métaphore du grand cirque dont l'Europe était la piste »⁵.

Dans les *Premiers poèmes roumains* de Tzara le cirque existait déjà comme motif – inspiré de Cendrars ou Apollinaire –, et intuition de la désorganisation du monde, du mental, et du langage⁶. Dans les recueils poétiques dada, *Vingt-Cinq Poèmes* et

1. Expression empruntée à l'article de Mary Ann Caws : « Tristan Tzara, the circus of language », *The Inner Theater of Recent French Poetry*, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1972, pp. 51-74.

2. Cf. Marc Le Bot, « Dada et la guerre », *Europe* n° 421-422, mai-juin 1964, pp. 166-173.

3. Cf. Marc Dachy, *Tristan Tzara Dompteur des acrobates*, Caen, L'Échoppe, 1992.

4. Cf. Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979, et « Dada-spectacle », *Littéruptures*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988.

5. H. Béhar, *Œuvres Complètes*, t.I (abrégées par la suite en *OCD*), Flammarion, 1976, p. 639. Les numéros de page entre parenthèses renverront désormais à ce volume.

6. Les gens de l'errance – tziganes, juifs, personnages de cirque –, sont évoqués dans « Dimanche », « Poème mondain », « Vieux chant », « Don Quichotte », « Mamie, amie », « Dans les trous bout vie rouge », tandis que la

De nos oiseaux, le lexique du cirque est récurrent. Jusqu'en 1925, les écrits de Tzara manient le boniment et la parodie des supports utilitaires de la société capitaliste : « mangez du Aa, frottez-vous avec la pâte dentifrice Aa, habillez-vous chez Aa »⁷.

Dans *Déjà Jadis*, Ribemont-Dessaignes considère l'attrait pour l'illusionnisme et les tours de cirque comme une marque commune aux écrivains modernes de l'ambiguïté⁸, tel Apollinaire, abandonnant l'idée de Sacré dans l'art au profit des formes de la mystification :

*Quand il écrit ses Calligrammes et tous ses poèmes à disposition typographique fantaisiste et baroque, ne joue-t-il pas comme au cirque? Et d'ailleurs ne vit-il pas à une époque où le cirque est considéré comme le spectacle le plus émouvant qu'il soit*⁹.

À propos d'un mot d'Apollinaire lors d'une exposition à la Galerie de La Boétie – « *Les peintres doivent être des imbéciles* » –, il écrit :

*Être imbécile devient une chose sérieuse, une chose de l'intelligence. Mais par un juste retour, les choses de l'intelligence deviennent une source de rire*¹⁰.

Tzara et ses amis de Zurich furent des maîtres du jeu de l'imbécillité et de la crétinisation. Le Cabaret Voltaire rééditait les tapages des *Soirées futuristes* de Marinetti, et reproduisait à ses débuts les schémas du spectacle expressionniste et du cabaret munichoïse inspiré de Wedekind, lui-même animateur et directeur de cirque. Divers témoignages ont décrit les prestations de Tzara au Cabaret Voltaire – exagération des gestes, cris, désarticulation du langage – qui imitaient le jeu expressionniste, à une différence près : le refus du pathos, de cet

guerre – la deuxième guerre des Balkans en 1913 – et la désorganisation du monde sont perceptibles notamment dans « L'orage et le chant du déserteur ».

7. « Tristan Tzara », *Sept Manifestes dada*, OCI, p. 374.

8. *Déjà Jadis*, Julliard, 1958, p. 23.

9. *Ibid.*, p. 26.

10. *Ibid.*, p. 27.

aspect outré qui nous est parvenu par le cinéma expressionniste. Là où le « Ich » du théâtre expressionniste extériorisait les tensions de l'inconscient, Tzara institua un « je » autoparodique : « je est Tzara » remplaçant la postulation rimbaldienne du « je est un autre »¹¹. En cela Tzara différait de Hugo Ball, qui orienta progressivement ses déclamations zurichoises dans un sens mystique, exploitant les effets du maquillage et des supports en carton. Hans Richter dans son journal a analysé ce contraste entre les deux hommes, et décrit Tzara, doué d'« une vivacité ardente, d'une mobilité d'esprit et d'une agressivité incroyables » :

*Constamment en mouvement, parlant l'allemand, le français et le roumain, [...] interromp[ant] ses représentations par des cris, des sanglots et des sifflements*¹².

C'est TRISTAN TZARA, un des personnages de *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* (1916), qui récite le premier manifeste dada¹³ :

Nous sommes directeurs de cirque et sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents prostitutions théâtres réalités sentiments restaurants Hohohohihihioho Bang Bang (82).

Dans le poème « Monsieur AA fait des signes sténographiques à Monsieur Tzara » (1920)¹⁴, comme dans le manifeste « Tristan Tzara » (1920), l'auteur se donne en spectacle :

Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste (373).

Et tandis qu'Huelsenbeck et Tzara imaginent un sketch polyglotte pour vanter la revue *Dada*¹⁵, la *Chronique Zurichoise* adopte le style publicitaire :

11. Expressions empruntées à H. Béhar, dans « Dada-spectacle », *art. cit.*

12. Richter, *Dada, art et anti-art*, trad. de l'allemand, Bruxelles, éd. de la Connaissance, 1965, pp. 16-17.

13. Le « Manifeste de Monsieur Antipyrine » sera publié en 1924 dans *Sept Manifestes dada*, avec quelques variantes, *OCI*, pp. 357-358.

14. Dans *De Nos Oiseaux*, *OCI*, p. 194.

15. « Dialogue entre un cocher et une alouette », poème simultané, *OCI*, p. 494.

*Grande soirée - poème simultané 3 langues, protestation
bruit musique nègre [...] DADA!! dernière nouveauté!!!
syncopé bourgeoise, musique BRUITISTE, dernier cri, chan-
son Tzara danse protestations [...] (562)*

Les exhibitions parisiennes de Tzara utilisèrent à merveille cette capacité à la mise en scène de soi, jouant parfois de l'accent et de l'apparence physique qui irritaient les xénophobes¹⁶. Mais le cirque nuira à Tzara. À l'heure des règlements de compte, Breton qualifia les manifestations dadaïstes « de pauvres ruses de baraques foraines »¹⁷, et Tzara d'« imposteur avide de réclame »¹⁸.

Les pièces dada de Tzara jouées à Paris s'apparentent toutes au cirque : *La première Aventure céleste de M. Antipyrine*¹⁹ par l'incongruité des paroles et des décors, qui suscita de vives réactions, *Le Cœur à gaz* (1921) par l'imaginaire gogolesque qui y est représenté, *Mouchoir de Nuages* (1924) par ses effets de cirque distancié, annonceurs de Brecht²⁰.

Le spectacle dada a fortement conditionné les « pratiques textuelles » dada. Henri Béhar a montré que le style des manifestes de Tzara découlait de leur vocation à être proférés. Ils ont tous été lus avant d'être publiés, et illustrent les caractéristiques du discours selon Benvéniste, produisant connivence ou insulte²¹.

La poésie dada elle-même doit beaucoup aux modalités du spectacle. Le poème « Pélamide » a vraisemblablement été réécrit pour la scène²², avec ajouts de phonèmes sans signification, d'onomatopées, de vers « nègres » :

16. Voir par ex. les détails de la première matinée dada du 23 janvier 1920, dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Flammarion, 1993, pp. 150 et sq., et la note 62 p. 153.

17. A. Breton, cité par Jean-Michel Palmier, *Le Mouvement dada*, éd. CNDP, 1995, p. 30.

18. *Comoedia*, 7 févr. 1922, *OCI*, p. 589.

19. Cf. le récit de la représentation de 1920, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 175.

20. Cf. les analyses d'H. Béhar sur cette pièce, *OCI*, pp. 689-690, et dans *Le Théâtre dada ...*, *op. cit.*

21. Cf. « Proteste au poing levé. Les manifestes dada de Tristan Tzara », *Littéruptures*, *op. cit.*

22. Cf. les explications de H. Béhar, *OCI*, p. 656, note 1.

*a e ou o youyouyou i e ou o
youyouyou
drrrrrdrrrdrrrrgrrrrgrrrr (102)*

« Mouvement » multiplie les impératifs, les appels à la danse et au vertige, incitant le spectateur civilisé à la régression :

*écoute écoute écoute j'avale mbampou et ta bonne volonté
prends danse entends viens tourne bois vire ouhou ouhou
ouhou (89)*

« Le géant blanc lépreux du paysage » utilise des phonèmes nègres ou roumains, et fait allusion aux expériences de Zurich, au spectateur crétinisé :

*dalibouli obok et tombo et tombo son ventre est une grosse
caisse
ici intervient le tambour major et la cliquette
[...] ici le lecteur commence à crier
[...]
hozondrac trac²³*

Dans « Sainte », les allitérations crépitantes – entrecoupées par de brefs accès de nostalgie roumaine : « mon souvenir dans les guitares » –, évoquent une déflagration cosmique :

*toutes les armoires craquent
la guerre (98)*

Tzara et le cirque cosmopolite

Le cosmopolitisme a contribué à la cacophonie dadaïste. Tzara a été influencé par le futurisme, première avant-garde de vocation internationale, qui croisa l'expressionnisme en Allemagne dès 1912. Zurich fut le réceptacle fécond de l'alchimie entre ces deux mouvements, qui aboutit à l'intuition que les mots avaient un impact indépendant de leur sens, approfondie au contact d'une troisième influence : le symbolisme

23. *OCI*, pp. 87-88 ; le dernier vers cité est en roumain.

français de tendance mallarméenne, qui prônait la recherche des sons suggestifs au détriment du sens. Ainsi Ball à Zurich conçut-il des vers sans mots, abstraits et mystiques, inspirés de Kandinsky. Tzara à son tour exploita la problématique du son. On ne lui connaît pas de poèmes entièrement phonétiques, mais dans une lettre à Jacques Doucet de 1922²⁴ – dans laquelle il prétendit avoir inventé le poème abstrait « Toto Vaca »²⁵ – il a expliqué l'importance de la poésie phonique dans ses recherches de 1914 à 1918. À Zurich il fit une conférence sur le poème bruitiste et le concert de voyelles²⁶, et conçut des « poèmes de voyelle »²⁷. Cet intérêt de Tzara pour le son en tant qu'abstraction, et pour le procédé de la « rime immédiate et multiple »²⁸, existait déjà en Roumanie. Cette rime, qui deviendra paronomase dada, était en nombre nettement moins important chez ses contemporains roumains²⁹. Reprise systématiquement dans les poèmes en français, on ne peut la considérer comme une particularité liée aux combinaisons sonores du roumain – la poésie populaire aimant accumuler les séries de rimes faciles³⁰ – mais plutôt comme l'expression d'un exercice poétique nouveau.

Autour de 1916, Tzara intègre les techniques futuristes. Compte tenu de leur médiocre répercussion en Roumanie, il est en retard par rapport à ses amis de Zurich. Il noue donc des contacts abondants et fructueux avec l'Italie entre 1916 et 1918. Mais un contentieux s'installe, qui s'amplifie à partir de 1918, et Tzara en 1922 laisse entendre à Jacques Doucet que son activité poétique dada devait beaucoup plus aux théories des peintres cubistes et abstraits et à l'inspiration nègre, qu'au futurisme. Il y a pourtant dans les *Vingt cinq Poèmes* un cycle

24. Lettre du 30 oct. 1922, reproduite dans *OCI*, pp. 642-643.

25. Il s'agit en fait d'un poème maori, *OCI*, pp. 454-455 ; publié tel quel dans *Dada Almanach* en 1920, rééd. Champ Libre, 1980, pp. 209-210.

26. Cf. « Le poème bruitiste », *OCI*, pp. 551-552.

27. Cf. « La Panka » et « La Dilaaaaaatation des volllllcaans », *OCI*, pp. 511-512.

28. Cf. la thèse de Vasile Maruta : *La Poésie et le théâtre de Tristan Tzara: continuité d'inspiration et rupture*, Univ. Strasbourg II, 1989, pp. 80 et sq.

29. *Id.*, *ibid.*

30. Cf. V. Maruta, « L'expression de la poésie roumaine dans la création de Tristan Tzara », actes du coll. *Présence de la Roumanie en France et en Italie*, Sorbonne Nouvelle, Paris, mai 1984.

de poèmes « futuristes »³¹, dont Tzara regrettera en 1922 la « brutalité excessive »³². Tous publiés dans des revues italiennes, ils utilisent les harmonies imitatives, malgré les invectives de Tzara contre le mythe futuriste de la vitesse et des machines :

beng bong beng bang
où vas-tu iiiiiiupft
machiniste l'océan a ou ith
*a o u ith i o u ath a o u ith o u a ith*³³

Parallèlement aux influences futuristes, la poésie dada de Tzara révèle des emprunts à l'expressionnisme, que Tzara n'a sans doute pas connu en Roumanie³⁴. Ses poèmes roumains sont pourtant imprégnés d'une tonalité pré-expressionniste latente, souvent confondue avec le post-symbolisme, du fait des liens souterrains entre l'expressionnisme allemand et Laforgue, Maeterlinck, Verhaeren ou Rimbaud³⁵. Ils sont tissés de clichés à l'intersection de ces deux courants : le thème d'Hamlet, la fiancée morte, les pendus, les hôpitaux et les morgues..., dans un univers d'apocalypse. La boucle sera bouclée avec Dada, qui publie dans *Cabaret Voltaire* un poème expressionniste de Jacob van Hoddis³⁶, tiré du recueil *Weltende (Fin du Monde)*³⁷.

*De Nos Oiseaux*³⁸ permet de suivre quelques motifs expressionnistes. Dans les collages humoristiques des

31. « Pélamide », « Froid jaune », « Mouvement », « Le Géant blanc lépreux du paysage » et « Sainte ».

32. Dans la lettre cit. à J. Doucet, *OCI*, p. 643.

33. « Pélamide », *OCI*, p. 102.

34. *Das Ziel*, première revue roumaine à avoir fait connaître l'expressionnisme, ne parut à Brasov qu'en 1919 : cf. Serge Fauchereau, « Dada et l'expressionnisme », *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, t. I, p. 216.

35. Cf. « L'expressionnisme allemand », pp. 217-238, et « Diffusions et échos » pp. 238-256, dans Jean Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1984 ; et Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme et les arts*, I, « Portrait d'une génération », pp. 281 et sq., Payot, 1979.

36. « Hymne » : cf. *Dada*, rééd. des revues dada par Jean-Michel Place, 1981, p. 14.

37. Verlag der Arche, 1958.

38. Paris, Kra, 1929.

« Saltimbanques » surgissent des monstres burlesques, ancêtres de George Grosz :

*ma tante est accroupie sur le trapèze
dans la salle de gymnastique
elle a de nageoires
ses tétins sont des têtes de hareng
et tire tire tire l'accordéon de son sein*³⁹

À ces monstres de chair se substituent parfois des monstres métalliques, comparables aux compositions de Kurt Schwitters, aux visages de synthèse de Raoul Hausmann, ou encore aux créatures mixtes de Max Ernst :

*il dit la chanson du givre enfer son cou est raide
sa queue est une fleur de fil de fer
ses cheveux sont des ressorts sa tête rosace aplatie
chez lui tout est oxydé il chevauche sur une ligne*⁴⁰

Une étude de Marguerite Bonnet a répertorié les dominantes d'inspiration expressionniste dans *Vingt-Cinq Poèmes* : « corps perçu comme théâtre de la souffrance », « atmosphère de cirque », « dynamique gestuelle », « animation d'un espace en rotation », « mouvement concentrique ou ascensionnel », « univers en constante métamorphose »⁴¹. Ces métaphores prolongent la veine onirique des poèmes roumains d'après 1914, entre collage et anticipation surréaliste :

*Tu dors à côté de moi comme une rangée de fleurs
Tu es le silence des dunes sous-marines
Qui rêvent de rencontres clandestines avec des scaphandres
De mer pénétrés par des baleines pour l'amour
Et de petits poissons colorés qui circulent en forme de lettres*⁴²

39. « Les Saltimbanques », *OCI*, p. 235.

40. « Surface maldie », *OCI*, p. 237.

41. Cf. les détails sur cette étude dans *OCI*, pp. 645-646.

42. « Insomnie » II, *OCI*, p. 62.

V. Maruta a analysé un extrait du poème roumain « Dans les trous bout vie rouge », repérant 25 ruptures de sens sur 17 vers. Sur un même nombre de vers, « La grande complainte de mon obscurité deux »⁴³ en révèle 38, marquant l'accroissement de la polyvalence sémantique en période dadaïste, d'autant plus que le mot est souvent utilisé sous sa forme isolée, « objet inattendu ou boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage »⁴⁴. À partir de plusieurs observations du même type, il conclut que ce procédé, qui existait en Roumanie, a explosé pendant la période dada. Tzara en 1953 commentera ces champs d'« induction poétique » analogues à l'électricité⁴⁵.

Exemple parfait d'un destin cosmopolite, *De nos oiseaux*, avec ses 32 poèmes publiés dans des revues à Zurich, Berlin, Anvers, Rome, Bucarest, en différentes langues⁴⁶, reflète une étonnante diversité d'écriture : grande variété de strophes, de corps de caractères, vers incurvés, accolades, signes iconographiques. La réécriture y est un symptôme majeur du cirque langagier : Tzara a transféré dans *De nos oiseaux* certains textes roumains remaniés, tel « Soir » (195), traduit en hâte au Cabaret Voltaire à partir du poème symboliste « Le jour décline » de 1913 (39). La nouvelle version, scandée, moins linéaire, introduit une tonalité dada. « Réalités cosmiques vanille tabac éveils » (218-224) reprend un poème de 1914, « Dans les trous bout vie rouge » (72-74) : la ponctuation est modifiée, les caractères grossissent parfois jusqu'à remplir la page. « Le Cierge et la vierge » (193) est une transposition qui s'enracine à la fois dans une très ancienne ébauche roumaine d'un « Hamlet »⁴⁷ décadent, et dans le poème « Nocturne », doublon français d'un « Nocturne »⁴⁸ roumain. Délaissant l'Ophélie post-symboliste du premier « Hamlet », la deuxième mouture est sobre et allusive. Quant à la variante dada, elle condense le propos en quatre substantifs juxtaposés dans un même vers : « auberge chien

43. Dans *Vingt-cinq Poèmes*, *OCI*, pp. 92-93.

44. Roland Barthes, cité par V. Maruta, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953 et 1972, p. 38.

45. « Gestes, ponctuation et langage poétique », *OCV*, p. 243.

46. Antoine Fongaro a étudié le détail des variantes publié dans des revues italiennes, dans « Textes français "cubistes" et "dada" publiés en Italie », *Studi Francesi*, janv.-avr. 1974, pp. 46-69.

47. *OCI*, fragments d'ébauche, pp. 437-440.

48. Cf. les deux poèmes dans *OCI*, pp. 63-64.

livre valise », tandis que subsistent des traces de l'identification au thème hamletien. Le poème « Les Saltimbanques » connaît un premier état en 1914 pour *Mpala Garoo*⁴⁹, augmenté de sonorités africaines en 1916. La dernière version, en recueil, se présente sous forme de blocs versifiés jetés inégalement au fil de la page (235-6). « Hiver tropique », version primitive du poème « Ange » en 1913, est une adaptation d'un poème africain de la tribu Molumbou (453) ; le titre change pour *Mpala Garoo* et le texte s'enrichit de sons africains⁵⁰ ; dans *De nos oiseaux* (198), les sonorités nègres s'estompent au profit d'une disposition cubiste : un espace blanc vertical à la manière de Reverdy.

« Cirque », entre turbulences textuelles et influences cosmopolites, de la Roumanie à Dada

Ce poème au titre évocateur, en VI sections⁵¹, permettra d'illustrer quelques-unes des turbulences textuelles et cosmopolites qui traversent la poésie dada de Tzara. On y observe un glissement vers la prose – « le directeur du cirque ne veut pas montrer qu'il est content » –, des tournures familières – « la perspective tordant la forme du corps / c'est émouvant dans les leurs » –, des schèmes symétriques stéréotypés du langage ordinaire – « tu es inquiet mais moi j'ai confiance », « ni trop faibles, ni trop forts » –. Dans la poésie roumaine de Tzara après 1914, ce procédé était souvent utilisé pour parodier le cliché poétique⁵², peut-être influencé par une tradition populaire roumaine jusqu'à Ionesco, avérée par Tzara lui-même⁵³. Faut-il y voir une manière de collage avant la lettre ? Ou l'influence du pré-surréaliste Urmuz, qui bouleversa la vie littéraire roumaine

49. Recueil prévu par Tzara, qui ne parut jamais ; cette version est reproduite dans *OCI*, p. 682.

50. Mss. Reproduits dans *OCI*, p. 677.

51. Daté 1917 ; publié dans *Littérature* en 1919 ; repr. dans *De nos oiseaux*, *OCI*, pp. 183-187.

52. Voir « Vacances en province », « Un homme se pend », « Que tu aies été couturière », « Insomnie », « Tristesse domestique », « Cousine, interne au pensionnat », « Hors la ville », « Chant de guerre », « Incertitudes », « Voix », « Sœur de Charité », etc.

53. Dans une interview radiophonique à Olivier Todd en 1959, « Art - anti-art », *OCV*, p. 436.

entre 1908 et 1912 par ses écrits burlesques⁵⁴ ? L'automatisme de la communication est suggérée par des bribes de monologue ou de dialogue décousus, évoquant le « poème-conversation » d'Apollinaire, commenté fréquemment par Tzara dans ses articles ultérieurs, au même titre que le lieu commun en poésie, dont il retracera l'histoire de Rimbaud à la revue *Proverbe* d'Éluard⁵⁵.

Les turbulences énonciatives jalonnent le poème. Le « tu » y est sans destinataire (I) ; ce n'est pas le « tu » lyrique de tonalité baudelairienne – « mon enfant, ma sœur » – que l'on trouve dans presque tous les *Premiers Poèmes*, et qui s'adresse à une femme, un ami, un « pauvre musicien qui pleure »⁵⁶, une tante, voire à Monsieur Wedekind⁵⁷... Le « je » roumain sentimental n'a toutefois pas totalement disparu – « je n'ai pas oublié ma mère pourtant » (III), associé à une régularité prosodique (5/5/5) dans la section VI, hommage à la chanson populaire dont Tzara, jusqu'aux *40 chansons et déchantons*⁵⁸, a affectonné le genre :

*splendeur et finesse
ont rongé mon cœur
je tourne sans cesse*

Quand le « nous » apparaît, on reconnaît le pluriel collectif dada du cabaret zurichois – « dansons / crions [...] / buvons » (VI) –, ou le « nous » anonyme, collage du « nous » populaire : « nous sommes des gens honnêtes » (VI). Parfois le lecteur est intégré au spectacle par le jeu des pronoms (I), ailleurs des éléments narratifs se contentent de raconter le cirque. De fausses questions, ou des questions sans ponctuation, produisent des ruptures inattendues. La technique « simultanéiste » des vers 1, 2, 3 – « tu fus aussi étoile / l'éléphant sortant de l'affiche / voir un œil énorme [...] » –, pratiquée déjà en Roumanie, coexiste

54. Ces deux hypothèses sont retenues par V. Maruta, *La Poésie et le théâtre...*, *op. cit.*, pp. 96-97.

55. Par ex. dans « Gestes, ... », *art. cit.*, respect. p. 226 et p. 240.

56. « Nocturne », *OCI*, p. 64.

57. « Un homme se pend », *OCI*, p. 58.

58. Recueil posthume publ. en 1972, *OCIV*, pp. 275-296.

avec l'autonomisation de l'énonciation plus spécifique de Dada en V :

*planète de rire liqueur nocturne violente brûlante
lourde noire
fumée montant rapidement en pyramide aiguë crie disque*

Dans cette séquence V, les verbes sont très peu nombreux, l'élément narratif invisible, un verbe îlot au présent est employé sans sujet – « hurle », et renvoie à la mécanique infernale du poème « hurle hurle hurle ... » (387).

Ces perturbations énonciatives sont une règle générale dans *De nos oiseaux* :

*« qui se moi-même ? / tout seul / à quand ? avant »⁵⁹
« promenoir de notre eau / je suis sorti en branches de gants
flétris phosphore / [...] / arrivons par intermède membre
après membre et organe après organe »⁶⁰
« voulez-vous gagner l'ange boxeur nage dans l'encre »⁶¹*

L'instabilité prosodique accroît le flou énonciatif. La dimension variable des vers était constante dans les poèmes roumains⁶², calquée parfois sur Corbière ou Laforgue. Dans « Cirque » on ne sait plus à quoi rattacher certains « mots en liberté » – « la musique » (II). Le « bourgeonnement horizontal »⁶³ accélère le rythme par cumul des compléments de nom, augmenté d'un rejet en I, 14 : « [...] quelques centimètres du milieu / du cirque ». Tzara développe les compléments, épithètes, relatives, appositions... par « expansion vers la droite, selon l'ordre déterminant-déterminé qui est naturel en français »⁶⁴. L'inversion, fréquente à l'approche des années 30, n'existe presque pas dans la période dada⁶⁵. Son apparition

59. « Fil d'air », *OCI*, p. 188.

60. « Épiderme de la vie croissance », *OCI*, p. 189.

61. « M. AA fait des signes sténographiques à Monsieur Tzara », *OCI*, p. 194.

62. Cf. « Sur la rivière de la vie », « Chanson », « Conte ».

63. Cf. Michel Murat, « Vers et discours poétique chez Tzara et Breton », *Mélusine XVII*, p. 260.

64. *Ibid.*

65. À l'exception de certaines tournures empruntées aux *Centuries* : « par astronomique révolution nocturne tu m'as donné connaissance », dans « Amer

tardive correspond à une appropriation par Tzara de la prosodie française, jusqu'aux archaïsmes littéraires : « insolente détresse », « fastueuse lassitude »... Et l'irrégularité de cadence n'est remise en question qu'à l'heure de maturité de *L'Homme Approximatif*.

Expérimentées dans les *Premiers poèmes*, les turbulences syntaxiques – « ce matin De pourquoi tu veux siffler téléphone [...] »⁶⁶, produisent un langage qui rend fou, par les multiples choix de lecture proposés, selon la ponctuation et l'agencement grammatical implicitement choisis. Ces possibilités multiples sont signifiées dans certains poèmes par les accolades⁶⁷. En I, 18-20, les phrases de « Cirque » sont courtes et correctes. En I, 1 il y a une phrase courte est correcte, mais quel en est le sens exact ? En I, 2 une phrase participiale est incomplète grammaticalement : « l'éléphant sortant de l'affiche [...] ». En III, les phrases se suivent de manière décousue, laissant en suspens des fils sémantiques qui réapparaissent, parfois identifiables – le motif de la mère et celui du cirque –, parfois sans queue ni tête. En II, 2 des mots se succèdent sans lien logique : « du chocolat vérité noisettes journal ». En III, 4, une parenthèse tombée du ciel crée une pseudo-complicité indéchiffrable : « le dernier engagement (si favorable) ». En I, 12 la proposition principale est incomplète : « des mains invisibles qui torturent les membres ». En I, 6 c'est le début de la phrase qui manque, produisant un effet de surprise « primitif ». En I, 13 un vers entier correspond à une phrase grammaticalement cohérente – « toutes les taches jaunes aux points d'acier s'approchent de quelques centimètres du milieu ». Tzara décrira ces phrases cohérentes comme des collages linguistiques de *matériau différent*⁶⁸, à la manière des peintres cubistes.

L'importance numérique des substantifs – « qui croît en fonction de la modernité »⁶⁹ – donne raison au *Manifeste de la littérature futuriste* de 1912. En I, ils représentent 24% de

aile soir », *Vingt-cinq Poèmes*, OCI, p. 107.

66. « Dans les trous bout vie rouge », OCI, p. 73.

67. Cf. « Réalités cosmiques... » ; Apollinaire a commenté ce procédé, prisé pr. le simultanéisme, dans « Simultanéisme-Librettisme », *Les Soirées de Paris*, n° 25, juin 1914, pp. 322-325.

68. « Gestes... », *art. cit.*, p. 243 ; expression en italiques dans le texte.

69. H. Béhar, OCI, p. 645, à propos des *Vingt-cinq Poèmes*.

l'ensemble. En II, 30%. En III, 21 %. En IV, 30%. En V : 38%. En VI : 28%. Mais plus que le nombre, la particularité chez Tzara est l'importance « stratégique » du substantif. Si certains vers s'organisent autour de substantifs isolés, d'autres au contraire forment des appositions sémantiquement aléatoires : « les éléphants se couchent, satellites noirs (II, 8) », « mon âme un atelier de fleurs en papier nouveau ». L'absence du déterminant est fréquente : « main-fleur d'arbre rose » (VI).

Les perturbations temporelles contribuent à déstabiliser la lecture : contraste entre le passé ponctuel et le présent en train de se faire – « fus / sortant » –, entre un infinitif et un temps personnel – « voir un œil énorme [...] qui ne voit ? », entre un infinitif et un futur indéterminé – « pourquoi chercher / et voilà une sonnerie qui ne cessera jamais » (III, 20-23). Bien que ces techniques ne puissent rivaliser avec la désorientation produite par le « poème simultané » en plusieurs langues pratiqué à Zurich⁷⁰, la dernière strophe sème le doute quant à la succession des actions – « le dernier arrivé du tropique » : pourquoi « dernier » ? Ce vers, inachevé, est en de plus interrompu par un collage d'images exotiques à la Cendrars – « fleur équinoxiale phaéton à queue blanche » –, suivi d'un vers futuriste sans verbe – « en auto vers amsterdam autour d'une table et la soupe ». La successivité inexplicée qui surgit à nouveau dans l'expression finale « second brouillard » renforce la confusion. Tzara emploie par endroits le verbe à l'infinitif sans sujet, préconisé par Marinetti – « accoucher et trafiquer » (V). Libéré de toute subjectivité, il est censé mimer le flux poétique et la vitesse, que ralentit l'adverbe, « inutile agrafe ». Tzara utilise l'adverbe, mais lui ôte sa pertinence sémantique : « tu fus aussi étoile » (I).

Les contaminations sonores et les paronomases sont abondantes – sons « oi » et « voir » au début, « [...] il est content / il est correct (I) », « éblouissante les fourmis la transparence » (III). La contamination rythmique, sémantique ou grammaticale – « il est content / il est correct (4/4) » – se superpose souvent à celle des sons.

70. Cf. H. Béhar, « Le simultanément Dada », *Les Avant-gardes et la tour de Babel*, sous la dir. de J. Weisgerber, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, pp. 37-48.

L'écriture de « Cirque » est donc simultanériste et futuriste, mais les images se situent sur le versant expressionniste : déformations du corps et de l'environnement, tension ambiguë de la sensation – « œil énorme » (I), « lumière bleuâtre » (I), « perspective tordant la forme du corps » (I), « mains invisibles » (I), « taches jaunes aux points d'acier » (I), « mes jambes sont longues et fines » (VI), « crevasse du soleil » (VI), « c'est mon cœur qui allonge la 5e mesure » (III), « les bouches des animaux leur salive » (IV), « second brouillard » (VI).

Pour conclure : Tzara et les langues

Bilingue depuis ses années de collège grâce aux liens privilégiés entre la France et la Roumanie, Tzara a su transcender l'exil linguistique, sujet de tourment identitaire pour son compatriote Cioran. Il s'est acclimaté « naturellement » au français : quand il quitte la Roumanie, seulement sept de ses poèmes ont été publiés en roumain, dont quatre sous le signe de Verhaeren et Maeterlinck. Malgré les implicites roumains sous-jacents, et la complainte sentimentale en filigrane des poèmes dada, Tzara est enclin aux ruptures plus qu'à la nostalgie, et oubliera sa langue maternelle au point d'avoir besoin d'un interprète lors des dernières tournées dans son pays après 1945. La Roumanie d'ailleurs l'oubliera, comme en témoigne un numéro récent d'*Euresis*⁷¹ consacré aux écrivains roumains d'expression française, qui ne nomme même pas Tzara...

Tzara a exploré avec jubilation les possibilités du français. Il en a intégré des bribes dans ses premiers poèmes et s'est essayé précocement à la traduction française. Il a transposé des poèmes, il en a réécrit. Mais il a aussi malmené, et recréé le français, y intégrant l'histoire de la langue, comme en témoigne l'insertion – détournée à un usage dada – de fragments des *Centuries* dans certains des *Vingt-Cinq Poèmes*. Le fait que le français ne soit pas sa langue maternelle lui a donné toute latitude pour en exploiter les richesses « primitives », dans leur jaillissement pulsionnel. Son « écriture automatique » est conditionnée par une histoire cosmopolite, différente de celle de

71. *Euresis, Cahiers roumains d'études littéraires*, « Exil et littérature. Écrivains roumains d'expression française », ISSN 1223-1193, éd. Univ. Bucarest, n° 1-2, 1993, 272 p.

Breton, ancrée dans une culture stable. À cette langue, Tzara en a intégré d'autres, européennes, « nègres »... Il a puisé dans des techniques issues d'autres moyens d'expression, tel le collage pictural. Tout cela produit un vertigineux cirque langagier, qui n'est pas du domaine de l'absurde – comme tendrait à le faire croire la parodie du poème dadaïste à mots découpés dans un journal⁷² –, mais qui arrache un sens à ce que Henri Béhar a appelé « l'intertexte du monde ». Influencé par la pratique du spectacle, ayant inversé la hiérarchie entre énoncé et énonciation, le langage s'est emparé de la désorganisation futuriste, de l'imaginaire expressionniste, des réflexions sur les unités minimales du son, opérant un passage à une poésie concrète, voire pré-constructiviste.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

72. « Pour faire un poème dadaïste », *OCI*, p. 382.

PRATIQUES INTERTEXTUELLES DANS *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE ET LE PAYSAN DE PARIS*

Maryse VASSEVIÈRE

Je voudrais envisager les pratiques textuelles et les pratiques intertextuelles surréalistes non pas dans une optique purement formelle mais dans une optique sémiotique qui ne sépare jamais les trois fils de la tresse : le sujet / le réel / l'écriture. Dans cette perspective, je proposerais deux problématiques transversales : le discours du sujet et la trace du réel dans l'écriture surréaliste. La conséquence de cette perspective sera de compléter ou revoir les deux versants du surréalisme (le côté Breton / le côté Aragon) dégagés par Jacqueline Chénieux-Gendron dans *Le Surréalisme et le roman* (L'Âge d'Homme, 1983). Il y a aussi du discours authentique du sujet, du vital chez Aragon surréaliste comme chez Breton. Le côté Aragon n'est pas seulement celui du jeu sur le signifiant, celui de l'incipit et du collage mais aussi celui de la tentation du réalisme, qui aura été aussi celle de tous les surréalistes devenus romanciers comme Philippe Soupault et excommuniés comme tels par Breton.

Cela pourrait avoir une autre conséquence, que je formulerais volontiers comme une proposition de travail à long terme : étudier dans les marges ou les limites du surréalisme le rapport au réalisme, par le biais entre autres du rapport au roman. Il s'agirait en somme de braver l'interdit bretonien comme l'a déjà fait Jacqueline Chénieux-Gendron en étudiant le « roman surréaliste » et ses deux côtés. Mais d'aller plus loin encore et de braver l'interdit de réalisme, qui est toujours –comme le montre Philippe Dufour pour le XIX^e siècle dans son livre *Le Réalisme* (PUF, 1998) mais comme c'est aussi le cas au XX^e siècle – un discours critique, un art de la contestation engagé

contre le monde tel qu'il est. On voit comment en ce sens il rejoint la préoccupation contestataire du surréalisme.

1. Pratiques Dada / surréaliste de la réécriture, Les Aventures de Télémaque

On peut analyser *Les Aventures de Télémaque* comme un geste dada et surréaliste qui réside dans la réécriture et les pratiques intertextuelles. Peut-être d'ailleurs cette pratique de la réécriture est-elle une pratique dada importée dans le surréalisme et jamais abandonnée par Aragon, comme si elle était pour lui la matrice pour une écriture future. On la trouve donc massivement développée dans *Les Aventures de Télémaque* qui passe pour être le texte où Aragon donne congé à Dada... mais peut-être convient-il de ne pas faire de distinction majeure entre Aragon dadaïste et Aragon surréaliste...

A. Une entreprise puérile aux motivations multiples

Tout le sens profond de ce texte dada/surréaliste d'une jeunesse folle gît dans cette manière d'avant-lire, l'« Amende honorable », au titre à la fois religieux et juridique : s'il y a le geste de l'amende honorable, c'est qu'il y a eu l'aveu d'une faute, celle d'avoir parlé de l'amour sans savoir, en l'absence d'une femme réelle, si fortement attendue et qui sera là à la fin du *Paysan de Paris*, en la personne réelle d'Eyre de Lanux. Toute l'éducation sentimentale du jeune Télémaque par les femmes, Calypso et la nymphe Eucharis, si comique parfois et si irrévérencieuse par rapport au modèle fénelonien, est ainsi présentée par le jeune auteur lui-même pour ce qu'elle est : un exercice de style. Et tout le livre gît dans cette dénégation de l'« Amende honorable » : il n'est qu'une gamme d'un apprenti-écrivain cherchant son style (« Le problème de l'écriture, celui de l'originalité peuvent un instant tourmenter un jeune homme : ils sont impuissants à le retenir. L'année 1920 pour quelques esprits hasardeux aura été l'année des procès formels. ») et il ne vaut rien face à l'amour. Tous les procès iconoclastes qu'il

contient (procès du langage et procès de la vie) s'effacent quand l'amour réel est là :

Qu'on ne s'y trompe pas : la critique de la vie, nous ne la poursuivons qu'en l'absence de l'amour. Dès qu'il débute, les données changent : nous nous faisons acquiescement universel. [...] Je me casse entre les mains d'une tendresse infinie, acceptée et finalement révoltante. Ici commence l'éclipse du moi. La nuit en plein midi. Si vous savez ce que c'est que l'amour, ne tenez pas compte de ce qui va suivre.

Étonnant aveu qui au seuil de la lecture réduit le livre à un vide.

Voilà donc une éducation sentimentale d'un genre particulier dont l'auteur a conscience du caractère infantile et le dit : « La puériorité de cet ouvrage, si elle éclate aux yeux de tous, c'est que ces aventures ne dépassent pas le cycle de l'enfance ; elles posent l'équation à deux inconnues, l'homme et la femme qui ne se résoudra que plus tard. »¹ Voilà donc un texte adolescent – et le très beau passage du Livre VI sur l'initiation de Télémaque au plaisir par des femmes-requins dans les profondeurs sous-marines du palais de Neptune le montre, qui évoque somme toute des amours adolescentes solitaires derrière la fantasmagorie maldororienne. Mais il le fait avec une telle acuité poétique pour dire le plaisir masculin qu'il dépasse l'adolescence et annonce l'érotisme épanoui des pages non moins magnifiques de *La Défense de l'infini* qui disent le plaisir féminin, et notamment celles du *Con d'Irène* initialement séparées de l'ensemble.

Cette éducation sentimentale est bien d'un genre particulier si on la compare à l'hypotexte fénelonien. Face au modèle d'un véritable apprentissage psychologique des passions dans l'optique de la philosophie classique à la fois cartésienne et pascalienne, l'apprentissage réécrit par Aragon est plutôt de l'ordre de l'expérience scientifique, de « l'équation à deux inconnues, l'homme et la femme ». Il s'agit ici pour l'auteur des *Aventures de Télémaque* de se livrer à une sorte d'exploration des possibles sexuels – comme il le fera de manière plus systématique encore dans *Le Libertinage* – et de prendre au pied de

1. *Les Aventures de Télémaque, L'Œuvre poétique (L'OP)*, t. I, Livre Club Diderot, 1974, p. 234.

la lettre ou de mettre en pratique la phrase de ses amis Breton et Soupault dans *Les Champs magnétiques*, citée en exergue au Livre II : « Autour de nous, j'ai tout de suite vu que les différents objets sentimentaux n'étaient plus à leur place » (p. 249).

Donc, changer les objets sentimentaux de place, et c'est ce qu'il fait en effet au livre II qui commence sur les amours de Télémaque avec la nymphe Eucharis et se termine sur ceux, annoncés, de Mentor-Minerve et de Calypso. Dans le texte de Fénelon l'essentiel de l'intrigue amoureuse réside dans l'amour de Télémaque pour Eucharis qui suscite la jalousie furieuse de Calypso et dont Mentor le détachera de force pour lui permettre de découvrir plus tard la fille du roi crétois Idoménée, la sage Antiope qu'il épousera et d'opposer ainsi les deux visages de la passion et de l'amour-estime. Dans le texte classique, il n'y a pas non plus de relation amoureuse entre Mentor et Calypso, et la conversation qui débouche chez Aragon sur la grande scène érotique du livre entre les deux divinités et Télémaque en position de voyeur, n'est qu'une tentative de séduction féminine par Calypso qui veut arracher à Mentor le secret de son identité.

On voit qu'Aragon de manière provocatrice introduit dans la sagesse des configurations classiques d'étranges échafaudages de duos, de trios et de quatuors. C'est ainsi que le couple Mentor-Calypso est à la fois un couple hétérosexuel et un couple homosexuel puisque le vieux pédagogue Mentor est en réalité une jeune femme, la virile Minerve casquée et porteuse d'égide. Cette présence de l'homosexualité féminine est encore confirmée par les relations de Calypso et d'Eucharis qui loin d'être rivales se partagent Télémaque en toute simplicité, ce que le narrateur évoque avec un humour que Genette étudiant *Les Aventures de Télémaque* dans *Palimpsestes* n'a pas manqué de remarquer :

Télémaque rendit Eucharis et Calypso heureuses à ce point qu'elles perdirent tout sentiment de jalousie de l'une envers l'autre et partagèrent tranquillement la couche de leur amant. Elles s'y rencontrèrent souvent sans humeur et même, lorsque Télémaque réclamait quelque répit, elles ne dédaignaient point de se rendre des services mutuels, auxquels elles prirent si bien goût que progressivement, elles arrivaient à se passer du fils d'Ulysse et qu'elles lui

intimèment un beau jour l'ordre de ne plus les importuner (L'OP, t. I, p. 309).

Et si l'homosexualité masculine est absente, si par exemple Aragon ne développe cette donnée de l'hypotexte qu'est la tendre amitié de Télémaque pour Mentor qui devient presque ambiguë (« une douceur délicieuse ») lorsque l'ami se transforme à vue en une femme divine à la fin du *Télémaque*, c'est qu'il y a dans son héros à lui plus de haine pour Mentor que d'amitié. Le *Télémaque* d'Aragon en effet se révolte contre son maître, témoignant que derrière l'éducation sentimentale il y a aussi une quête philosophique et que derrière l'intertexte de Fénelon se cache aussi celui de *Candide* comme nous le verrons.

Mais outre l'arrière-texte autobiographique, cette entreprise de réécriture est d'abord un geste littéraire par rapport aux amis du groupe surréaliste en cours de constitution et en rivalité avec l'ami et rival dada, l'intrus Tzara, qu'il s'agit finalement de chasser – pour plaire à l'ami majeur – tout en lui restant fidèle. Ce livre qui intègre un grand nombre de textes et manifestes Dada, peut en effet être considéré comme une sorte d'anthologie dada, comme si Aragon voulait tester ces textes dada, en éprouver la validité par la critique implicite, puisque la plupart sont mis dans la bouche de Mentor dont Télémaque refuse les leçons et l'héritage. Ce récit d'initiation porte ainsi en creux les débats littéraires du temps au moment du passage de Dada au surréalisme.

B. Le travail infini de la réécriture

Sans entrer dans une étude exhaustive de cette réécriture, je voudrais donner simplement quelques éléments d'analyse.

Tout d'abord la réécriture relève de la révolte dada par une sorte de défi rageur à la médiocrité française que révèlent les *Notes pour un collectionneur*² qu'Aragon a écrites pour le couturier Jacques Doucet dès la parution du livre et qui accompagnent maintenant le texte des *Aventures de Télémaque* depuis la réédition de 1966. À la fin du Livre I qui contient le

2. *L'OP*, t. I, pp. 333-360.

récit que Télémaque fait à Calypso de ses aventures précédentes et de ses malheurs en Sicile, Aragon ajoute cette note :

Que savons-nous aujourd'hui d'Ulysse ou de Télémaque ? L'histoire de leurs voyages tient moins de place dans notre cœur que la première anecdote venue des Testaments, l'anneau brisé de Sigismond ; le procès fait par Ulysse à la vie, de quel prix est-il à côté de celui qu'instruisit Robespierre ? Nous n'avons retenu de l'Odyssée que la règle du

JEU DE L'OIE RENOUELÉ DES GRECS (L'OP, t. I, p. 337).

Et avec une sorte de rage humoristique il cite entièrement la règle de ce jeu des années 20 qu'on trouve dans toutes les familles bourgeoises comme la sienne et à quoi se résume la connaissance de la littérature antique par une sorte de digest culturel haïssable. Peut-être en choisissant Télémaque, ce jeune homme de 1920, lecteur infatigable et déjà érudit, lance-t-il un défi à la médiocrité du public français.

Aragon opère ce que Genette appelle dans *Palimpsestes* un travail de « transtylisation », c'est-à-dire pour ce cas précis une poétisation du texte classique par la prolifération des métaphores surréalistes dont on peut voir un merveilleux exemple dans la description de la grotte de Calypso au début du Livre I.

C'est évidemment l'esprit dada qui domine dans les transformations de l'intrigue amoureuse, évoquées plus haut, qui humanisent et érotisent la déesse Calypso tout en opérant un renversement et un retournement ironiques de l'action à la manière de Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror*. La mort grotesque de Télémaque (qui se suicide en se jetant de la falaise) et de Mentor (écrasé par un rocher qui se détache de la même falaise) opère le même type de renversement par rapport au modèle fénelonien où Mentor précipite Fénelon du haut de la falaise pour fuir avec lui à la nage l'île maudite des femmes que l'incendie de leur bateau par les nymphes, pour retenir Télémaque, les empêche de quitter autrement.

Quant au renversement de type ducassien à l'œuvre dans les *Poésies* d'Isidore Ducasse où il réécrit les maximes de La

Rochefoucauld en en inversant le sens, on en trouve quelques beaux spécimens dans *Les Aventures de Télémaque*. Et par exemple la dernière phrase du Livre I (« Mais les hasards de la conversation qui se jouent des pensées des hommes nous réservaient à d'autres dangers. ») : elle vient d'une phrase identique de Fénelon (« Mais les dieux qui se jouent des desseins des hommes nous réservaient à d'autres dangers », Folio Gallimard, 1995, p. 44) où deux seules substitutions lexicales (« les hasards de la conversation » à la place des « dieux » et « les pensées des hommes » à la place des « desseins des hommes ») suffisent à en transformer le sens et à laïciser le texte. De même au début du Livre I, Télémaque s'adressant ainsi pour la première fois à Calypso : « vous que j'hésite à prendre pour une divinité tant vous me paraissez belle », malmène la divinité et inverse totalement le sens de l'admiration du héros fénelonien qui, lui, parle ainsi à la déesse : « quoiqu'à vous voir on ne puisse vous prendre que pour une divinité. » (p. 32).

La « filière Ducasse » donne d'ailleurs une nouvelle dimension à la motivation esthétique de la réécriture en renvoyant au dialogue d'Aragon avec Breton sur cet héritage de Lautréamont. Le passage des *Chants de Maldoror* aux *Poésies* et le changement d'identité du comte de Lautréamont à Isidore Ducasse laissent Breton perplexe. Aragon par contre a essayé de comprendre la signification littéraire, morale, idéologique et politique de ce renversement opéré dans la révolte contre le romantisme – dont il donnera une explication décisive dans un article du *SASDLR* en 1930, « Contribution à l'avortement des études maldororiennes » (*L'OP*, t. V) – et il a essayé toute sa vie de rester fidèle au caractère subversif de ce renversement. Et déjà dans *Les Aventures de Télémaque* ce renversement est mis en pratique et notamment dans le livre VI dont l'exergue est tiré des *Poésies* de Ducasse : « Repoussez l'incrédulité : vous me ferez plaisir. »

Les deux derniers livres sont en effet ceux du duel entre Mentor et Télémaque, un affrontement essentiellement philosophique. « Avez-vous oublié mes leçons, – dit Mentor à Télémaque », ainsi commence le Livre VI par une discussion entre le jeune homme et son maître sur le temps et le hasard qui s'achèvera avec le suicide absurde de Télémaque pour prouver à son maître, qui la nie, la liberté de l'homme. Et tout ce débat,

mi-chèvre mi-chou, sur les grandes idées métaphysiques, comme la fin de Télémaque pas si dérisoire que cela si elle est destinée à s'opposer au nihilisme de Mentor, témoignent que *Les Aventures de Télémaque* sont bien aussi un conte philosophique dans la lignée de Voltaire.

C'est pourquoi il n'est pas étonnant de finir par rencontrer l'intertexte de *Candide* et de le voir lié à la transformation la plus spectaculaire peut-être du récit, celle qui affecte le statut du personnage de Mentor et ses rapports avec son élève Télémaque. En effet chez Fénelon, il n'y a pas de révolte de Télémaque contre Mentor qui donne à son élève la leçon pascalienne classique de se méfier des passions, ou plutôt d'en faire l'expérience pour les dépasser : c'est ainsi que lorsque Télémaque rencontrera Antiope, il aura l'impression de se réveiller d'un long sommeil et l'image d'Eucharis ne sera plus qu'un songe. Par ailleurs Mentor n'est pas que pédagogue ; en sage qu'il est, il se comporte aussi en chef militaire pour aider Idoménée, presque en roi et la leçon politique qu'il donne à Télémaque est celle d'un humaniste préoccupé du bonheur du peuple d'Ithaque, d'un anti-Machiavel : en somme une leçon nationale avant la lettre. Et c'est précisément cette haute figure du philosophe qui disparaît du texte d'Aragon comme si la critique des philosophes par Voltaire dans *Candide* avait été si forte qu'elle était indélébile et que toute tentative de réintroduire dans la littérature le couple élève/mentor ne pouvait que faire réapparaître le couple Candide/Pangloss.

Et il est d'emblée évident que la désillusion et le désapprentissage du Télémaque d'Aragon qui se méfie des théories fumeuses de son maître (comme le raisonnement spécieux du début du Livre VI pour nier le temps et la mort) font ressurgir l'intertexte caché de Voltaire où s'opère la critique décisive de la métaphysique, un siècle avant Marx. On peut percevoir deux indices de cet intertexte de *Candide*, deux a-grammaticalités, deux anomalies dans la transformation de l'hypotexte fénelonien qui entraînent toutes les deux une dégradation de la figure du philosophe.

Le premier indice croise Voltaire et Racine. Au début du livre III, Télémaque, comme son homologue fénelonien mais pour d'autres raisons, erre mélancolique au fond des bois avec son arc et ses flèches à l'image de l'Hippolyte de Racine, et un

autre vers de *Phèdre* viendra sous la plume d'Aragon au livre VII pour dire la déception de son héros et sa méditation sur l'avenir incertain : « Qu'à l'avenir / Un silence éternel / Cache ce souvenir. Rac. » (Œnone à Phèdre, I, 3). Désœuvré mais curieux, il surprend la scène d'amour entre Calypso et Mentor, et comme Cunégonde qui surprend les ébats de Pangloss et de Paquette dans le parc du château, il regarde la scène jusqu'au bout. Mais ce voyeurisme n'affecte pas le caractère poétique de ce récit érotique où les métaphores surréalistes sont prises au pied de la lettre, ni même son caractère humoristique à la Voltaire (« Dès que la terre eut cessé de gémir avec un bruit de ressorts, Minerve travestie reprit son discours pareil à l'horizon : « Ô Caly, – disait-elle – le monde est à notre merci, le monde ne peut rien contre nous »...) Si bien que Télémaque lassé de ces discours philosophiques s'écrie : « Laissons là ces kangourous, et allons dormir. » Il y a là comme une réplique de la scène de voyeurisme de *Candide*, mais avec un transfert d'identité, de la femme à l'homme ; et si Cunégonde à la fin à cette leçon expérimentale va courir la mettre en pratique avec *Candide*, ce n'est pas le cas de Télémaque qui préfère dormir et se fait vertement bousculer par un sermon féministe d'Eucharis : « Chasser tout le jour, rentrer tard, vous coucher bottés, rudoyer un peu la servante à votre réveil, voilà quelle serait votre vie, butors d'homme, si nous n'y mettions bon ordre » (*L'OP*, t. I, p. 274).

Le deuxième indice se situe à la fin du livre I dans le récit des aventures de Télémaque et Mentor avant leur arrivée à Ogygie. L'épisode, repris de Fénelon, est un de ces épisodes qui racontent les malheurs de Télémaque et les séparations et les retrouvailles avec son maître rappelant ainsi la suite des malheurs de *Candide* et de *Pangloss* dans le meilleur des mondes. L'épisode chez le roi Aceste est passablement transformé par rapport à l'hypotexte fénelonien. Chez Aragon aussi, les deux héros grecs sont en danger chez ce roi troyen installé sur la côte de Sicile et menacés de mourir sacrifiés sur le tombeau d'Énée mais alors qu'une ruse politique du sage Mentor (prédire une attaque, en réalité inévitable, des géants barbares qui vivent sur l'Etna comme les Cyclopes) les sauve chez Fénelon, c'est le pur miracle d'une apparition du soleil qui produit cet effet chez Aragon soulignant la superstition populaire. Car dans le texte

dada la séquence a lieu étonnamment « sous une pluie torrentielle ». Et c'est ce détail, absent de l'hypotexte fénelonien, qui connote la scène de l'autodafé à Lisbonne ordonné lui aussi par superstition contre le tremblement de terre au chapitre VI de *Candide* où Candide fut fessé en cadence et Pangloss sauvé du bûcher par une autre pluie torrentielle fort opportune.

Il se confirme ainsi que le Mentor d'Aragon est plus proche du débile Pangloss de Voltaire que du sage et courageux pédagogue et homme d'action de Fénelon. On le voit courir au combat alors que depuis Voltaire et Marx les philosophes se sont contentés d'interpréter le monde : et Aragon s'en est souvenu en faisant périr son philosophe sceptique et inutile et en recherchant l'aventure de la pensée qui doit être en avant de l'action.

2. Le Paysan de Paris, *intertextualité poétique et jeu sur le signifiant*

Pour ce travail qui sera forcément plus rapide, je voudrais n'étudier que le passage du *Paysan de Paris* (Folio Gallimard, 1987, pp. 50-52) sur la blondeur de la femme (dans la séquence sur le coiffeur pour dames du Passage de l'Opéra) et le considérer comme un texte-manifeste.

A. Entre intertexte et écriture automatique : le jeu sur le signifiant

Je voudrais montrer à travers quelques exemples de la germination des métaphores à partir des mots un « lexique du rhizome » où est à l'œuvre une référentialité purement linguistique et poétique. J'emploie cette expression de « lexique du rhizome » pour montrer le lien entre deux textes qui jouent également sur le signifiant et les métaphores végétales aux deux bouts de la chaîne : ce passage du *Paysan de Paris* avec la métaphore des fougères et le passage de *Blanche ou l'Oubli* sur le désherbage de la cour du Moulin avec la métaphore du trèfle qui devient emblématique de l'écriture elle-même.

Le point de départ du mécanisme métaphorique dans ce développement sur la blondeur considérée comme l'essence de la

femme est le langage lui-même : le lieu commun « blond comme les blés ». Cette métaphore stéréotypée et lexicalisée du langage courant est rejetée avec mépris par le poète surréaliste qui s'adresse ainsi au lecteur : « les blés, malheureux, mais vous n'avez jamais regardé les fougères ? » Et l'humour de cette apostrophe au lecteur et de la définition paradoxale de la blondeur des fougères qui va suivre affirme le pouvoir de la poésie et la relativité de la vision.

Après la remise en cause du lieu commun par le paradoxe et la substitution à la métaphore végétale des blés (liés à la culture et à l'ordre de la civilisation) de l'autre métaphore végétale des fougères (liées à la nature et au foisonnement des sous-bois), on assiste à un engendrement merveilleux, et littéralement foisonnant des métaphores par contiguïté é linguistique, par parenté phonique et/ou sémantique.

J'en donnerai seulement quelques exemples.

- Exemple 1 (p. 51, l. 11-12) : fougères → résine (contiguïté sémantique : la forêt) → topaze (parenté phonique : [Z]) → hystérie (parenté phonique : [T] et [S/Z] et contiguïté sémantique : le sème [femme] commun aux bijoux et à l'hystérie qui porte ce sème dans son étymologie même). Puis l'hystérie, prise ici de manière non péjorative, permet l'accrochage de deux séries métaphoriques : celle de l'exemple 1 centrée sur les fougères et celle de l'exemple 2 qui décline le paradigme « Blond comme... » à la manière de Lautréamont qui donne la matrice syntaxique (« Beau comme... »).

- Exemple 2 (p. 51, l. 12-13) : hystérie → ciel (parenté phonique inverse : [IS]/[SI]) → fatigue (parenté phonique : le phonème [I]) → baiser (contiguïté sémantique : le sème [femme] qui renvoie à celui de l'amour).

- Exemple 3 (p. 51, l. 22-27) : Retour sur le sémantisme : la couleur blonde à quoi s'ajoute le jeu verbal sur la parenté phonique et sémantique : blond/blanc et [blo/bla] → grands magasins de blond (qui vient peut-être de l'intertexte zolien du *Bonheur des Dames* où se trouve introduite la connotation sexuelle liée aux grandes journées de blanc dans les grands magasins) → galeries pour le désir (qui vient du magasin réel des Galeries Lafayette redéfini par l'intertexte zolien) → arsenaux de poudre d'orangeade (syllepse de « galeries » : jeu sur les deux sens du mot).

- Exemple 4 (p. 52, l. 19-30) : le passage de la métaphore au réel (retour au réel : la blondeur des choses). On assiste à une sorte d'emballement du mécanisme mais qui finit par retomber sur ses pieds : la forêt. « pieds déchaussés sur le tapis » → la mousse (jeu sur la syllepse et le lieu commun : tapis de mousse) → la transformation du lieu commun (qui joue aussi sur la syllepse de « mousse ») : « voir du champagne sur le sol des forêts ». À partir de là l'univers de la forêt se trouve réintroduit : les girolles, les oronges (champignons jaunes, orange comme le champagne) → les lièvres qui fuient (blondeur de leur pelage) → le cœur du bois, le sang des plantes (observation de botanistes : la sève jaune et non verte) → les yeux de biche (clairs, jaune brun).

À cela s'ajoutent deux anomalies dans ce paradigme de la forêt qui produisent la germination de la métaphore finale – et le retour à l'univers de la femme contigu à celui de la forêt par métaphore (les sous-bois du désir) et par référence culturelle (le mythe de Brocéliande et de la fée Viviane) – : « le cerne des ongles » et « la couleur rose » des yeux de biche. Ce sont ces deux images qui en réintroduisant explicitement des sèmes humains et même féminins amènent la métaphore finale de la mémoire qui est une sorte d'apogée de ce mécanisme métaphorique³ : « la mémoire est blonde vraiment ». Quant aux « grappes de clarté » ce sont des lieux où dans la mémoire embrumée « le souvenir se marie au mensonge ». Et ainsi s'opère le retour à l'image de « la brume de l'amour » pour dire la légèreté de la chevelure qui était le point de départ de tout le passage suscité par la rêverie du narrateur sur les perruques féminines dans la vitrine du coiffeur.

On voit avec ces quelques exemples somptueux, trop hâtivement expliqués et maladroitement réduits à leur commentaire, comment l'emballement métaphorique de l'écriture est l'équivalent d'une excitation de l'invention dans la vitesse et la montée vers l'expression. C'est exactement cela le « *stupéfiant image* » dont parle le début du *Paysan de Paris*, et c'est exactement cela aussi écrire comme on fait l'amour selon

3. Et Aragon écrivant « Elsa au miroir » pendant la guerre se souviendra de cette imprégnation métaphorique, d'origine évidemment baudelairienne comme on va le voir, qui associe le miroir de la psyché où la femme se coiffe à la chevelure et à la mémoire.

l'expression de Breton. Et si une telle écriture met l'écrivain dans un état de jubilation, elle provoque une jubilation semblable chez le lecteur.

B. Le saccage des intertextes

Écrire dans la jubilation, c'est bien ce qui se produit ici puisqu'au passage Aragon va mettre à mal deux intertextes majeurs, pas seulement pour le plaisir de l'écriture et du saccage mais aussi pour un effet de sens bien précis comme on le verra. Il s'agit à la fois de l'intertexte baudelairien et de l'intertexte proustien, soit deux intertextes un tantinet misogynes dont Aragon va donner une réécriture féministe dans ce grand chant de la femme qu'est *Le Paysan de Paris*.

C'est d'abord par une série d'anomalies et d'a-grammaticalités, comme Riffaterre l'a montré pour d'autres cas d'intertextualité surréaliste, que se révèlent à nous les deux intertextes inversés et détournés. Ce sont d'abord les sèmes [blondeur] et [légèreté] qui contrastent avec la « *mer d'ébène* » de l'intertexte baudelairien. En effet si dans « Une chevelure » de Baudelaire la chevelure est bien l'emblème de la mémoire, cette chevelure-mémoire est celle lourde et noire de la mulâtresse Jeanne Duval. Par ailleurs cette chevelure fétiche, comme séparée du corps féminin par métonymie, est véritablement réduite à un objet, ce mouchoir qu'on agite dans l'air au moment des départs, comme une sorte de scalp si l'on garde en mémoire le comparé de cette métaphore... Or dans la réécriture inverse que fait Aragon de l'intertexte baudelairien, la chevelure, bien que liée à la profondeur des désirs et à la sensualité de la forêt, est légère comme la brume et non pesante comme un encensoir de même que la mémoire est blonde.

Quant à l'intertexte proustien, c'est par « les ondulations Marcel » qu'il est signalé d'un clin d'œil humoristique. Or ces « ondulations Marcel » sont le nom technique ou publicitaire d'une permanente qui se faisait avec un produit brun foncé, couleur « porto ». Quant aux cheveux sur lesquels le coiffeur commence les « ondulations Marcel » pour une démonstration, ce sont ceux de « la chevelure morte », c'est-à-dire la perruque de la vitrine. À travers ce nom est convoqué l'intertexte proustien de *La Prisonnière* où la femme – comme chez Baudelaire –

est l'instrument et l'aliment de l'imagination de l'écrivain qui accède à la métaphore grâce à elle⁴.

On peut s'interroger sur le sens de cette double allusion humoristique et de ce double saccage. Et on ne peut qu'y voir un refus de l'image assez misogyne de la femme qui se développe aussi bien chez Baudelaire que chez Proust par un poète surréaliste qui fait de la femme la mesure de toutes choses. Aragon dépasse cette image de la « chevelure morte », de la chevelure érotisée mais fétichisée – et Kristeva comme d'autres psychanalystes diraient même la tête coupée de la femme – et lui préfère la chevelure vivante qui débouche sur l'image de la blondeur conçue comme un « reflet de la femme sur les pierres ». Les surréalistes semblent ainsi opposer à la misogynie du XIX^e siècle une sorte de « gynécocentrisme » : « La femme est l'avenir de l'homme », dira Aragon plus tard, en 1963, dans *Le Fou d'Elsa*, mais il le pense déjà dans *Le Paysan de Paris* dont toute la fin le proclame⁵.

Aragon passe ainsi des ondulations Marcel d'une chevelure d'ébène à la blondeur de la femme : de la noire à la blanche, et peut-être faut-il voir là aussi l'écho autobiographique de la dame des Buttes-Chaumont à qui tout le « Songe du Paysan » est dédié, Eyre de Lanux, appelée « braise blanche » dans un autre poème de *Destinées de la poésie*. De la mer d'ébène à la blondeur – et la blondeur d'une femme réelle, Eyre la blanche ou Elsa la blonde à venir – : de la femme esclave sans relation de communication avec l'homme comme dans « La chevelure » ou *La Prisonnière* à la femme-soleil, à la femme-univers (ici l'espace de la forêt, plus loin celui du parc des Buttes-Chaumont), c'est-à-dire encore de l'absence de couple⁶ au couple appelé, désiré⁷.

4. Son corps endormi est une barque sur laquelle son imagination s'embarque (*La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, Pléiade Gallimard, 1954, t. III, pp. 71-75). Et on remarque que Proust retrouve le navire baudelairien.

5. Il est à remarquer que cette formule du *Fou d'Elsa* dont on continue à se gausser, vient peut-être d'un fragment du Journal d'Elsa Triolet en 1928-29 : « *La femme est l'avenir du monde* » (*Écrits intimes*, Stock, 1998, p. 398).

6. Rappelons ici le vers emblématique de « La chevelure » : « L'arbre et l'homme pleins de sève se pâment ». Où est la femme ?

7. Rappelons la fin du *Paysan de Paris* où le réel d'une femme aimée rejoint la métaphore.

En somme de la femme à la tête coupée – ou scalpée dont la chevelure-mouchoir est agitée comme si elle était détachée du corps – à la femme-paysage qui est à la fois les blés, les fougères, la forêt et les pierres du chemin comme dans les tableaux surréalistes. Autrement dit encore de la femme vénale (c'est le statut de Jeanne Duval, qui inspire la dernière strophe de « La chevelure ») ou prisonnière (c'est la cas d'Albertine dans le roman dont le titre emblématise son statut par rapport au narrateur) à la femme libre, comme l'indique toute la structure du *Paysan de Paris*, et égale de l'homme qui elle aussi écrira un jour.

C. *Le chant de la femme*

Il faudrait avoir le temps de montrer combien ce chant de la femme qui monte du *Paysan de Paris* s'enracine dans le mythe éternel et plus particulièrement dans l'intertexte zolien de *Nana*. N'oublions pas que la rencontre du narrateur avec Nana dans le passage de l'Opéra vient tout droit du roman de Zola où Nana, la « mouche d'or » hante les mêmes lieux.

Sans entrer dans le détail là non plus, on essaiera seulement d'expliquer le sens de cette convocation : Zola, pourtant jamais cité explicitement par Aragon mais jamais renié comme il le rappelle dans ce texte de 1943, *Pour expliquer ce que j'étais*, est ainsi préféré à Baudelaire d'un point de vue féministe, pour son hommage rendu à la femme et à son rôle subversif par rapport à la bourgeoisie haïe. C'est le sens de la métaphore de la « mouche d'or » qui va alimenter aussi un passage énigmatique des « Fragments Nancy Cunard » de *La Défense de l'infini* retrouvés par Lionel Follet, le passage sur le géant de glace et la mouche que je n'expliquerai pas ici⁸...

On voit donc qu'il faudrait développer l'étude sur ce point comme sur bien d'autres de ce travail qui n'est encore au sens propre qu'un « work in progress » destiné à être poursuivi... Je renvoie donc à une suite ultérieure qui pourrait être centrée sur

8. Voir mon article « *La Défense de l'infini*, roman surréaliste et laboratoire du réel », *Mélusine*, n° XXI, 2001.

l'intertextualité romanesque et sur le lien entre surréalisme et réalisme...

Je terminerai donc cette conclusion provisoire sur deux remarques :

– la première pour situer cette démarche d'Aragon surréaliste travaillé par la « volonté de roman » et en marche vers le réalisme dans la double filiation de Lautréamont – le Lautréamont devenu Ducasse et opérant des *Chants de Maldoror* aux *Poésies* un renversement au bien, c'est-à-dire un renversement au réel – et de Rimbaud – le Rimbaud des *Illuminations* leur disant adieu à la fin d'*Une Saison en enfer* pour rencontrer « la réalité rugueuse ! Paysan ! ». Et comment ne pas voir dans cette apostrophe de Rimbaud à lui-même l'intertexte caché du titre énigmatique, a-grammatical parce que oxymorique du *Paysan de Paris* ?

– la deuxième pour donner à cette démarche intertextuelle d'Aragon dada et surréaliste une formulation métaphorique prise dans *Les Aventures de Télémaque*, ce roman à plus d'un titre emblématique. Il s'agit à la fois de l'image du coquillage où le bruit de la mer résonne comme un écho et de l'image du sillage : « Ma vie est dans le sillage de quelqu'un. »

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

L'AMOUR FOU, DE LA THÉORIE FÉMININE AU PRINCIPE DE RÉCRITURE

Emmanuel RUBIO

La reprise de ses propres textes n'est pas rare chez André Breton. La liste des pères spirituels du surréalisme, offerte par le *Manifeste du surréalisme*, se voit répétée et modifiée en 1932, en 1934 ; *Qu'est-ce que le surréalisme* opère un montage des deux manifestes pour un propos adapté aux circonstances ; *L'Amour fou* développe l'exigence de « beauté convulsive » proposée par *Nadja*... C'est à cette réécriture, d'abord entendue comme reprise de ses propres textes, que nous nous intéresserons ici. Une première interprétation du phénomène peut en effet y voir l'adaptation des formules initiales aux circonstances idéologiques du moment. Le recours massif à la philosophie hégéliano-marxiste dans les années trente, que nous aborderons dans le cours de cet article, procède apparemment de ce mouvement de transposition. Le risque pourtant, à se placer dans une perspective trop marquée par l'adaptation, ou même le déguisement idéologique, serait de scinder les réécritures en deux composantes hétérogènes, l'une d'entre elles externe aux préoccupations profondes du poète. Le produit de la réécriture, en ce sens, apparaîtrait comme un ensemble composite d'éléments hétérogènes, dont l'hétérogénéité subsisterait. Il nous a semblé au contraire que l'on pouvait dépasser ce point de vue, dès lors que l'on ne considérait plus la réécriture chez Breton comme une réadaptation plus ou moins adroite de propos antérieurs, mais bien comme une caractéristique de son écriture, au moins dans les années 30. Il s'agirait ainsi de considérer l'écriture bretonienne, au moins pour une part, non comme écriture de l'originalité, mais bien comme écriture de la réécriture, se comprenant consciemment comme réécriture, réécriture de soi-même en même temps que de la tradition poétique.

Pour tenter d'avancer un peu en ce sens, nous aborderons ici le motif de la substitution de femme en femme, tel qu'il apparaît dans les dernières pages de *Nadja*. Rappelons le texte précis, dans lequel Breton s'adresse à la femme aimée :

Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. Nadja était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée.

Tout ce que je sais est que cette substitution de personnes s'arrête à toi, parce que rien ne t'est substituable, et que pour moi c'était de toute éternité devant toi que devait prendre fin cette succession d'énigmes.

Tu n'es pas une énigme pour moi¹.

Sans supposer que puisse être déterminée une véritable origine de la réécriture, nous poserons en effet ce texte comme point de départ, pour en étudier les variantes postérieures, et aborder immédiatement la première réécriture, présente dans *Les Vases communicants*. Celle-ci pourrait correspondre au processus évoqué plus haut, et à la mise en place, par la réécriture, d'une relecture idéologique du texte de *Nadja*. Nous passerons ensuite à l'approche des toutes premières pages de *L'Amour fou*, considérées comme point d'aboutissement d'une réécriture consciemment pratiquée.

Les Vases communicants

Commençons donc par le passage des *Vases communicants* s'inspirant manifestement de la citation de *Nadja* :

Selon toutes probabilités, l'amour, soumis chez un être au rythme général de son évolution, tend à se perfectionner philosophiquement, comme le reste. Il se peut que je découvre plus tard la raison profonde, qui m'échappe encore, de cette incompatibilité finalement déclarée entre moi

1. *Œuvres Complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988-1999, t. I, pp. 751-52. Les références à cette édition seront signalées dans la suite du texte par *OCI* pour le premier tome, *OCH* pour le second.

et ce que j'avais voulu le plus près de moi, et selon toute vraisemblance j'apercevrai alors qu'en effet, d'un être immédiat, comme appris par cœur, je n'avais pas su faire pleinement pour moi un être réel. Sans doute n'aurai-je pas réussi à être bien réel pour cet être non plus. Mais, cette déduction faite, comment ne pas espérer un jour être plus heureux ou, à défaut, comment ne pas vouloir qu'un homme, qui aura lu ces lignes, soit, un peu à cause d'elles, moins malheureux que moi ? Il n'est pas impossible, dis-je, que j'acquière à mes dépens le pouvoir de considérer un autre être comme réel, ou de faire considérer un autre être comme réel, par quelqu'un qui l'aimera. Tant mieux si mon témoignage aide cet homme à se défaire, comme je veux m'en être défait, de toute attache idéaliste. (OCII, 153)

On le voit, la suite de substitutions est reprise, avec cependant une variation. Elle n'est plus définie par un point d'arrivée, qui figerait le mouvement, comme c'était le cas dans *Nadja*, et semble s'ouvrir au contraire, par delà même la personne de Breton, à une progression touchant l'évolution de l'humanité. En ce sens, Breton donne une véritable existence au phénomène de substitution, qui ne prend plus sens dans la seule immobilité qui lui succédera. Ce progrès est d'ailleurs immédiatement qualifié de « philosophique », et la philosophie qui vient médiatiser la réécriture du texte initial est aisément identifiable comme hégéliano-marxiste. Le texte de *Nadja* n'est pas dépourvu de tout rapport avec l'hégélianisme. Une citation de Hegel, empruntée à Croce, suit de près le passage en question, sans s'y rapporter immédiatement, mais en intégrant implicitement le mouvement des substitutions à un devenir de type hégélien. La présence de la philosophie, dans les lignes des *Vases communicants*, est pourtant plus manifeste. Breton, répétant à satiété l'adjectif « réel » met bien en relief l'opposition hégélienne entre l'immédiat et le réel. Le « réel » prend ainsi, comme le note l'édition Pléiade, qui cite Engels, un sens nettement hégélien :

Chez Hegel, tout ce qui existe n'est pas d'emblée réel. L'attribut de la réalité ne s'applique chez lui qu'à ce qui est

en même temps nécessaire (Ludwig Feuerbach, ou la fin de la philosophie classique allemande, cité in OCII, 1397).

Breton, un peu auparavant, a d'ailleurs détaillé cette progression de l'immédiat vers le réel.

Que tout à coup l'être immédiat le plus sensible me manque, la seule chance que j'ai de le redécouvrir (celui-là qui peut être devenu un outre, ou celui-là) de le redécouvrir, le connaissant cette fois dans sa réalité, est entre-temps d'avoir pu réaliser cette opération capitale de l'esprit qui consiste à aller de l'être à l'essence. [...] En aucun domaine la loi de la négation et de la négation de la négation ne parvient à se vérifier d'une manière plus frappante. À ce prix est la vi. (OCII, 153, nous soulignons).

Se mêlent ainsi plusieurs références. La mention de l'essence rappelle en effet cette citation de *La Sainte Famille* que Breton a donnée quelques pages plus haut : « du même point de vue matérialiste, "c'est sa propre essence que chacun cherche chez autrui" (Engels) ». L'être aimé réel sera celui dont l'immédiateté aura été médiatisée par l'essence, qui sera à la fois singulier et essentiel. « Le détour par l'essence », que Breton trouve dans la Femme plurielle de la rue, prend ici sa nécessité, dans un mouvement de balancier tendant à médiatiser de plus en plus l'être immédiat par l'essence. « La négation et la négation de la négation », empruntées elles aussi au vocabulaire hégéliano-marxiste, traduisent bien ce mouvement, et avec lui l'enrichissement progressif qu'il engendre. À l'analyse marxiste se lient enfin, directement ou indirectement, des références à la *Logique* hégélienne. Le passage de l'être à l'essence est en effet au centre de l'ouvrage, divisé en « Doctrine de l'être », « Doctrine de l'essence », « Doctrine de la notion ». Aragon, dans le finale du *Paysan de Paris*, avait joué de ces divisions hégéliennes. Notre but n'est d'ailleurs pas dans ce cadre d'étudier extensivement ces références, dont le repérage, pour notre sujet, suffit à témoigner de la nature de la réécriture.

La mention d'Aragon est pourtant intéressante. Car l'application de concepts hégéliens à la détermination de la femme aimée est déjà mise en place dans *Le Paysan de Paris*.

Aragon y cite une analyse de Hegel touchant au rapport des sexes, et y voyant l'union du singulier et de l'universel. Breton, ainsi, ne fait pas œuvre originale. Il innove pourtant, essentiellement sur deux points. Il rend tout d'abord dialectique et inscrit dans une histoire la rencontre qu'Aragon voulait unique. Il opère ainsi un changement sur le cadre philosophique équivalent à celui qui touche le mouvement arrêté de *Nadja*. Il change enfin de notions. Hegel, dans le passage cité par Aragon, n'opposait pas être et essence, mais particularité et genre. Breton, en y substituant le couple dialectique être-essence, produit deux effets de lecture. Il se rapproche du vocabulaire marxiste et témoigne de son matérialisme (par la citation d'Engels relative à l'essence). Il se rattache enfin à un passage de Hegel omis par les commentateurs et qui devait pourtant être très présent à son esprit au moment de la rédaction des *Vases communicants*. Le « détour par l'essence », compris dans un mouvement d'aller et retour, peut en effet être rapproché de l'analyse de Hegel, dans la *Philosophie de l'Esprit*, consacrée à l'alternance du sommeil et de la veille (§399).

C'est à la veille qu'appartient en général l'activité rationnelle et réfléchie de l'esprit qui différencie les êtres, et qui est pour soi. L'œuvre du sommeil consiste à réparer les forces de cette activité, et à les réparer non en tant que repos purement négatif de cette activité, mais en ramenant cette dernière du monde des déterminabilités, où elle se trouvait comme dispersée et fixée dans les choses individuelles, à l'essence universelle de la subjectivité où résident la substance de ces déterminabilités et leur puissance absolue².

Citons encore le commentaire de Véra :

Le sommeil et la veille sont deux états également, mais différemment actifs. Dans la veille, l'activité de l'âme est une activité déterminée, en ce sens qu'elle s'exerce et, pour ainsi dire, se répand dans des sphères et dans des objets divers.

2. *Philosophie de l'Esprit*, trad. Augusto Véra, rééd. Culture et Civilisation, Bruxelles, 1969, t. I, pp. 200-201.

Dans le sommeil, au contraire, l'activité de l'âme va se retremper dans l'essence générale de la subjectivité, où résident la substance de ces déterminabilités et leur puissance absolue. Dans le sommeil [...] elle se retrempe dans l'essence, c'est-à-dire dans les possibilités abstraites de ces déterminabilités³.

Difficile, étant donné le contexte, de ne pas faire le rapprochement. L'intérêt du commentaire, outre l'insistance qu'il produit, et la décontextualisation de l'« essence » à laquelle revient le sommeil, tient d'ailleurs à ce qu'il met en valeur une des notions structurant l'analyse hégélienne : celle de la *détermination*. Or c'est à cette même notion que se réfère Breton dans la suite du texte, explicitant la difficulté qu'il y a à rester dans le monde de l'essence.

Si l'on est exposé, dans des circonstances de l'ordre de celles que j'ai décrites, à un désaxement moral plus ou moins complet, c'est, il faut bien le dire, que les moyens de connaissance qui sont propres à l'amour survivant à la perte de l'être aimé, ces moyens devenus sans application tendent impatiemment, de toutes leurs forces, à se réappliquer. Ils tendent à se réappliquer parce que la position purement spéculative qui soudain a été faite à l'homme se révèle intenable. Le voici brusquement aux prises avec un monde où tout est indéterminé. Comment évitera-t-il cette fois de se tromper et de tromper quelqu'un d'autre sur lui-même ? Déterminera-t-il ? Il est brisé, confondu, faible, ébloui. Ne déterminera-t-il pas ? Pour vivre, il faut qu'il détermine (OCII, 153-154).

Quelques pages plus loin, dans le développement du même chapitre, Hegel faisait d'ailleurs le lien entre l'alternance sommeil-veille et le rapport des sexes qui l'a tout juste précédé.

Cependant, la nécessité du passage dialectique du rapport des sexes au réveil de l'âme réside principalement en ceci que, pendant que les deux individus qui sont dans un rapport

3. *Ibid.*, p. 202.

*sexuel réciproque, en vertu de leur unité virtuelle, se retrouvent chacun lui-même dans l'autre, l'âme atteint de son être-en-soi à son être pour soi, ce qui veut dire précisément de son sommeil à la veille*⁴.

Le parallélisme entre solitude-rencontre amoureuse et sommeil-veille est ici clairement posé, et il est malaisé d'imaginer qu'il ait échappé à Breton, dont l'attention avait été attiré sur les pages concernant le rapport des sexes par Aragon, et qui se penchait alors sur le mouvement sommeil-veille⁵. On voit d'ailleurs immédiatement ce que cette analogie peut apporter au texte. Elle conduit en premier lieu à assimiler les événements diurnes décrits par Breton, et ce retour à la Femme essentielle, à une activité de sommeil ; et tend ainsi à renforcer le parallèle établi par Breton, et régissant les deux premières parties des *Vases communicants*, entre ses rêves et ses activités diurnes. Elle inscrit d'autre part le progrès philosophique de l'amour dans le schéma plus large structurant selon Breton le rapport du rêve à la réalité, et progressant vers une détermination toujours plus grande. Elle intègre ainsi parfaitement l'intuition initiale de la substitution au nouveau système interprétatif. Ce schéma de compréhension du rêve devrait d'ailleurs lui-même, pour aller plus loin en ce sens, être identifié à partir des textes seconds qui orientent l'écriture de l'analyse. On pourrait ainsi établir un groupement de textes travaillant l'écriture des *Vases communicants* (Hegel, Marx, Lénine, Trotsky), ensemble divers et pourtant compris dans un corpus cohérent et unitaire, dont la présence sert deux fins parallèles : d'une part une forte cohérence du propos, permettant à des expériences singulières de s'intégrer à un ensemble d'expériences et d'analyses, de l'orienter en même temps qu'elles sont orientées par lui, et par

4. *Ibid.*, p. 207.

5. On pourrait même aller plus loin, car l'éveil est précisément, dans l'ordre hégélien, la synthèse du rapport sexuel et du cours des âges : « Dans la veille l'âme naturelle de l'individu humain entre avec sa substance dans un rapport qu'il faut considérer comme constituant la vérité, c'est-à-dire l'unité des deux rapports dont l'un a lieu dans le développement qui amène le cours des âges de la vie, et l'autre dans le rapport des sexes [...] » (*ibid.*, p. 205.) On retrouve ici la synthèse proposée par le texte de *L'Amour fou*, présentant d'abord le cours des âges, avant de le lier à la rencontre.

là de faire sens ; d'autre part, par la nature des textes extérieurs, la compréhension dans ce système cohérent de l'action pratique. Le tout revenant parfois, plus prosaïquement, à la justification des expériences surréalistes aux yeux des responsables du PC, seul à même de concrétiser cette volonté d'action pratique.

Si l'on revient plus précisément au phénomène de la réécriture dans ce passage particulier, on peut ainsi noter sa complexité. La réécriture n'est pas seulement la reprise d'un texte originel. Elle est le travail de ce premier texte (ici propre à Breton) par un texte ou ensemble de textes seconds (emprunté dans ce cas au corpus philosophique). *Nadja* est réécrit par Marx-Engels *via* Hegel. À y prêter plus d'attention, on constate encore que cette réécriture se fait à de multiples degrés. Car la réécriture du texte bretonien selon les critères marxistes passe finalement par une réécriture d'Aragon. Aragon ne s'adressait-il pas, dans *Le Paysan de Paris*, à la « charmante substituée », à celle qui « [prend] la place de toutes formes »⁶ ? Ce qui se met en place ainsi, ce n'est pas seulement une substitution de femmes à femmes, mais aussi une chaîne de textes surréalistes, tous pris dans le phénomène de la réécriture externe. Le fait est d'autant plus notable que les textes extérieurs qui viennent médiatiser cette réécriture sont eux mêmes dans un processus de réécriture réciproque. Marx réécrit Hegel, Lénine réécrit Marx, etc... Plus encore, ces textes ne conçoivent pas la réécriture comme un simple accident mais comme le développement dialectique naturel de la philosophie. Il y a là, à l'évidence une interprétation de la réécriture qui ne demande qu'à s'appliquer au phénomène proprement surréaliste, et que la réécriture de *L'Amour fou*, nous semble-t-il, va parfaitement intégrer.

L'Amour fou

Avec le premier texte de *L'Amour fou*, publié séparément dans *Minotaure* en 1934, paraît en effet une deuxième réécriture de la fin de *Nadja*. Ce texte d'ailleurs, passant sous silence *Les Vases communicants*, semble bien s'inscrire dans la lignée directe de *Nadja*, et se présente plus comme une réécriture concurrente que comme une suite aux réflexions de l'ouvrage

6. *Le Paysan de Paris*, Folio, 1972, p. 207.

intermédiaire. La mise en scène des substitutions féminines prépare en effet l'explicitation de la formule de 1927 : « la beauté sera convulsive ou ne sera pas ». L'originalité de cette redéfinition, et son importance, tendent ainsi à faire passer le texte dans son entier au statut de réécriture privilégiée. La composition de *L'Amour fou*, en ce sens, ne fera que renforcer cet effet : le rôle d'ouverture de notre chapitre en fera comme la suite naturelle de la fin de *Nadja*, par-delà la médiation des *Vases communicants* ; le caractère d'annonce qu'il revêt par rapport à la rencontre qui fait le cœur de *L'Amour fou*, et l'entrée dans la période lumineuse qu'il semble représenter, l'opposeront enfin à la couleur sombre des pages des *Vases communicants* que nous commentions précédemment. À l'activité du sommeil, si prégnante dans le premier ouvrage, s'opposera l'éveil lumineux du second, les deux constituant ainsi une sorte de diptyque, reprenant en écho la rupture inaugurée par *Nadja* entre le temps précédant la rencontre finale, et le temps de la rencontre elle-même. Les doutes qui viennent assaillir Breton dans le dernier chapitre de *L'Amour fou*, rappelant l'inquiétude des dernières lignes de *Nadja*, renforcent encore cet aspect de clôture, faisant de l'ouvrage dans son entier comme une vaste amplification du dénouement du livre originel.

Le caractère indépendant de cette nouvelle réécriture est par ailleurs renforcé par l'évident changement de genre. C'est en effet à la description d'une « revue », ou d'une pièce de théâtre que se prête le texte. Rappelons rapidement les trois scènes que présente Breton. La première voit sept ou neuf personnages vêtus de noirs, assis sur un banc, et dévoilant cyniquement l'action à venir. La seconde les voit errer rituellement au bord de la mer. La troisième les met en présence d'autant de femmes en toilettes claires, dans lesquelles l'acteur principal, comme il s'est reconnu dans toutes les figures masculines, reconnaîtra les femmes qu'il a aimées, tendant toutes vers un seul visage, celui de la dernière amante. Le genre théorique cède la place au genre dramatique, ou, pour être plus précis, à la description dramatique. S'impose ainsi un important facteur de variation par rapport aux deux versions précédentes, s'inscrivant dans les

genres lyrique et philosophique. Pourrait-on faire de la réécriture philosophique un simple cas de réécriture par genre ?

Il faut pour l'instant noter un autre élément : que la réécriture ne ressortit pas seulement à un genre déterminé, mais, comme pour le premier exemple, naît du travail du texte initial par un second texte extérieur au corpus bretonien. La référence explicite, de ce point de vue, n'est pas sans poser problème. Breton en effet pose clairement la question d'un intertexte :

Si je leur cherchais dans la littérature un antécédent, je m'arrêteraï à coup sûr à l'Haldernablou de Jarry, où coule de source un langage litigieux, sans valeur d'échange immédiat, Haldernablou qui, en outre, se dénoue sur une évocation très semblable à la mienne : « dans la forêt triangulaire, après le crépuscule ». (OCII, 675-76)

Les notes de l'édition Pléiade comparent la présence du chœur, dans le prologue et l'épilogue d'*Haldernablou*, auquel se réfère Breton, et les sept personnages ouvrant la pièce fantasmagique. Un tel rapprochement n'a pourtant rien d'évident. Le chœur chez Jarry, « invisible et inconcevable », n'est pas représenté sur scène : « La voix du chœur est celle des décors »⁷. Quant à ses propos, ils sont tout imprégnés de mort. En dévoilent-ils pour autant « cyniquement les mobiles de l'action » ? À vrai dire, la référence à *Haldernablou* semble bien jouer un rôle d'écran, et masquer le véritable intertexte de la mise en scène à laquelle se livre Breton. Un tel prologue, mettant en scène sept personnages, apparaît bel et bien dans le répertoire symboliste. Il n'est pourtant pas dû à Jarry, mais à Saint-Pol Roux. C'est de cette manière en effet que s'ouvre la pièce la plus aboutie du Magnifique : *La Dame à la faux*. Sept vieillards, assis sur un banc, annoncent le mariage de Magnus, et font entendre par avance, par des réflexions d'un pessimisme extrême, le dénouement tragique de ses aventures. Difficile ainsi de ne pas voir, derrière le fantasme bretonien, une évidente réminiscence littéraire⁸. Le caractère de réécriture de ce texte s'impose même

7. *Les Minutes de sable mémorial*, Gallimard, coll. *Poésie*/Gallimard, 1977, p. 78.

8. *La Dame à la faux* est conseillée à Doucet en 1923 parmi les ouvrages à

d'autant plus que la dernière scène proposée par Breton semble elle aussi clairement inspirée par le Magnifique, et plus précisément par une œuvre publiée pour la première fois au *Mercure de France* en 1893 : *L'Épilogue des saisons humaines*. Le Prince Lorédan, Prince de l'hiver, s'y trouve en effet confronté à ses trois âges antérieurs, Prince du printemps, Prince de l'été, Prince de l'automne, qui convoquent eux-mêmes les trois femmes aimées. Le Prince, comme il s'est reconnu dans ses trois avatars, retrouve ainsi l'unité des femmes aimées.

LE PRINCE (avec curiosité)

Du pic séculaire, ces trois femmes me paraissent, de si loin – fondues, se pénétrant, condensées, s'identifiant – me paraissent n'être qu'une seule personne. Nonobstant ses divorces, l'homme n'adulerait-il, somme toute, que la même femme différemment vue, comprise, interprétée ?... Chacun élit, à n'en pas douter, un type de charme et s'adonne à l'ambre. (S'adressant aux Princes). Admis cela, Prince de l'Été baisant Viviane, tu étais un Prince du Printemps grandi baisant la blonde Gisèle devenue rousse... Toi, Prince de l'Automne baisant Lucrèce, tu n'étais qu'un Prince du Printemps en cheveux gris baisant Gisèle embrunie, et tu n'étais qu'un Prince de l'Été plus âgé baisant la rousse Viviane teinte en aile de corbeau.

LES TROIS PRINCES (pensifs)

Ainsi donc chacun de nous aima un aspect de la même femme⁹ ?

L'Esprit de l'Amante, que Saint-Pol Roux fait entrer en scène, le confirmera :

Aussi les femmes tendront-elles toujours vers l'unique but, -- et, ce plusieurs, avec un ensemble tel que l'observation croit à la chevauchée d'une : la Femme ! (TH, 103)

relier en toute priorité. Voir *Carnet in OCII*, p. 456 et note pp. 1433-34.

9. Saint-Pol Roux, *Le Tragique dans l'homme*, I, Rougerie, 1983, p. 96, abrégé dans la suite du texte en *TH*.

Cette apparition de l'Esprit de l'Amante, et sa disparition dans le texte de Breton, marquent d'ailleurs un changement d'orientation notable dans la réécriture. Saint-Pol Roux, à l'hégélianisme de la théorie féminine, mêlait encore un reste de platonisme, que n'auraient peut-être pas désapprouvé Nerval ou Shelley. La succession des figures tendait même, par un étrange renversement, à placer dans la première femme aimée, et non dans la dernière, la raison des substitutions, comme en témoigne cette réponse du Prince à l'Esprit de l'Amante.

Oui ! Ce que fut la première, la dernière le sera... Dans les autres la première reparaît, espiègle, comme jouant à cache-cache... Les suivantes ne sont que l'hallucination – songe d'or ou cauchemar – de la précédente... (TH, 103)

Peu après interviendra Geneviève, première femme aimée, et abandonnée. Breton, orientant le propos vers la dernière femme aimée, et abandonnant toute résurgence platonicienne, rompt cette présence déterminante du passé. Fidèle au message du *Trésor de l'homme*, que Saint-Pol Roux avait délivré en 1925 devant les étudiants parisiens, il instaure explicitement les « traditions de l'avenir ».

La prise en compte de ces deux intertextes n'est pas sans éclairer le théâtre bretonien, et lui donne même un aspect dramatique dont il pouvait paraître dépourvu. À la pure successivité peut se substituer un jeu à même de justifier ce qu'avance Breton sans s'expliquer : que le second fantasme « de toute évidence se situe aux antipodes du premier » (*OCII*, 676). Ce qu'annoncent « cyniquement » les vieillards de *La Dame à la faux*, c'est en effet l'échec de l'amour, et comme l'indique assez le titre de la pièce, la victoire de la mort. Magnus, qui prétendait ne pas devoir mourir, trahira Divine pour la Vendangeuse d'Yeux. Les considérations spiritualistes du dénouement, l'hymne à la vie de Magnus, repris par la préface de Saint-Pol Roux, atténuent à peine l'horreur tragique de l'action. La seconde scène décrite par Breton, reprenant le thème du mariage par les toilettes claires, apparaît bien ainsi comme une victoire de l'amour sur la mort. La réorientation vers l'avenir du propos de l'*Épilogue des Saisons humaines*, qui se terminait sur la mort du Prince, renforce cet effet de lecture.

Reste bien sûr la question du statut de la réécriture. Pourquoi Jarry se substitue-t-il à Saint-Pol Roux, qui n'est pas nommé ? Faut-il croire à une réminiscence inconsciente, ou à une réécriture consciente de ses procédés ? Une réponse à ces inévitables interrogations est d'autant moins évidente qu'elle suppose assez souvent des considérations psychologiques ou politiques contestables. L'étude de la manière dont Breton présente la scène des substitutions révèle elle-même quelques ambiguïtés. La revue, à laquelle fait allusion la première phrase, est en effet immédiatement ramenée au « théâtre mental ». Breton, caractérisant la première scène, en fait même un « fantasme ». L'aspect fortement personnel des apparitions, signalé par une présence importante de la première personne, est ainsi lié aux profondeurs du psychisme. La « clé des situations », le « secret des attitudes » renvoient à la psychanalyse, explicitement convoquée à propos de la seconde scène. Comment pourtant ne pas voir ici aussi une réécriture, consciente ou non, de l'Avertissement donné en 1893 à *L'Épilogue des saisons humaines* ?

Le décor de ce tableau à deux seuls véritables personnages (le Prince et l'Écuyer) serait l'intérieur d'un immense crâne plutôt que la salle d'une Tour. L'épilogue représentant les derniers moments du héros alors centenaire, nous assistons à l'autopsie en quelque sorte de son délire : spectacle idéoplastique des phantasmes du Prince Lorédan. L'action capitale n'a donc lieu qu'en le cerveau de celui-ci (TH, 52).

Du « phantasme » symboliste à son répondant bretonien, n'y aurait-il donc que modernisation de l'orthographe ? Celle-ci, il est vrai, n'est pas si anecdotique. Car elle suppose le passage de l'idéoplastie idéaliste aux principes matérialistes de la psychanalyse. Reprenant toute une tradition du théâtre symboliste, à laquelle doit être évidemment rattaché *Igitur* mallarméen, Breton en redéfinit l'orientation philosophique en liant matérialisme et psychanalyse. Le fait est d'ailleurs sensible un peu plus loin, à propos de la beauté convulsive, et alors que resurgit une ultime réminiscence.

Je suis intimement persuadé que toute perception enregistrée de la manière la plus involontaire comme, par exemple, celle de paroles prononcées à la cantonade, porte en elle la solution, symbolique ou autre, d'une difficulté où l'on est avec soi-même. Il n'est encore que de savoir s'orienter dans le dédale. Le délire d'interprétation ne commence qu'où l'homme mal préparé prend peur dans cette forêt d'indices (OCII, 685).

L'allusion à la forêt de symboles baudelairienne est assez claire. Elle se mêle ici avec le souvenir du « Liminaire » des *Reposoirs de la procession*.

L'homme me paraît n'habiter qu'une féerie d'indices vagues, de légers prétextes, de provocations timides, d'affinités lointaines, d'énigmes¹⁰.

Du symbole au « symbolique », et par delà l'histoire du symbolisme, on est pourtant passé de Swedenborg à *La Science des rêves* et la *Psychopathologie de la vie quotidienne*.

À revenir sur l'ensemble du chapitre bretonien, l'on pourrait ainsi tirer quelques conclusions. Le texte de *Nadja*, sans aucun doute, est récrit à partir d'un ou plutôt deux intertextes empruntés à Saint-Pol Roux. La nouvelle réécriture peut être dite concurrente de celle des *Vases communicants*, en ce sens que deux textes d'origine différente viennent travailler chacun à leur tour la formulation initiale. On peut peut-être néanmoins aller un peu plus loin si l'on considère non plus l'auto-récriture, mais la réécriture de Saint-Pol Roux par Breton. Partant de *L'Épilogue*, et non plus de *Nadja*, on remarque en effet que cette autre réécriture obéit à deux mouvements parallèles. Son adaptation, d'une part, au propos initial de *Nadja*. Sa correction d'autre part, et ceci est assez clair notamment quant au statut donné à l'écriture théâtrale, conformément aux principes idéologiques qui gouvernaient directement la réécriture des *Vases communicants*.

10. *Tablettes*, Rougerie, 1986, p. 146.

Le caractère hégélien du passage est d'ailleurs souligné par Breton. Les termes mêmes par lesquels il se justifie en témoignent assez :

[...] il n'est peut-être pas inutile de se convaincre que cette idée de l'amour unique procède d'une attitude mystique [...]. Pourtant je crois entrevoir une synthèse possible de cette idée et de sa négation (OCII, 677).

Breton, comme dans *Les Vases communicants*, applique ici des concepts-clés de la dialectique. Un point mérite pourtant d'être noté. Ce dépassement, cette *Aufhebung*, des points de vue particuliers s'inscrit très nettement, sous la plume du poète, dans une histoire du sentiment amoureux.

L'histoire ne dit pas que les poètes romantiques, qui semblent pourtant de l'amour s'être fait une conception moins dramatique que la nôtre, ont réussi à tenir tête à l'orage. Les exemples de Shelley, de Nerval, d'Arnim illustrent au contraire d'une manière saisissante le conflit qui va s'aggraver jusqu'à nous [...] (OCII, 677).

Il serait certainement intéressant de comparer précisément le rapport que purent avoir avec le problème posé par Breton chacun des poètes que cite ce dernier. Leur réunion, quoi qu'il en soit, convoque trois pôles majeurs du romantisme, l'Angleterre, l'Allemagne et la France. La synthèse proposée par Breton permet ainsi de surmonter toute une époque historique, en dépassant les conflits conceptuels qui la constituent, et que peut seul résoudre un nouveau moment de l'histoire. Le caractère isolé du paragraphe présentant les romantiques, et l'importance qui y est donnée à la temporalité, à l'encontre de la construction fantasmatique apparemment intemporelle, ne peut que renforcer cette optique, visant à *situer* historiquement le surréalisme, et à inscrire la réécriture dans le devenir historique.

Il reste que le surréalisme, historiquement, ne saurait être considéré comme en contact direct avec les poètes cités. Breton dans la suite du texte, à propos de ses préférences, reconstituera lui-même la chaîne attendue : Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont œuvrant à la révolution majeure d'une tradition qui passe aussi

par Baudelaire, Cros, Nouveau, Vaché, ou Apollinaire. Se décline ici une lignée bien connue. Il n'en faut pas moins prêter attention à une autre mise en scène de cette tradition, d'autant plus remarquable qu'elle se réalise dans le texte plutôt qu'elle n'y est décrite. Saint-Pol Roux en effet constitue un relais non négligeable entre le romantisme et le surréalisme, d'autant moins négligeable même que se profilent derrière lui l'héritage baudelairien et tout le symbolisme, Jarry compris. Sa présence au cœur du texte peut ainsi, du romantisme au surréalisme, ébaucher une histoire dont le principe est d'autant mieux perceptible qu'il régit l'écriture même du texte terminal. Breton, alors même qu'il fait œuvre originale, récrit Saint-Pol Roux, et par là s'inscrit dans une histoire dont il livre le mode d'engendrement : la réécriture. Cette version de *L'Amour fou*, en même temps qu'elle propose une variation par genres, intègre ainsi, d'une manière seconde, et peut-être plus essentielle, une réécriture du même type que celle à l'œuvre dans *Les Vases communicants*. Alors même qu'elle semble négliger le point de vue philosophique, la nouvelle réécriture met en effet en place une conception de l'évolution poétique, de la réécriture, régie par la philosophie hégélienne, et seule à même de constituer vraiment, face à la philosophie, une parole poétique légitime.

Cette dialectique de la poésie, que révèle notre texte, nous éloigne ainsi de l'histoire personnelle de Breton qui seule semblait devoir être éclairée par ses « fantasmes ». Nous entrons en fait dans une histoire beaucoup plus large, histoire des idées, de la poésie, indissociable de l'histoire politique, et dans laquelle vient s'inscrire un troisième type d'histoire : l'histoire du surréalisme. Car c'est bien cette histoire-là qui s'écrit de texte en texte, de réécriture en réécriture. La réécriture en effet n'est plus un procédé textuel neutre. Elle est en quelque sorte le nerf de l'évolution historique. Le thème que nous avons choisi d'étudier le montre assez clairement. Ce qui est récrit, redéterminé, c'est la redétermination elle-même de la femme aimée. Or ce mouvement amoureux, qui mène de femme en femme, n'est pas compris comme un simple mouvement de changement, de substitution indifférente, ou, à l'inverse, de ressemblance, d'identité. Il est présenté, explicitement, comme un

mouvement de progrès. La transposition se fait ainsi de soi-même. La réécriture n'est pas une simple variation sur le même thème. Elle participe d'un progrès, d'une détermination supérieure du propos. La réécriture, synthèse entre deux textes, apparaît bien comme le substitut littéraire de l'*Aufhebung* hégélienne. Elle ne se présente plus comme réorientation, ni comme simple variation, mais comme progrès sur elle-même. Et l'on retrouve presque naturellement, à l'aboutissement de cette lecture, les remarques quasiment contemporaines d'Éluard sur le plagiat considéré comme nécessaire¹¹. Le surréalisme s'écrivant par la réécriture de son histoire.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

11. Voir *Donner à voir, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, pp. 994-999.

DU CONCEPT DE SIMULATION À LA SIMULATION DU CONCEPT : *L'IMMACULÉE CONCEPTION*

Angelos TRIANTAFYLLOU

L'univers surréaliste est hanté, ne l'oublions pas. Sartre¹ a défini la conscience surréaliste comme une maison hantée. Ce terme qui fait s'égarer Breton, qui lui dit plus qu'il ne veut dire, et le fait passer pour un « fantôme », un revenant, est loin d'être un simple retour au romantisme. Le personnage-Breton qui, au début de *Nadja*, cherche en vain son identité pour conclure qu'il n'est qu'un « fantôme » qui le « hante », découvre de manière empirique la perte des identités, le point de naissance de la pensée moderne. Ce qui est moderne dans cette découverte, c'est moins le questionnement sur la possibilité de différentes « personae » cachées dans le sujet que la revendication, pour la première fois, de l'autonomie absolue entre les « fantômes », de l'autonomie absolue des fantômes face à leurs modèles vivants. Le monde moderne naît de la faillite de la représentation, des identités et de la représentation des identités. La seule identité possible est désormais le simulacre, mais le simulacre libéré du modèle (extérieur) autant que de la copie (représentation mentale). Le simulacre ainsi né ne doit rien à son auteur, ni à son modèle : il n'est qu'un événement pur sans ressemblance. La représentation de soi comme la représentation du monde extérieur devient symbolique, hiéroglyphique. La ressemblance qui persiste encore entre le fantôme et son modèle, entre le tableau et les restes visuels, n'est qu'un effet d'optique, effet d'ensemble tout extérieur et, surtout, « produit par des moyens tout à fait différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le modèle »². La représentation imitative du modèle est morale,

1. Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? », *Situations II*, Gallimard, 1948, p. 323.

2. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1969, p. 92.

alors que la représentation sensorielle simulée n'est qu'esthétique.

Les conséquences esthétiques d'une écriture de simulation sont autrement importantes. Le surréalisme de Breton a refondé de toutes pièces le genre littéraire du carnet d'essais. L'expérimentation esthétique a été remplacée par l'investigation scientifique voire philosophique, sans jamais perdre le sens de ses limites, le sens de l'humour. Les *Champs Magnétiques* ont enregistré l'expérience de l'écriture automatique. *Nadja* est délibérément une « observation médicale ». Quant à *L'Immaculée Conception*, l'ouvrage qui nous occupera ici, ce n'est qu'un recueil de simulations. Le terme de simulation, sur lequel nous reviendrons par la suite, apparaît dans la préface aux « Possessions », et il est repris dans les titres des tous les textes de cette deuxième partie du livre. Breton nous y incite même à confronter « ces quelques vingt-cinq pages [...] avec les autres pages de ce livre et les pages d'autres livres définis comme surréalistes »³. Il faut penser notamment aux titres précédemment cités. Mais nous pouvons élargir la confrontation avec *Les Vases Communicants*, *L'amour fou* etc. Ces titres ont en commun le fait qu'à leur « élaboration ont présidé certaines intentions confusionnelles » (*OCI*, 849), qui désorientent la lecture, qui occultent la signification de la démarche surréaliste. Ces intentions autant que ces textes délimitent, selon Michel Foucault, « un espace qui n'est pas celui de la philosophie, ni celui de la littérature, ni celui de l'art mais qui est celui de l'expérience »⁴. Dans ces quelques lignes, le philosophe a su esquisser de manière singulière le principal « secret de l'art magique surréaliste ». Nulle part cette remarque n'est mieux reflétée que dans *L'Immaculée Conception*. Il faut insister évidemment sur le fait qu'il s'agit d'une œuvre de collaboration, publiée en 1930, et ressentie comme un véritable champ d'essais par ses auteurs : Breton,

3. André Breton, *L'Immaculée Conception*, *Œuvres complètes*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, 1988. Les références suivantes aux pages de cette œuvre, mais aussi de toute œuvre de Breton comprise dans cette édition, figureront dans le texte de notre article, sous l'abréviation : *OCI* et *OCH*, respectivement.

4. Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », entretien avec Claude Bonnefoy, *Arts et Loisirs*, n° 54, 5-11 octobre 1966, pp. 8-9 ; repris dans *Dits et écrits*, 1954-1966, Gallimard, NRF, 1986, pp. 43-46.

Éluard, sans oublier la présence énigmatique aussi bien que décisive de Dali. La simulation comme toute autre forme d'expérience nécessite un espace collectif. Le surréalisme n'existe qu'en tant que groupe : il prend son essor au sein d'un groupe, du groupe dada, il meurt le jour même de sa propre dissolution en 1969. L'effet de groupe est, entre autres, l'effet d'expérimentation collective. Malgré tout, nous pensons que la ligne directrice de *L'Immaculée Conception* devrait être attribuée davantage à l'orientation de Breton. Et c'est de celle-ci que nous allons parler ici, réservant la contribution d'Éluard pour une analyse future.

1. Breton applique la simulation comme une forme littéraire remplaçant « avantageusement la ballade, le sonnet, l'épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs ». (*OCI*, 849) Cela ne signifie pas que la simulation se réduise à une forme de pastiche. Ce dernier relève d'une « ambition ridicule et d'une incompréhension inexcusable des fins poétiques actuelles » (*OCI*, 813) comme d'un manque d'esprit d'ensemble. La simulation, au lieu de reproduire ou même de corriger, à la manière de Lautréamont⁵, le texte-source, l'exproprie, elle « prend à César ce qui n'appartient pas à César ». La simulation n'est pas un effet paragrammatique permettant ou exigeant une lecture parallèle entre source et copie. La simulation est une pensée qui devient agression.

Revenons à *L'Immaculée Conception*. Il s'agit d'un recueil qui non seulement est considéré comme un ensemble de pastiches mais dont les manuscrits⁶ vérifient cette hypothèse. Pourtant, il n'en est rien. Il s'agit d'un jeu de différenciation et de répétition entre simulacres, au sein même des textes. Premier paradoxe, la seule partie explicitement présentée comme simulation, les « Possessions », ne revendique aucunement la

5. Lautréamont, *Œuvres*, Poésies II, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 281. Cf. J. Kristeva, « Poésie et négativité », *Shmeiwtikh*, Point/Seuil, 1968, p. 196.

6. Le manuscrit de *L'Immaculée Conception* se présente en deux ensembles conservés actuellement en deux endroits différents, chez un collectionneur privé, le petit-fils de Charles de Noailles, et au service de la documentation du musée Picasso, cf. J. Chénieux-Gendron, « Du bon usage des manuscrits surréalistes », *Manuscrits surréalistes*, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, pp. 15 et 37.

« vraisemblance » du modèle, elle nie, au contraire, l'existence de modèle tout en affirmant la vraisemblance du simulacre :

Les auteurs se font un scrupule de garantir la loyauté absolue de l'entreprise qui consiste pour eux à soumettre, tant aux spécialistes qu'aux profanes, les cinq essais suivants, auxquels la moindre possibilité d'emprunt à des textes cliniques ou de pastiche plus ou moins habile de ces mêmes textes suffirait évidemment à faire perdre toute raison d'être, à priver de toute efficacité (OCI, 848).

Simuler n'a rien à voir avec pasticher, moins encore avec imiter : c'est plutôt renverser le modèle. La simulation des maladies mentales ne vise pas à répéter les symptômes reconnus comme tels par la médecine, mais au contraire à renverser la médecine mentale même par la répétition incongrue de ces symptômes. Preuve ultime, la série de photographies de Man Ray intitulée « Simulation du délire cinématographique » (OCII, 557) renverse l'idée même du délire comme maladie autant que du cinéma comme art. La simulation diffère du pastiche de la même manière que le simulacre diffère de la simple imitation. Nous nous proposons maintenant d'étudier trois exemples tirés de *L'Immaculée Conception* où sous le pastiche apparent transparait une simulation d'un ordre différent, que nous devons définir.

a- Commençons par l'épigraphe de l'ouvrage : « Prenons le Boulevard Bonne Nouvelle et montrons-le » (OCI, 841). S'agit-il d'un détournement de l'expression évangélique, rapportée au boulevard parisien? Rien n'est plus évident. Pourtant, tout change à partir du moment où le boulevard parisien a pour Breton un sens second. À la fin de *Nadja*, il devient le symbole de la révolte :

Tandis que le Boulevard Bonne Nouvelle, après avoir, malheureusement en mon absence de Paris, lors des magnifiques journées de pillage dites Sacco-Vanzetti semblé répondre à l'attente qui fut la mienne, en se désignant vraiment comme un des grands points stratégiques que je cherche en matière de désordre et sur lesquels je persiste à croire que me sont fournis obscurément des repères – à moi

comme à tous ceux qui cèdent de préférence à des instances semblables, pourvu que le sens le plus absolu de l'amour ou de la révolution soit en jeu et entraîne la négation de tout le reste – ; tandis que le boulevard Bonne Nouvelle, les façades de ses cinémas repeintes, s'est depuis lors immobilisé pour moi [...] (OCI, 748).

Point stratégique voire simulacre apocalyptique, aux yeux de Walter Benjamin⁷, le Boulevard Bonne Nouvelle représente l'accomplissement d'une promesse, d'amour, de révolution. Le pastiche du texte évangélique a un sens précis, une direction claire, une destination concrète. Au-delà de l'humour noir qui travaille cette phrase, à travers lui, Breton vient nous annoncer la Bonne Nouvelle, celle qu'avait reconnue Nietzsche dans l'*Antéchrist* (§ 32)⁸ : pour Breton aussi « la Bonne Nouvelle c'est précisément qu'il n'y a plus d'oppositions ». En prenant le boulevard de la révolte, le boulevard de l'amour, Breton espère arriver à la fin des antinomies du monde réel (*OCII*, 449), de l'existence et de l'essence⁹. Le Boulevard Bonne Nouvelle n'est pas un simple épigraphe humoristique pour un recueil de pastiches. C'est un pastiche qui ouvre une œuvre programmatique, une œuvre située entre la voie de Tao et la route « qui monte et qui descend », entre le Kama Sutra et Héraclite.

b - Venons-en au texte « Il n'y a rien d'incompréhensible ». À première vue, il s'agit d'un exemple parfait de pastiche littéraire. Le titre renvoie à Lautréamont Breton (*OCI*, 238) et Jean Paulhan¹⁰ avaient auparavant utilisé la même expression. Le titre original du texte est « L'illusion du progrès » et pourrait répondre éventuellement à la pensée ducassienne, selon laquelle « le plagiat est une preuve de progrès ». Le texte publié n'est en fait qu'une réécriture d'une chronique parue dans *L'intransigeant* du 11-09-1930. Le texte-source relatait la rencontre de cinq musiciens dans un chalet alpin (*cf.* *OCI*,

7. Walter Benjamin, « Le surréalisme » (1929), *Œuvres*, t. 1, Denoël, 1971, p. 300.

8. Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, t. 2, Robert Laffont, 1995, p. 1066.

9. A. Breton, *Arcane 17*, (1956), J. J. Pauvert, 1971, p. 26.

10. J. Paulhan, « Jacob Cow ou si les mots sont des signes », *Œuvres complètes*, t. I, Cercle du livre précieux, 1966, p. 131.

1665). La réécriture consiste à remplacer les musiciens par des criminels, les Alpes et l'art musical par les profondeurs marines et l'art du crime. Le thème des criminels revient souvent dans les textes de Breton. Un poème inédit de l'époque de *Clair de Terre* (OCI, 605) commence par ce vers : « Les criminels célèbres suivaient une piste où leurs pas étaient remplacés par des comètes ». Il s'agit alors d'une tentative de protéger les criminels, de les cacher en leur donnant une apparence resplendissante autant qu'éphémère. Quand Breton décide de réutiliser le thème des criminels, il effectue un remplacement inverse, une sorte de dépersonnalisation, de substitution et de multiplication du sujet, une extériorisation de la criminalité cachée. Cherchons d'autres indices dans le même sens.

Le n° 2 du *Surréalisme ASDLR* publie la première partie de *L'Immaculée Conception*, « L'homme », et plus loin (p. 29) un important article de Breton : « La médecine mentale devant le surréalisme ». Il y dénonce le système psychiatrique autant que la notion de démence. Dans les marges de cet article, en forme d'illustration et de dialogue, est publiée la lettre de Nietzsche du 6.1.1889, celle qui lui a coûté la mise en surveillance psychiatrique. Breton reprend cette lettre dans *l'Anthologie de l'humour noir* (OCII, 984). En voici un extrait significatif :

Ne prenez pas l'affaire Prado trop au sérieux (c'est moi qui suis Prado, je suis aussi le père de Prado, j'ose ajouter que je suis aussi Lesseps...) je voudrais apporter à mes parisiens, que j'aime, une nouvelle notion celle de l'honnête criminel. Je suis Chambige, également un honnête criminel.

Dans *Fata Morgana* (OCII, 1193), Breton plagie et reprend à son compte la substitution nietzschéenne : « Je suis Nietzsche commençant à comprendre qu'il est Victor Emmanuel et deux assassins des journaux Astu ». Victor-Emmanuel est une autre *persona* de Nietzsche dans la même lettre et *Astu* une sorte d'interjection énigmatique. À quelle fin Breton reprend-il le jeu de Nietzsche ? Commentant la même lettre dans *l'Anthologie de l'humour noir*, Breton affirme qu'« on ne délire que pour les autres et [que] Nietzsche n'a jamais que pour les petits hommes des idées délirantes de grandeur ». Le délire de grandeur n'est qu'un masque, un simulacre, un prétexte pour régler ses

comptes avec les psychiatres. L'expérience de Nietzsche autant que la simulation de Breton concernent surtout le procédé de la dépersonnalisation, toujours liée à un certain type d'humour. L'humour philosophique dont parle Nietzsche, l'humour objectif que propose Breton sont une simulation suprême dont on attend la réduction de l'antinomie entre raison et déraison, selon la préoccupation majeure de *L'Immaculée Conception*¹¹.

Comment parler alors de simple pastiche textuel ? À côté du texte de *l'Intransigeant*, il faut ajouter celui de Nietzsche ; celui-ci renvoie à d'autres textes de Breton, antérieurs et postérieurs, le tout baignant dans les idées du crime et du délire révisées par le surréalisme. Personne ne peut nier la part du jeu dans cette simulation multiple. Au contraire, c'est le jeu philosophique qui oriente cette recherche du point de la non contradiction entre écriture et jeu, entre crime et amour, entre raison et déraison.

c - On pourrait ajouter *in extremis* le texte « Le Sentiment de la nature ». Il est composé à partir d'extraits de la revue scientifique du XIX^e siècle *La Nature*. Aucun autre intertexte ne semble d'abord intervenir. Pourtant, le texte fait preuve d'un humour caustique qui donne à penser sur les raisons qui ont amené Breton à inclure cette idée rousseauiste, inadéquate du point de vue surréaliste, dans un ouvrage de « programme surréaliste ». L'ensemble offre une lecture agréable, des thèmes en apparence liés aux sciences de la vie végétale, minérale, astrale, humaine, avec quelques touches ici ou là de descriptions pittoresques de campagne. C'est en lisant entre les lignes, comme on dit, qu'on peut repérer l'enjeu de ce pastiche. La nature qui y est décrite ne fait aucune distinction entre les différentes dimensions de l'existence. Il s'agit d'« un monde trop caressé par les simulateurs », un monde « saturé de rêve », où « tout est en action ». La seule nature surréaliste est la nature intérieure, la nature simulée, calquée sur les normes d'une conciliation des opposés dans le mouvement absolu. Aragon¹² atteste cette hypothèse par la deuxième partie du *Paysan de Paris*, intitulée de manière significative « Le sentiment de la nature aux Buttes

11. A. Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, pp. 144 et 163. Cf. aussi *Position politique du surréalisme*, OCII, p. 483.

12. Aragon, *Le Paysan de Paris*, (1926), Gallimard, 1961, pp. 149-155.

Chaumont ». La nature de l'inconscient, le mythe nouveau surréaliste s'exprime à travers une réflexion sur la nature :

Les hommes éprouvent un sentiment confus [...] qu'ils nomment le sentiment de la nature [...] je m'aperçus assez rapidement qu'[ils] n'avaient de la nature qu'une connaissance vulgaire, et qui ne me satisfaisait guère ; qu'[ils] n'étaient spécialisés que dans le sentiment et tout [ignorant] de son objet. J'examinai donc seul l'idée de la nature [...] L'expérience sensible m'apparut alors comme le mécanisme de la conscience, et la nature on voit ce qu'elle devient : la nature est mon inconscient [...] On voit qu'il est le sens du monde extérieur et pour moi le sens de l'inconscient [...] Ainsi Sentiment de la nature n'est qu'un autre nom du sens mythique.

Il devient clair que le pastiche de la revue *La Nature* est orienté par une volonté de démonstration de la nature de l'inconscient. Ce n'est pas un hasard si le texte est tout imprégné d'un humour subtil, car c'est à travers l'humour que selon Breton se réalise l'harmonie entre l'esprit et la nature, le monde extérieur et le monde intérieur. Mieux encore : le monde existe seulement quand l'inconscient joue, plagie, pastiche la nature.

Le Boulevard Bonne Nouvelle, la dépersonnalisation, le mythe nouveau de l'inconscient : trois simulations, trois productions de simulacres. Plus que de simulacres de textes, il s'agit de simulacres d'idées, de simulacres d'une seule idée : comment en finir avec les oppositions du réel, de la raison et de la déraison, du sujet et de l'objet, de l'esprit et du monde.

2. La simulation surréaliste n'est pas un pastiche de texte mais une simulation de concept. Telle est la provocation lancée dès la préface des « Possessions » :

Le concept de simulation en médecine mentale n'ayant à peu près cours qu'en temps de guerre et cédant la place, autrement, à celui de la « sursimulation », nous attendons impatientement de savoir sur quel fond morbide les juges compétents en la matière s'accorderont à dire que nous opérons (OCI, 849).

La confusion intentionnelle semée par Breton sur son œuvre a fait croire que la simulation concernait soit un jeu textuel, soit une appropriation de la terminologie psychiatrique. Nous avons montré le non-fondé de la première hypothèse. Quant à la deuxième, le seul rapport entre le surréalisme et la médecine mentale est celui de la guerre déclarée. Le choix intentionnel d'un effet psychique du temps de guerre prouve une fois de plus les liens émotionnels et personnels de Breton avec la psychiatrie. Il ne veut pas seulement détruire son mécanisme de répression. Il répète sa propre vision du monde, celle d'un monde en état de guerre permanent.

L'usage purement ludique et l'usage psychiatrique écartés, il ne reste à Breton qu'un emploi possible pour la technique de simulation. La seule chose qui est simulée dans *L'Immaculée Conception*, c'est le CONCEPT. Le concept immaculé, la conception immaculée du concept¹³. Il est à signaler que le choix du terme concept, tout confusionnel qu'il soit, n'est pas aléatoire : Breton modifie sur épreuves le texte initial parlant d'« idée de simulation », pour rendre plus clair encore l'objectif du livre, la mise en évidence du rapport entre concept et conception, entre surréalisme et philosophie. La pensée, disaient Breton et Éluard dans les « Notes sur la poésie » (*OCI*, 1014), « ne se reproduit pas », elle « n'a pas de sexe ». La pensée se crée d'une *création pure* telle l'image dans la définition de Reverdy. Il devrait donc y avoir, semble-t-il, un concept créé de manière pure, un concept immaculé, un concept non conceptuel.

Le « concept non conceptuel » est une expression de Paul Klee reprise par Gilles Deleuze¹⁴ pour désigner exactement un mouvement de l'esprit qui s'oppose à la logique, au fonctionnement mécanique de l'esprit et qui ne met pas « le langage à la raison » (*OCI*, 1633). À la pensée mécanique le surréalisme oppose une machine de pensée et d'images : la simulation est une « machine abstraite » autant qu'une « machine de guerre »¹⁵, machine de « déterritorialisation » et de « dépaysement » dirigée contre les psychiatres et les profanes,

13. Cf. Paolo Scopelliti, *L'Immaculée Conception*, thèse inédite, soutenue à l'Université de Rome, 1988, sous la direction du Prof. Gabriella Violetto.

14. Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 202.

15. *Id.*, *Milles Plateaux*, Minuit, 1977, p. 639.

contre l'art aussi. La simulation fait partie de la grande entreprise d'« occultation » entamée par le *Second Manifeste* (OCI, 821) dont *L'Immaculée Conception* n'est, selon le prière d'insérer du livre, que le « contenu latent » (OCI, 1632). La simulation devient donc le critère de la non vérité, du non-sérieux autant que de la recherche du point sublime surréaliste.

3. Ce que *L'Immaculée Conception* simule, il est temps de le dire, c'est la création de concepts. La création du concept de la conciliation des opposés, repérée plus haut, a été indirecte et passait par des images. Par contre, la simulation de la création du concept de médiation se fait sur deux niveaux différents : à un niveau conceptuel, concernant les titres des textes du livre ; à un niveau imagé, concernant les textes mêmes.

Loin d'être une preuve de l'hégélianisme de Breton, les médiations simulent dans son ensemble la pensée conceptuelle, réduite à la forme de la dialectique hégélienne. En réalité, Sartre, Blanchot ou Alquié ont montré que la médiation est un concept complètement étranger à la pensée surréaliste. Barthes ira jusqu'à attribuer à Breton une technique d'immédiation¹⁶.

Simuler les médiations signifie donc appliquer l'ambition du *Second manifeste* (OCII, 793), reprise par René Crevel dans *Le Surréalisme ASDLR* (n° 5, p. 48) : « fournir à la dialectique des possibilités d'applications nullement concurrentes dans le domaine conscient le plus immédiat ».

Ce qui est réellement simulé c'est le processus de passage de la thèse à l'antithèse et à la synthèse. « Médiations » et « Possessions » ne sont que des étapes de cette dialectique simulée. Nous parlons de simulation de dialectique pour deux raisons. La dialectique hégélienne, d'une part, concerne un seul système énonciatif, par exemple le passage de l'être-en-soi à l'être-pour-autrui par la médiation de l'être-pour-soi, de la conscience ; *L'Immaculée Conception* présente un rapport dialectique où les différents textes se confrontent entre eux. Il

16. J.-P. Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 322 ; Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1948, p. 91 ; Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1977, p. 46 ; Roland Barthes, *Études critiques I*, Seuil, 1964, p. 159. Sur la question de la médiation chez Breton, cf. Angelos Triantafyllou, « Vers une dialectique surréaliste de l'immédiat », *Philosophie*, n° 8, mai 2000, pp. 144-150.

s'agit d'autre part d'une dialectique de l'immédiat où « le terme ne suit pas, subsiste dans son immédiateté » comme le dit Deleuze¹⁷.

4. Si par contre nous parlons toujours de dialectique, c'est parce que le rapport entre les différents textes du recueil est explicitement ternaire. L'étude des manuscrits aide à mieux cerner ce rapport. La répartition des titres des textes de la troisième partie s'y fait soit en deux lignes (de la main de Breton) soit en deux colonnes auxquelles s'ajoutent des numéros (de la main d'Éluard). Apparaît alors le moment critique dans les deux manuscrits : Breton et Éluard échangent les places entre « la Force de l'habitude » et « la Surprise », soit par une ligne intercalaire (Breton), soit par une renumérotation (Éluard). L'échange des places n'est pas hasardeux. Il illustre plutôt la volonté des auteurs de mettre en rapport dialectique, rapport de thèse-antithèse les deux textes. « La surprise » a été considérée par l'édition de la Pléiade comme *antiphrase* du texte précédent. Une idée contraire au surréalisme, l'habitude, devra être renversée par la surprise, idée fondatrice du mouvement et du modernisme en général. D'autant plus que le rapport dialectique se reflète dans la lecture comparée entre les deux textes, aussi bien qu'avec la version initiale du texte « Il n'y a rien d'incompréhensible ». Il s'agit d'une nouvelle forme de simulation intertextuelle qui met en évidence l'enjeu de *L'Immaculée Conception*¹⁸.

17. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 75.

18. Le résultat d'une étude comparative pourrait être le suivant : « La force de l'habitude » 1. [...] après la pluie le beau temps 2. Il va encore neiger, il va encore tomber quelques gouttes de sang vers cinq heures, mais ce ne sera rien. Oh ! j'ai eu peur, j'ai cru tout à coup qu'il n'y avait plus de rue devant la fenêtre, mais si, elle est là. 3. Pourvu que cela dure ! 4. Le miroir est un merveilleux témoin, sans cesse variant. [...] C'est la personnification courante de la vérité. 5. [...] mille pas chaque jour épousent les pas de la veille. On est déjà venu, on reviendra 6. – À quoi penses-tu ? – À rien « La surprise » 1. [...] il ne pleut plus [...] le beau temps ferme les prisons 2. À part une pluie de sauterelles sur l'Atlas, le dérangement n'a pas été grand. 3. Quand, saisi à la gorge par le sentiment de la durée 4. On ne s'est pas vu dans les miroirs avec un autre visage que le sien, ni transparent, ni fulgurant. 5. Les mains sont des fusées qui ne partent pas, même par les plus beaux jours. 6. Que répondre à ceux que ne nous demandent pas l'impossible, à ceux que rien n'étonne ?

5. Livre des simulations, *L'Immaculée Conception* simule la création du concept, et précisément du concept de dialectique. La simulation du concept est présente à la fin de la « Note sur une collaboration » :

La connaissance parfaite que nous avons l'un de l'autre [...] nous incita surtout à l'organiser [L'Immaculée Conception] de telle façon qu'il s'en dégagât une philosophie poétique, qui, sans jamais mettre le langage à la raison, conduise pourtant un jour à l'élaboration d'une véritable philosophie de la poésie (OCI, 1633).

On ne peut que souligner l'importance accordée par les auteurs à l'organisation du recueil autant qu'à son objectif. La philosophie poétique qui se dégage de *L'Immaculée Conception* ne concerne pas le contenu du livre, ce simulacre d'anthropologie surréaliste, ne passe pas par le discours conceptuel ; elle n'existe qu'au niveau de l'organisation du recueil. La simulation, le plagiat même ne concernent pas seulement l'écriture des textes. C'est l'organisation du plan qui représente un pastiche de sorte qu'il esquisse le programme d'une philosophie poétique. La simulation du concept et surtout du concept dialectique se reflète dans la succession des textes : on peut reconnaître les thèses, les antithèses, la synthèse¹⁹.

Les thèses sont des idées immédiatement adoptées, sans réflexion, l'être autoréférentiel, l'être refermé sur lui. Dans notre cas, il s'agit des idées dominantes du rationalisme. Toute la partie « L'homme », les textes des médiations « La Force de l'habitude » et « Le sentiment de la nature » proposent des valeurs liées au sens commun et par conséquent opposées au surréalisme. Les traces d'antithèse contenues dans les textes « La vie intra-utérine » et « La mort » font partie du même système conceptuel : elles ne sont antithétiques que du point de vue de la raison formelle. Le surréalisme, au contraire, essaiera de libérer la vie prénatale autant que la mort de la tutelle de la négativité rationaliste.

19. THÈSES : L'homme, La force de l'habitude, Le sentiment de la nature ; ANTITHÈSES : Les Possessions, Les méditations ; SYNTHÈSE : Le jugement originel.

C'est à cette même fin d'installer l'harmonie perdue qu'interviennent les simulations des maladies mentales. Le corps inachevé de la vie intra-utérine et le corps détruit de la mort perdent toute négativité, ils deviennent des *corps sans organes*, terme qui dans les textes d'Artaud, repris par Deleuze²⁰, signale le moment où le vœu du *Second Manifeste* est réalisé, où la vie et la mort cessent d'être perçues contradictoirement. Les « Possessions » sont désormais un moyen de connaissance du monde, selon le Prière d'insérer, mais d'une connaissance qui suit des chemins inédits, intentionnellement confusionnels :

L'Immaculée Conception est le livre par lequel, au mépris de toute généalogie, nous entrons dans la « vie de la connaissance » et poursuivons l'adaptation de la connaissance aux désirs grâce aux possessions et aux médiations, opposées grossièrement les unes aux autres du point de vue social mais dialectiquement conciliables (OCI, 1632).

La connaissance irrationnelle, « les Possessions », et la connaissance rationnelle, « les Médiations », s'allient pour libérer l'homme. La philosophie ainsi née n'est pas conceptuelle, la compréhension et le devenir surréalistes sont de l'ordre du désir. L'oubli devenu actif remplace la mémoire ; aussi le péché cesse-t-il d'être amer (*OCII*, 111). La vie selon le « Jugement originel », dernière partie du livre, est un *immaculé présent*²¹, un temps à l'état pur.

L'Immaculée Conception semble attester de la manière la plus frappante la constatation de Michel Foucault : « Ce qui me paraît le plus important, disait-il, toujours dans le même entretien commémoratif de 1966, c'est que Breton a fait communiquer ces deux figures longtemps étrangères : écrire et savoir ». Comme tout chercheur conséquent, Breton conserve un espace voué à l'expérience. Il conçoit l'écriture comme une investigation dangereuse. Pour arriver à ses fins, il emploie des méthodes insolites, comme l'écriture médiumnique ou dans

20. G. Deleuze, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, pp. 188 et sq.

21. J. Habermas, « La modernité un projet inachevé » (1980), *Critique*, 1981, n° 413, p. 966.

notre cas, la simulation des maladies mentales. Mais son sens du risque est, avouons-le, assez limité. Il interrompt les activités de sommeil de Desnos, car elles mettent sa vie en danger. De même, il n'a pas cessé d'expliquer et de montrer par son comportement (envers Nadja ou Artaud) que la folie ne dépassait pas pour lui le niveau de l'investigation scientifique « sans que cela soit susceptible de compromettre en rien sa faculté d'équilibre » (*OCI*, 848). La simulation lui sert de garde-fou face aux abîmes. Il n'est pas inutile de rappeler la fameuse scène du film *Un chien andalou*, où Dali et Buñuel ont filmé un rasoir en train de sectionner l'œil d'une jeune fille. Il s'agit d'un acte de simulation car l'œil n'était pas celui de la jeune fille, mais celui d'un bœuf. La simulation de l'aveuglement aide donc à mettre en avant les valeurs surréalistes tout en garantissant les limites de l'expérimentation. Breton expérimente la simulation de la même manière et pour la même raison que Gilles Deleuze expérimente la pensée. Sa méthode consiste à « aller soi-même y voir un peu, être un peu alcoolique, un peu fou, un peu suicidaire, un peu guérillero, juste assez pour allonger la fêlure, mais pas trop pour ne pas l'approfondir irrémédiablement [...] »²². Si Breton a simulé le fonctionnement conceptuel de la pensée, c'était parce qu'il voulait le mettre en marche sans risquer de s'y emprisonner. D'une part régnait la menace d'un esprit figé, de l'autre celle de la dissolution de toute pensée²³. Expérimenter le savoir par l'écriture littéraire visait pour Breton à « une résultante d'action pratique » (*OCII*, 231). Le trajet sur « les lignes qui nous composent et qui constituent l'essence de la Nouvelle, et parfois de la Bonne Nouvelle », n'a rien de facile. Mais la simulation est ainsi : une invitation à l'innocence absolue, au jeu libre, à la libération de tout péché « de confiance à la logique » (*OCI*, 616).

Université de Versailles - Saint-Quentin-en-Yvelines

22. G. Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 184.

23. A. Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 218.

SURRÉALISME ET ÉCRITURES JOURNALISTIQUES

Myriam BOUCHARENC

Le journalisme a joué un triple rôle, polémique, politique et poétique dans l'aventure surréaliste. Quoique source de dissensions au sein du groupe, l'activité journalistique a permis l'expression des positions collectives comme des engagements individuels et inspiré l'invention surréaliste sur le double terrain de la poésie et de « la parole pamphlétaire¹ ».

Cet aspect n'a pourtant pas encore retenu à sa juste mesure l'attention des chercheurs. Nous ne disposons actuellement d'étude de synthèse ni sur l'écriture de presse des surréalistes, ni sur le rôle du journal dans la création surréaliste². En règle générale, les approches monographiques considèrent séparément l'écrivain et le journaliste³. Qu'il s'agisse de Péret, Desnos, Aragon... ou des « Tracts surréalistes et déclarations collectives » réunis par José Pierre chez Losfeld, les écrits journalistiques ne sont pas exempts de rééditions, mais les critères qui président à leur sélection mettent volontiers en valeur la traditionnelle critique artiste (écrits de cinéma, écrits sur la peinture...) ou bien les articles théoriques directement en rapport avec le surréalisme⁴. Le statut accordé à ces textes est le plus souvent documentaire⁵ – il s'agit de privilégier une lecture

1. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982.

2. La thèse d'Elyette Benassaya (*Le Surréalisme face à la presse (1924-1938)*, thèse de 3^e cycle, École des Hautes Études en Sciences sociales, 1977) concerne la réception du surréalisme dans la presse.

3. Par exemple : Lavoine Yves, *Aragon journaliste communiste. Les années d'apprentissage 1933-1953*, Mansuy Michel, Doctorat d'État, litt. française, Strasbourg II, décembre 1984.

4. Par exemple : Crevel, *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, M. Carassou et J.-Cl. Zylberstein éd., Pauvert, 1986.

5. C'est à la rubrique « Documents » qui suit chacune des sections chronologiques de la récente édition des *Œuvres* de Desnos (Gallimard, coll. Quarto, 1999) que M.-Cl. Dumas fait figurer des articles de presse.

« en correspondance⁶ » – et surtout, la nature du support est rarement déterminante. Il y aurait pourtant lieu de distinguer l'écriture dans les revues qui ne relève pas, à proprement parler, du journalisme, des contributions à la grande presse comme pratique professionnelle imposant à l'écrivain, moyennant rétribution, outre les contraintes de « la ligne du journal », des « modèles » d'écriture spécifiques.

Les débuts du surréalisme sont marqués par la collaboration à des journaux littéraires, proches par les thèmes abordés des revues mais de plus large diffusion, et dont la formule rivalise avec celle de la grande presse. Tel est le cas de *Paris-Journal* transformé sous la brève direction d'Aragon en hebdomadaire concurrent des *Nouvelles Littéraires*. De mars 23 à décembre 24, Desnos y donne des articles sur le cinéma, les peintres et la littérature. Soupault tient une chronique, « La rue », publie des interviews, et des articles de société, ainsi qu'un premier reportage sur la vie intellectuelle allemande⁷. Après une série d'articles anonymes, Aragon signe plusieurs contributions dans la veine de l'invective surréaliste, à l'encontre de Pierre Benoît ou de Jacques Rivière. Le porte-à-faux est manifeste entre le journaliste pourfendeur des littérateurs et le rédacteur en chef qui recrute large – Gide, Colette... – à côté des amis surréalistes : Breton, Éluard, Crevel, Limbour, Morise ou Vitrac...

En mai 1924, Soupault prend avec Léon Pierre-Quint la direction du *Journal littéraire* où, en butte aux mêmes contraintes qu'Aragon à *Paris-Journal*, il fait preuve d'éclectisme mais sans oublier ses amis :

Cependant je pus permettre à Robert Desnos d'assurer la critique du cinéma et je réussis à faire publier des bonnes feuilles du Manifeste du Surréalisme, illustrées par un

6. Ce dont témoigne parfaitement la belle édition de L. Cantaloube (*Les Voix intérieures*, Nantes, Les éditions du petit véhicule, 1987) qui place en vis-à-vis les chansons de Desnos et une large sélection de ses textes de critique musicale parus de 1928 à 1944 dans divers journaux et revues.

7. Les contributions de Soupault à *Paris-Journal* auxquelles nous nous référons (de déc. 23 à avril 24), n'ont pas été éditées en volume.

*portrait d'André Breton par Picasso, des textes de Pierre Reverdy et des interviews rédigées par Péret*⁸.

Dans la série d'interviews en question – directement inspirée de la formule des célèbres « Une heure avec... » de Frédéric Lefèvre pour *Les Nouvelles Littéraires* – Péret recueille malicieusement les propos, entre autres, de Salmon, Carco, Albert Londres... C'est l'époque où le groupe s'associe aux signataires d'une série de déclarations collectives contre la guerre du Maroc, parues dans *l'Humanité* où Péret publie d'incendiaires articles antimilitaristes et anticléricaux⁹.

Ces diverses contributions, que nous n'avons pas le loisir d'évoquer plus en détail ici, relèvent toujours, par leur contenu ou par leur ton, volontiers polémique et irrévérencieux, de la vie de groupe, même si l'esprit surréaliste s'y décline sur un mode mineur et dans un voisinage culturel qui en atténue la portée.

On ne pourrait en dire de même des activités journalistiques individuelles qui, vers 1925, se multiplient et se diversifient, tant en ce qui concerne la nature des contributions que la participation à la grande presse d'opinion et d'information.

Desnos est ainsi caissier puis rédacteur à *Paris-Soir*. Ce journal concurrent de *L'Intransigeant*, qui se lance sans équivoque dans la bataille électorale pour les législatives de mai 24 en faveur du Cartel des gauches, offre la même année à ses lecteurs un supplément littéraire pour le 80^e anniversaire d'Anatole France, qui n'est pas de nature à séduire les futurs auteurs d'« Un Cadavre ». La participation de Desnos au quotidien populaire d'information *Paris-Matinal*, à côté de Mac Orlan, Cocteau ou Lazareff, n'est guère moins équivoque. Eugène Merle compte sur le feuilleton de Kessel, *Princes en guenilles*, pour lancer son journal dans lequel Desnos publiera deux reportages fantaisistes, « Jack l'éventreur » et « Vacher l'éventreur » en 1928. Dès 1925, Soupault commence à voyager

8. Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli (1923-1926)*, Lachenal & Ritter, 1986, p. 108.

9. Voir B. Péret, « Journaux et périodiques », *Œuvres complètes*, t. 7, J. Corti, 1995, pp. 75-164.

comme reporter pour *Le Petit Parisien*, l'un des « cinq grands » du matin.

À partir de 1925 s'ouvre donc une période de moindre cohésion, où l'activité journalistique semble de plus en plus « confusionnelle » pour reprendre le mot de Breton dans le second *Manifeste*. Les années trente marqueront un tournant plus radical encore. Tandis qu'Aragon se tourne vers le journalisme d'engagement (à *L'Humanité* dès 33, puis à *Ce Soir*, rival de gauche de *Paris-Soir* qu'il fonde avec Jean-Richard Bloch en 1937), Soupault et Desnos contribuent aux hebdomadaires et quotidiens d'information les plus prestigieux et les plus modernes des années 30, comme *Vu*, fondé en 1928 par Lucien Vogel ou *Le Miroir du monde*, supplément hebdomadaire d'*Excelsior*, l'un des trois quotidiens de luxe avec *Le Figaro* et *Le Gaulois*. De 1932 à 1936, Soupault y dirige le service des informations et réalise une série de grands reportages remarquables sur l'Allemagne de l'ascension hitlérienne et sur les États-Unis de l'après crise de 29.

Cette orientation progressive vers la presse de grande diffusion invite à distinguer deux temps (souvent ponctués par la rupture avec le groupe) : le temps du journalisme de mauvaise conscience surréaliste, qui se pratique dans le cadre restreint des journaux littéraires – journalisme d'initiation au monde des journaux qui n'a pas manqué de jouer son rôle dans la dynamique de l'invention surréaliste –, et le temps du journalisme de bonne conscience tourné vers l'actualité sociale et politique qui semble davantage avoir contribué à l'affirmation de choix idéologiques esthétiques plus individuels.

La presse est le grand ressort de la pensée dominante bourgeoise : faire du journalisme est incompatible avec l'esprit de révolution surréaliste. La violence de l'anathème a été partagée, y compris par ceux qui ont dérogé en pratique à l'interdit de principe. Dans « Les mercenaires de l'opinion », Desnos dénonce la soumission du journal au capital :

Un journal [...] s'écrit-il avec de l'encre ? Peut-être mais il s'écrit surtout avec du pétrole, de la margarine, du ripolin, du charbon, du coton, du caoutchouc, voire ce que vous pensez... quand il ne s'écrit pas avec du sang ! [...] il n'est

*aucun journaliste qui puisse aujourd'hui se vanter d'avoir pu TOUJOURS exprimer librement et totalement son opinion*¹⁰ !

C'est Aragon, injuriant sans distinction tous les journalistes dans la célèbre note du *Paysan de Paris*, les éreintant sur cinq pages dans le *Traité du style*.

Si la position du surréalisme à l'égard du journalisme est bien connue, elle gagne cependant à être remise en perspective. Les attaques contre la presse et les journalistes n'ont, en soi, rien de neuf. Tout le XIX^e siècle en est émaillé. Lorsque, dans le *Manifeste* de 29, Breton prétend que « cette activité chez Desnos a complètement dévoré l'autre », il s'exprime dans les mêmes termes que Balzac dénonçant dans sa préface de 1837 à *Illusions perdues* le « journalisme qui dévore tant d'existences ». L'ancienne querelle des littérateurs et des journalistes connaît cependant après guerre un renouveau polémique qui s'accompagne du succès grandissant de l'écrivain journaliste, figure vedette d'une presse qui « n'a jamais été plus littéraire »¹¹. Il est alors peu d'écrivains qui ne contribuent aux journaux (Salmon, Audiberti, Cendrars, Colette, Carco, Dorgelès, Bloch, Nizan...) et la plupart des journalistes professionnels n'échappent pas à la tentation de la littérature (de Clément Vautel à Henri Béraud, prix Goncourt 1922). Les enquêtes se multiplient : « Les écrivains doivent-ils faire un autre métier ? » s'interroge Ernest Prévost dans *Le Figaro*¹², « le journalisme est-il de la littérature ? » se demande Albert Thibaudet dans le numéro d'avril 23 de la *NRF*. Entre le désir et l'horreur du journalisme, les avis sont partagés. Dans la lignée d'un Brunetière et d'un Thibaudet, ceux qui font office d'« anciens » opposent la littérature au journalisme comme la noblesse au tiers-état de la plume face aux « modernes » qui,

10. *Nouvelles Hébrides et autres textes* (1922-1930), M.-Cl. Dumas éd., Gallimard, pp. 445-446. Les références suivantes aux pages de cette édition figureront entre parenthèses dans le texte de l'article, précédées de l'abréviation *NH*.

11. André Billy et Jean Piot, *Le Monde des journaux, Tableau de la presse française contemporaine*, Crès, 1924, p. 220.

12. Supplément littéraire, 2 sept.-8 oct. 1922.

tels Mac Orlan ou Béraud prétendent que le nouveau journalisme « sera la littérature de demain »¹³.

Une polémique à laquelle les surréalistes ne pouvaient doublement pas échapper du fait de leur refus conjoint du journalisme et de la littérature. Face à l'offensive menée par Béraud¹⁴ contre la *NRF*, Breton, Aragon et Desnos se rangent du côté de la *NRF*, non sans que Desnos ait ce mot significatif : « Henri Béraud à qui je ne pardonne pas de m'obliger à prendre parti pour Gide » (*NH*, 198). Ainsi, le désir des surréalistes de ne pas choisir entre le marteau du journalisme et l'enclume de la littérature ne va pas sans contradictions et sans porte à faux. Leur aversion à l'égard du journalisme s'inscrit – à leur corps défendant – dans une tradition toute littéraire et élitiste de l'anti-journalisme et les rapproche de la frange « sinon réactionnaire, du moins retardataire »¹⁵ – pour reprendre une formule de Breton – des journalistes de l'ancien jeu, réfractaires à l'essor du nouveau journalisme. Le refus surréaliste de la littérature n'est pas étranger non plus à cette « crise du concept de littérature »¹⁶ qui pousse les écrivains d'après-guerre à céder à la fascination de l'enquête et du « fait vrai ». Lorsque Breton déplore la présence dans *L'Humanité* de « ces articles vite lus, serrant l'actualité de si près qu'il n'y a rien à voir au loin, donnant à tue-tête dans le particulier »¹⁷, il reprend le vieil argument que les littérateurs opposent au journalisme, science du particulier, incapable d'élever l'actualité à la hauteur de la réalité¹⁸. Pourtant, si la tentation du journalisme d'investigation a touché tant d'écrivains, c'est qu'il est apparu comme l'incarnation d'une forme nouvelle de « littérature active », selon le mot de Mac Orlan, capable de « surmonter le divorce du rêve et de l'action », selon le célèbre mot d'ordre surréaliste. C'est donc à partir de postulats et dans des termes parfois

13. Henri Béraud, préface au *Flâneur salarié*, Les Éditions de France, 1927.

14. *La Croisade des longues figures*, éd. du Siècle, 1924.

15. À propos de Barbusse dans « Légitime défense », *Œuvres complètes*, t. II, M. Bonnet éd., Bibliothèque de la pléiade, 1992, p. 287.

16. Jacques Rivière, *La Nouvelle Revue française*, février 1924.

17. « Légitime défense », *op. cit.*, p. 283.

18. Ferdinand Brunetière, « Le "reportage" dans le roman » (1881), repris dans *Le Roman naturaliste*, Calmann-Lévy, 1896, pp. 103-120.

dangereusement proches que les littérateurs honnis du groupe ont exalté le journalisme :

Déjà le public s'écarte du roman. Il boude ses conteurs les plus habiles. Il exprime, d'une manière confuse, mais qui chaque jour s'affermît, sa satiété d'une forme littéraire où, trop souvent, l'affabulation n'est qu'un expédient grossier. [...] le jour est proche peut-être, où les foules, et même les élites, sentiront l'ineffable poésie de la réalité¹⁹.

Outre le primat du vécu sur la littérature, le refus de « l'affabulation romanesque » cher à Breton s'inscrit dans un mouvement de rejet de la fiction dont le reportage a été l'un des principaux vecteurs. Là s'arrête sans doute le rapprochement, le « peu de réalité » qui intéresse le journaliste étant sans commune mesure avec le réel merveilleux.

On comprend mieux toutefois que les surréalistes aient dû lutter rituellement contre l'amalgame. Et l'on perçoit bien, dans leur relation au journalisme, la difficulté qu'il y a, pour les avant-gardes, à tracer une voie inédite qui échappe à la *doxa* du passé, comme à la mode du moderne. Difficulté dont on trouve les traces dans la manière dont les revues surréalistes se sont inspirées du journal.

Il y a loin du journalisme récusé en tant qu'activité compromettante au journal considéré comme le « grand réservoir » de l'insolite quotidien. Cette sensibilité à ce que Cocteau nomme « la poésie de journalisme », les surréalistes l'ont héritée du cubisme et des poètes nouveaux : on songe au poème de Cendrars, « Dernière heure » (*Poèmes élastiques*) ou aux papiers collés de Braque et de Picasso qui intègrent des coupures de journaux. Le journal – et sans doute est-ce là sa dimension la mieux connue – est une source inépuisable de merveilleux et de poésie à vivre. Faits divers ou petites annonces, en avérant la toute puissance des manifestations collectives et quotidiennes de l'imaginaire, font du journal une source de poésie à vivre. Ainsi détourné de sa fonction informative et utilitaire, le journal prend place parmi les « mythologies » surréalistes : signal du

19. *Le Flâneur salarié*, op. cit., p. xvi.

merveilleux dans *Les Dernières Nuits de Paris*, métonymie de l'éphémère dans *Le Paysan de Paris* ou, dans *Nadja*, lieu de coïncidence entre l'espace du dedans et la scène du monde.

Dans ses mémoires Soupault se souvient de la première manifestation dada à Paris : « [...] Tzara parut. Il s'avança et commença à découper un article de Léon Daudet [dans *L'Action française* du matin], dont il jeta les morceaux dans un chapeau sous prétexte d'improviser un poème »²⁰. L'anecdote est instructive : la destruction du journal est le grand ressort de sa reconstruction poétique. Aussi pourrait-on dire, en accommodant la célèbre boutade de Guitry, que les surréalistes ont écrit « tout contre » le journal. C'est ce rapport de complicité conflictuelle aux écrits de presse que je voudrais analyser à présent en m'interrogeant sur les genres journalistiques qui ont inspiré les pratiques surréalistes et sur les modalités de leur « dépaysement ».

La relation des surréalistes au journal, telle qu'elle s'illustre, notamment dans les revues, reflète bien l'ascension du journalisme d'investigation et de ses genres de prédilection (l'enquête, l'interview et le reportage), au détriment de la chronique et des articles d'opinion caractéristiques de ce que l'on appelle dès le début du siècle, « l'ancien journalisme ».

L'évolution de la mise en page, de *Littérature* à *La Révolution surréaliste*, témoigne d'une prise en considération de plus en plus importante de la composition (multiplication des titres et des caractères, introduction de la photographie, double colonne) qui évoque l'image du journal moderne. La rubrique « Fil spécial »²¹, des titres de poèmes comme « Le tour de France cycliste » ou « La baisse du franc »²² exaltent la beauté documentaire... Mais l'esprit de subversion domine et les grands genres du journalisme d'information font l'objet d'un traitement parodique.

Imitée de la presse américaine, l'interview est introduite en France par le futur fondateur du *Journal*, Fernand Xau, qui, en 1880, donne au *Voltaire* une interview de Zola où il prétend

20. *Mémoires de l'oubli (1914-1923)*, Lachenal & Ritter, 1981, p. 121.

21. *Littérature*, n° 12 (première série).

22. Michel Leiris, *La Révolution surréaliste*, n° 8.

s'être limité au rôle de sténographe. On ne jurerait pas que Breton fit de même dans « André Gide nous parle de ses morceaux choisis », paru dans le premier numéro de *Littérature*, tant la charge satirique est évidente. « J'ai encore beaucoup à écrire mais je connais mon but et le plan même de tous mes volumes est arrêté. [...] j'ai acquis la certitude que je suis l'homme qui aura le plus d'influence dans cinquante ans ! » : ainsi s'exprime Gide, puisque contrairement aux apparences, l'interview de Breton n'est pas un pur canard²³, mais une belle démonstration par l'exemple du leurre de l'information pure !

L'enquête, qui n'est jamais qu'une « interview multiple »²⁴ fut mise à l'honneur par Jules Huret, à même époque. Les grandes enquêtes surréalistes n'ont, dans leur principe, rien d'original replacées dans le contexte des années 20 où le genre fait florès. Les thèmes retenus sont cependant suffisamment subversifs pour engendrer de la part des personnalités interrogées des réactions contre les provocateurs. Ainsi Francis Jammes répondant à l'enquête « Le suicide est-il une solution ? » : « La question que vous posez est d'un misérable et, si jamais un pauvre enfant se tue à cause d'elle, ce sera vous l'assassin ! »²⁵. Surtout, les règles de l'objectivité propre à l'enquête sont totalement enfreintes. Au lieu de synthétiser, comme il se doit, les réponses, les surréalistes s'en prennent volontiers aux interrogés :

Ce n'est point par l'intelligence que brillent nos contemporains, mais il faut pour leur malheur qu'ils en réfèrent toujours à cette faculté. Rien de plus brouillon que l'homme : posez-lui une question, il répond à une autre, ou fait d'abord le procès de cette question. Avions-nous le droit de demander si le suicide est une solution ? Messieurs, vous avez zéro.

Subvertissant le principe essentiellement informatif de l'enquête, les surréalistes la pratiquent sur un mode polémique.

23. Voir Alain Goulet, « Les relations Soupault-Gide », *Présence de Philippe Soupault*, M. Boucharenc et Cl. Leroy éd., Presses Universitaires de Caen, 1999, p. 116.

24. Vincent Jamati, *Pour devenir journaliste*, Librairie J. Victorion, 1906, p. 148.

25. *La Révolution surréaliste*, n° 8.

Rien de surprenant à ce que, même à titre parodique, le grand reportage n'ait pas droit de cité dans les revues surréalistes. Ce genre roi du nouveau journalisme, qui réalise l'alliance de la littérature et du journalisme a introduit dans le journal le virus de la narrativité et prône la supériorité de l'investigation sur l'opinion, de la réalité contre l'imagination... Les revues surréalistes lui préfèrent son ancêtre, le fait divers, qui, s'il n'est pas comme on le voit, le seul genre journalistique à avoir inspiré les écritures surréalistes, est sans doute celui qui a le plus fréquemment retenu l'attention²⁶.

Je me contenterai ici de quelques remarques concernant ce genre de transition entre l'ancien et le nouveau journalisme. Du second empire à la Belle Époque, le fait divers se résumait volontiers à une compilation d'informations de seconde main, réécrites ou même découpées dans d'autres journaux selon la technique dite du « démarquage ». Les informations collectées étaient mises en forme par un « rubricard » sédentaire, selon des modèles stéréotypés. Ce genre bref et longtemps anonyme fut renoué au début du siècle par Fénéon qui en fit un exercice de style : « Les nouvelles en trois lignes » (auxquelles Desnos rend hommage dans « Les mercenaires de l'opinion »). Dans les années 20 le fait divers rejoint les genres d'investigation : quand l'ampleur du crime s'alliant à celle de l'enquête donne lieu à une publication sérielle, assurée par un écrivain célèbre, le fait divers se fait grand reportage (André Salmon devient ainsi grand reporter pour *Le Matin* avec l'affaire Landru).

Si les grandes affaires (comme Violette Nozières ou les sœurs Papi) ont nourri l'imaginaire surréaliste, c'est la forme archaïque du fait divers qui a très prioritairement fait l'objet de manipulations poétiques, essentiellement de l'ordre du collage (technique d'ailleurs fort proche du « démarquage » qui présidait à la confection des faits divers de la Belle Époque). La plupart des faits divers figurant dans les revues surréalistes sont anonymes, brefs et « éloquents » puisqu'il s'agit de les faire parler à peu de mots : un titre, une légende, plus rarement un commentaire ; parfois le simple geste de les rassembler suffit à en réactiver la lecture. Cette préférence poétique pour le fait

26. Voir Roger Navarri, « Est-ce ainsi que les hommes vivent ? Surréalisme et faits divers », *L'Écrivain journaliste*, Klincksieck, 1998, pp. 69-81.

divers archaïque est l'un des signes de la distance que les écritures surréalistes prennent avec le journal moderne, au bénéfice du réinvestissement croissant des genres du journalisme d'opinion.

L'entrée en force de la « chronique », article de tête des journaux du second Empire, constitue ainsi l'une des grandes nouveautés de *La Révolution surréaliste*. Contrairement aux genres informatifs, la chronique suit l'actualité mais ne s'y soumet pas. Spirituelle et volontiers polémique, elle cultive l'esthétique de l'improvisation. Les surréalistes la pratiquent en exploitant sa souplesse et sa liberté d'allure. Dans *La Révolution surréaliste*, elle consiste en une rubrique hétéroclite dans laquelle on trouve, à côté de chroniques à proprement parler, des correspondances ou des comptes rendus. Les sujets varient – réflexions sur le surréalisme, articles de fonds, d'actualité... – ainsi que les auteurs. Librement réinterprété, le genre n'est cependant ni parodié, ni trahi. La chronique fait ainsi figure d'espace idéal du journal où libre cours est donné à la forme comme à l'expression des idées.

Parallèlement à la chronique, la « Revue de la presse » prend de l'ampleur dans *La Révolution surréaliste*, et surtout elle devient commentée. Ironie de l'emprunt, c'est Maurras qui fut à *L'Action Française* le créateur de cette formule. Les extraits de journaux publiés étaient précédés d'une analyse et suivis d'un commentaire à teneur nettement polémique. C'est donc dans la plus pure tradition du journal de doctrine que Péret et Éluard tiennent cette rubrique à partir du n° 5. Ils y multiplient les attaques contre les journaux infâmes et bien-pensants dont le style autant que les opinions sont stigmatisés : Béraud, Kessel, parmi les grands reporters les plus en vue, y sont régulièrement éreintés.

Les revues surréalistes paraissent avoir évolué à contretendance de la presse contemporaine : en développant une stratégie de parodie systématique des formes vedettes du journalisme contemporain et en affirmant par-là même leur attachement au journalisme de l'ancien jeu dont elles se sont employées à réinvestir les formes.

Pastiches, parodies, collages : le corps du journal est disséminé dans les écritures surréalistes en une constellation de métonymies poétiques, qui tantôt désignent l'image du journal qu'elles révoquent, tantôt celle de celui qu'elles invoquent. Le plus sûrement révoqué est le journal actuel, journal de « l'inutile utilité » (NH, 444), dans lequel ne circule plus que le frisson d'un sensationnel de pacotille et qui, sous couvert d'information, fait le jeu de la publicité contre l'opinion. Bien qu'encore à venir, le journal invoqué se conjugue au passé, celui de la presse d'antan ; libre tribune des opinions, mais aussi journaux « naïfs » qui parlent à l'imagination et dont les écritures surréalistes expriment la nostalgie. Dans « L'imagerie moderne », Desnos ainsi exprime le désir de sauver la mémoire du journal début de siècle, le journal de l'enfance :

Méprisées aujourd'hui on recherchera demain les extraordinaires couvertures des suppléments illustrés du Petit Journal et du Petit Parisien qui donnent à l'actualité et à l'histoire un commentaire si parfaitement expressif. [...] Je voudrais aujourd'hui, avant que le snobisme ne s'en empare, et il s'en emparera [les] marquer du poinçon poétique... (NH, 458)

On songe également aux collages de Max Ernst qui ont si admirablement réussi à fixer le potentiel merveilleux et la mémoire poétique des journaux illustrés d'avant-guerre.

La presse que les surréalistes appellent de leurs vœux tient dans ce « beau journal enflammé » qu'évoque Breton dans *Légitime défense*. Tout à la fois poétique et polémique, le journalisme sera convulsif. Cette conception de la presse qui se rêve depuis les écrits surréalistes trouve-t-elle un écho dans les écrits journalistiques ?

En guise de réponse à cette question qui ouvre un pan encore inexploré de la recherche, je me contenterai d'évoquer deux variations sur le même motif.

Pierre Berger estime qu'en 1927 « Desnos journaliste est évidemment un être qui veut à tout prix se “quitter” »²⁷.

27. Robert Desnos, Seghers, 1949, p. 47.

Évoquant les articles de *Paris-Matinal* de la même période, Marie-Claire Dumas les juge « trop journalistiques » pour figurer dans les *Œuvres*. Pourtant, en lisant la série consacrée à Jack l'éventreur, on aurait plutôt l'impression inverse d'un texte trop surréaliste pour figurer dans le journal, où l'auteur du poème « Jack l'Égareur » et de *La Liberté ou l'amour* (1925) se retrouve plus qu'il ne se quitte. Placés sous le signe du « merveilleux », les exploits du célèbre criminel « défiant victorieusement les forces de la loi et de la morale ordinaire »²⁸ revêtent sous la plume de Desnos une force mystérieuse très supérieure à la simple rhétorique du sensationnel exploitée par le journal et, à ce titre, ne démeritent pas de l'éloge adressé par Breton à Desnos en 1924 : « Il y a un héroïsme littéraire ou plutôt poétique hors duquel l'œuvre écrite ne présente plus à faible distance qu'un intérêt documentaire. Seule compte l'exaltation qu'elle nous procure »²⁹. Une exaltation que Desnos porte à son comble en assortissant son récit d'« étranges révélations faites à *Paris-Matinal* par un ami de Jack l'éventreur ». C'est en descendant la rue Vivienne qu'il rencontre l'ami en question sur l'identité duquel plane le « doute aux lèvres de vermouth » : un homme d'une soixantaine d'années, l'âge qu'aurait Lautréamont en 1927 et qui pourrait bien ne faire qu'un avec Jack l'éventreur. Cette recherche d'une solution de continuité entre l'activité surréaliste et l'activité journalistique, Desnos en témoigne également lors de la publication en feuilleton dans *Le Soir* de *La Place de l'Étoile*, « drame » ainsi dédié à Breton : « [...] si vous me demandez pourquoi je publie cela et dans les conditions “publiques” maxima, je vous répondrai, mon cher ami, pensant à une enquête célèbre, que J'ÉCRIS POUR DONNER RENDEZ-VOUS... » (*NH*, 346). Beau plaidoyer en faveur d'un journalisme « limite non-frontière » du surréalisme.

On retrouve dans les contributions de Soupault à *Paris-Journal*, évoquant rêves, affiches et mannequins du Musée Grévin, ce même souci d'inscrire la thématique surréaliste dans les écrits de presse, mais contrairement à Aragon, Péret ou

28. *Jack l'éventreur*, Allia, 1997, p. 8.

29. André Breton, « Robert Desnos » (1924), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, 1988, p. 473.

Desnos à même époque, la dimension polémique est en sourdine : pas de véritable croisade des valeurs surréalistes. L'hétérogénéité de ton et de formule domine. Ce sont les textes d'un débutant qui fait ses armes en s'essayant à divers genres journalistiques : chronique, interview, reportage, article de société. Naïvetés et maladresses semblent provenir d'un souci d'adaptation au lecteur. On trouve déjà ce goût de l'entretien avec « l'homme des foules » qui fera l'une des originalités du style journalistique de Soupault. L'impression qui en ressort est davantage celle d'un journaliste qui se cherche que d'un surréaliste qui se poursuit. La tentation du reportage est déjà présente comme si, dès les années vingt, Soupault songeait à partager sa plume entre le poète et le journaliste.

Ses romans mériteraient d'être réévalués dans cette optique. Soupault s'évertuait à les nommer des « témoignages », à une époque où plusieurs romanciers-reporters tournent autour de la formule du roman d'aventures réelles. La thématique omniprésente du voyage, la figure du narrateur mi-témoin, mi-enquêteur qui hante ses romans est très proche de celle du reporter tel qu'il se met en scène dans les grands reportages à succès de l'époque. Cultivant le regard du journaliste, Soupault semble hésiter entre deux formules : le roman de reportage social dans l'esprit du *Grand Homme* et la poésie de reportage, comme dans *Les Dernières Nuits de Paris*. C'est la veine réaliste qui finit par l'emporter avec *Les Moribonds*, roman directement inspiré des reportages de l'auteur sur l'Allemagne. Avec le roman, Soupault aurait ainsi cherché à faire sa synthèse, à réunir ses deux penchants : le réalisme et le surréalisme, l'écriture poétique et l'écriture journalistique. C'est en tous cas l'un des angles sous lesquels son œuvre romanesque, tellement inclassable, si déconcertante d'un point de vue générique, se laisse le mieux saisir.

Sans doute les écrits journalistiques gagneraient-ils à être rapprochés des « œuvres vives » si, comme le suggère cette vue cavalière, ils sont aussi le lieu où se sont fomentées des tentatives et des tentations individuelles qui, pour certains, comme Soupault ou Aragon, éclateront « au grand jour » dans les années 30. Chez ces deux-là, en tous cas, le retour du refoulé

journalistique sera d'autant plus fort qu'ils n'en avaient pas fini avec le réalisme, préoccupation commune au journalisme, au roman et, plus qu'on ne l'a considéré encore jusque là, au sur-réalisme même³⁰.

Université de Limoges

30. Voir le numéro XXI de *Mélusine* (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme, L'Age d'Homme), portant sur le thème « réalisme surréalisme ».

« DE QUEL MESSAGE UNIQUE JE SUIS PORTEUR », OU LA VOCATION TESTIMONIALE DANS *NADJA*

Nathalie LIMAT-LETELLIER

Dans « La confession dédaigneuse » (1923), Breton se dit redevable à Jacques Vaché de n'être pas devenu un homme de lettres. Néanmoins, le fait de publier relève d'un espoir légitime :

[...] il [Jacques Vaché] a déjoué en moi ce complot de forces obscures qui mène à se croire quelque chose d'aussi absurde qu'une vocation. Je me félicite, à mon tour, de ne pas être étranger au fait qu'aujourd'hui plusieurs jeunes écrivains ne se connaissent pas la moindre ambition littéraire. On publie pour chercher des hommes, et rien de plus. Des hommes, je suis de jour en jour plus curieux d'en découvrir¹.

L'activité éditoriale est ici réhabilitée à condition qu'elle contribue à une mission exempte de compromission : « chercher des hommes », selon le mot de Diogène le cynique². Que signifie cet exigeant prosélytisme ? Pourvu que le lecteur et l'auteur se découvrent des affinités, l'utilité pratique de la communication littéraire ne serait donc pas aussi suspecte ou négligeable qu'on pourrait le croire.

1. A. Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 194 ; nous renvoyons aux pages d'autres textes de cette édition, sous l'abréviation *OCI*. Les références à *Nadja* dans cette édition seront indiquées par l'abréviation *N*.

2. Qui cherchait un homme en plein jour à la lueur d'une lanterne. En fait, Breton reprend ici une idée que Tzara lui a suggérée dans une lettre de 1919, et qui fournira le thème de la première enquête de *Littérature* : « Je pense, mon cher Breton, que vous cherchez aussi des *hommes*. » Voir *OCI*, note 2, p. 1223 et p. 1225).

Nadja (1928) rend compte, entre autres, d'une découverte exemplaire, celle d'une *femme* comparée à un « génie libre » (*N*, 714). Certes, dans l'épilogue, une autre figure féminine, « Toi », invoquée comme le point sublime de la révélation amoureuse, se substitue à la disparue comme dédicataire du texte, mais l'œuvre est publiée à la mémoire du personnage éponyme. En effet, *Nadja* est à l'origine du livre qu'elle demande à l'écrivain de lui consacrer (*N*, 707-708). Elle croit à la haute « mission » de Breton dont elle exalte l'ascendant³, contrairement à l'influence de J. Vaché. À ce titre, l'hommage rendu à la jeune victime de l'asile tient à des raisons différentes de l'hommage posthume à l'ami nantais.

Si l'auteur est « d'abord celui qui signe son texte, en prend la responsabilité »⁴, Breton, dans *Nadja*, fait amende honorable. Il n'assume l'acte d'écrire qu'en exposant ses intentions et les circonstances du livre. Comme il s'agit là d'une œuvre narrative en prose relativement dépourvue d'audaces formelles, peut-être lui faut-il se démarquer ouvertement de la littérature traditionnelle. Mais la dimension auto-réflexive s'étend aussi à des textes antérieurs de Breton qui ont donné lieu à des faits ou à des propos insolites. De quel usage surréaliste de la communication littéraire s'autorise donc cette nouvelle « Confession dédaigneuse », et dans quelle mesure parvient-elle à nous transmettre le souvenir de *Nadja* ?

1. Auto-justifications

Le préambule de *Nadja* propose à la critique « un but moins vain » que l'exégèse de l'œuvre: nous faire découvrir « la personne de l'auteur, en proie aux menus faits de la vie courante » (*N*, 648). En ce sens, le texte recueille divers matériaux documentaires (anecdotes, propos), en réponse au « Qui suis-je ? » de l'incipit. Entre l'authenticité d'un Huysmans, qui se confie à livre ouvert (*N*, 650), et le mystérieux Ducasse, qui aurait atteint le stade difficile de « l'effacement humain » le plus complet (*N*,

3. « C'est [...] une étoile vers laquelle vous alliez. » (*N*, p. 688). Voir aussi « Notice », *OCL*, p. 1513.

4. Voir Alain Brunn, *L'Auteur*, coll. Corpus, Lettres, Garnier-Flammarion, 2001.

651), Breton choisit ici par connivence le premier. Sous une formulation restrictive, la finalité de l'écriture s'apparente à un pacte autobiographique affranchi du souci de l'exhaustivité :

Je n'ai dessein de relater [...] que les épisodes les plus marquants de ma vie [...] dans la mesure même où elle est livrée aux hasards [...] (N, 651).

Cette expérience ne nous livrera surtout pas un récit prémédité :

Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu [...] ; j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage (N, 653).

Le concept du hasard objectif n'ayant pas encore été introduit, les phénomènes relatés sont décrits en termes imagés. Saisi de vertige devant l'inconnu, Breton « n'arrive à être [...] que le témoin hagard » des « faits-glissades » ou de « faits-précipices » (N, 652). Il ne peut qu'« enregistrer » ces coïncidences fulgurantes ayant « toutes les apparences d'un signal », lorsqu'au gré d'associations libres elles sollicitent de nouveau sa mémoire. Leur resurgissement s'effectue donc de manière aussi fortuite et chaotique. Les digressions, les interruptions de la trame narrative restituent le mouvement incontrôlable de l'inconscient, dans son authenticité.

Un bref aperçu chronologique nous indique, cependant, que le récit part de « l'Hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon [...] vers 1918 » pour aboutir à l'ici-maintenant de la rédaction, le « Manoir d'Ango à Varengeville-sur-Mer, [...] en août 1927 » (N, 653). Mais à la suite de ces repères référentiels, la parenthèse interrogative de l'auteur revêt une importance capitale : « (Était possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire *Nadja* ?) » (*ibid.*). En effet, cette allusion à l'harmonie inspirante entre le thème et le lieu de l'écriture témoigne des « coïncidences » du surréel. Avant d'évoquer *Nadja*, une chute de colombes du haut du Manoir d'Ango prophétise la mort de l'héroïne qui, dans une de ses dernières lettres inédites à Breton le 30 janvier 1927, s'identifiait à cet

oiseau, comme nous l'apprend une note de l'édition Pléiade : « Je suis comme une colombe blessée par le plomb qu'elle porte en elle » (N, 1542). La dépêche rapportant le dernier *message* d'une aviatrice avant la *chute* de son appareil, fournit encore, à l'épilogue, un symbole de son destin tragique. Marguerite Bonnet a analysé en détail ces « fils presque imperceptibles qui courent ainsi de manière souvent dérobée, d'un point à l'autre du texte à travers son apparente discontinuité et lui assurent une aura poétique liée à l'existence même » (N, 1541-2).

Ainsi, les réseaux métaphoriques aimantent le texte de motifs récurrents. La spontanéité de la narration s'accorde bien à ce trait distinctif du récit poétique⁵ ; seul le recours à une composition élaborée paraît exclu :

J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre, qui, en étant venu au bout, trouve le moyen de s'intéresser au sort de cette chose ou au sort qu'après tout cette chose lui fait (N, 744).

En effet, « la vie à *perdre haleine* » (*ibid.*) dispose si entièrement du sujet écrivant que le temps lui manque pour corriger à loisir son manuscrit comme le ferait un homme de lettres. Mais un regret persistant paraît affleurer sous la dénégation. L'auteur nous laisse entrevoir l'ombre d'un tourment auto-critique. Son insatisfaction aurait pu l'entraîner à un profond remaniement, à une amputation du texte :

Si je relisais cette histoire, de l'œil patient et en quelque sorte désintéressé que je serais sûr d'avoir, je ne sais guère, pour être fidèle à mon sentiment présent de moi-même, ce que j'en laisserais subsister. Je ne tiens pas à le savoir (N, 746).

Ces précautions oratoires tentent peut-être d'écarter le spectre renaissant de l'attitude littéraire. En effet, un autoportrait (« Qui suis-je ? ») s'expose à un contresens s'il apparaît comme un débordement de la subjectivité, comme un culte de

5. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Tel, Gallimard, 1994, pp. 31-32.

l'« égotisme », dans la lignée de Rousseau, de Stendhal, de Barrès... Des critiques hostiles pouvaient aussi tenter à Breton un autre mauvais procès : ne s'employait-il pas désormais simplement à raconter une histoire, à broder un tissu d'anecdotes, avec une abusive facilité ?... En dénonçant au préalable des impostures caractéristiques (la critique, le roman, la complaisance descriptive), l'auteur de *Nadja* démontre qu'il ne dévie pas de sa trajectoire.

En revanche, puisque le compte-rendu de faits-divers, le tout-venant du discours narratif se réclament des principes du surréalisme, il faudrait en laisser subsister les faiblesses, les maladresses qui en garantissent l'authenticité ; en ce sens, une note tardive de l'auteur souligne qu'une observation insignifiante manque d'intérêt (*N*, 679). Pourtant, dans l'Avant-dire de 1963, au risque de se contredire, l'auteur se reconnaît le droit d'accorder « quelque égard au mieux-dire » pourvu de n'altérer en rien le « document “pris sur le vif” » (*N*, 646). Selon lui, les « légers soins » procurés à cette nouvelle édition ne trahissent pas les « impératifs anti-littéraires » du livre⁶. Néanmoins, si l'acte d'écrire se doit d'échapper à des préoccupations esthétiques, tout effort de remaniement du texte original paraît difficile à justifier :

Si déjà, au cours de ce livre, l'acte d'écrire, plus encore de publier toute espèce de livre est mis au rang des vanités, que penser de la complaisance de son auteur à vouloir, tant d'années après, l'améliorer un tant soit peu dans sa forme ! (*N*, 645)

En fait, un témoignage est généralement publié pour son utilité, au nom de considérations supérieures, indépendantes de la forme ; par exemple, ici, pour faire un bilan du mouvement, ou encore pour s'acquitter d'une dette de reconnaissance... De surcroît, Breton avait une réelle prédilection pour *Nadja* qui, selon lui, « porte témoignage de “la clarification” et de “l'affermissement du ton surréaliste” »⁷. L'importance de la

6. Une étude exhaustive des variantes a montré qu'il s'agit toutefois d'une assez profonde révision de l'édition originale (voir *N*, 1496).

7. Cité par Pascaline Mourier-Casile, *Nadja*, Foliothèque, 1994, p. 16.

voie ainsi ouverte se confirme par les déploiements du discours autobiographique dans trois livres ultérieurs : *Les Vases communicants* (1932), *L'Amour fou* (1937)⁸, *Arcane 17* (1944).

2. Autoréférences à des textes antérieurs : l'entrée en scène de Nadja lectrice

L'écriture vaut surtout pour l'impact émotionnel qu'elle transmet. Ainsi, dans *Nadja*, le témoignage autobiographique porte sur certains textes publiés par Breton de 1919 à 1924... Je me limiterai aux exemples où l'intratextualité explicite constitue le point de départ du récit.

Il s'agit tout d'abord de l'auto-référence aux *Champs magnétiques* (1919). En effet, Breton se souvient des hallucinations obsédantes provoquées par l'inscription du message final, la carte-réclame « Bois-Charbons » (*N*, 651). Deux illustrations attestent du référent où a surgi l'invisible (*N*, 654 et 659). D'emblée, cette expérience du « décalement le plus complet » (*OCI*, 1172) met l'auteur en sympathie avec le délire de Nadja, avant l'apparition de celle-ci.

Les deux autres ouvrages cités sont les derniers parus à la date des faits : *Les Pas perdus* (« Les documents bleus », éd. de la *Nouvelle Revue Française*, achevé d'imprimer en février 1924) et le *Manifeste du surréalisme*, suivi de *Poisson soluble* (éd. du Sagittaire, Simon Kra, achevé d'imprimer d'octobre 24). L'auteur les offre à Nadja, à sa demande, dès leur seconde rencontre, le 5 octobre 26.

Or, Breton note, la veille, que Nadja « vient seulement de songer à me demander qui je suis (au sens très restreint de ces mots). Je le lui dis. » (*N*, 686). Le discours narrativisé ne livre pas le contenu de la réponse, et la parenthèse introduit une réserve par rapport à l'interrogation existentielle « Qui suis-je ? » de l'incipit. Il est probable que Breton a répondu à son interlocutrice qu'il écrivait des livres. Nous l'inférons d'une précision ajoutée par lui au moment où ils conviennent d'un rendez-vous pour le lendemain :

(Introduction aux *Constellations* de J. Miró, P. Matisse, New York, 1959).

8. Dans une lettre à J. Paulhan du 2 décembre 1939, Breton avait envisagé de rééditer *Nadja* comme le premier volet d'une trilogie (*OCI*, p. 1560).

Elle aimerait lire un ou deux livres de moi et y tiendra d'autant plus que sincèrement je mets en doute l'intérêt qu'elle peut y prendre. La vie est autre que ce que l'on écrit (N, 689).

Une note de l'édition Pléiade nous indique que le premier état (biffé) de ce passage était encore plus explicite (N, 1543), et que la dernière phrase (« La vie est autre que ce qu'on écrit ») a été ajoutée entre les premières épreuves et l'impression : Breton doute d'une activité qui ne permet pas d'appréhender son être au monde. Il préfère donc dissuader Nadja de lire ses livres pour qu'elle reste étrangère à l'univers culturel, préservée dans une sphère de pure intuition. Pourtant, les propos rapportés nous apprennent qu'elle dispose d'un bagage culturel, classique et mythologique (elle fait référence à Chimène, à Hélène, à Mélusine...).

Seule Nadja s'intéresse donc « naïvement » à ce domaine suspect, presque tabou, qu'est la vocation de l'écrivain. En quête de savoir, elle éprouve une *libido sciendi*, un élan spontané de curiosité livresque. Or, dès la rencontre du 5 octobre, elle relance, contre toute attente, l'intérêt de Breton : dans l'exemplaire des *Pas perdus* qu'il vient de lui apporter, elle se révèle à l'improviste une lectrice « inspirée », aux dons éblouissants. Tout d'abord, elle commente par dénégation le titre donné au recueil d'articles – « Les Pas perdus ? Mais il n'y en a pas » (N, 689) – comme si elle procédait à un renversement de l'expression toute faite selon les jeux ducassiens et dadaïstes. Il est vrai que le thème des pas perdus (signe du hasard souverain) et son contraire (la prophétie, la trouvaille toujours infaillibles) coexistent sans s'annuler dans le discours surréaliste. En outre, l'évocation de l'errance, des *pas* faits au hasard traverse tout le texte de *Nadja*⁹.

9. « C'est là, en effet, que mes pas me portent » (N, 661) : « mes pas », sujet de la phrase, miment le non-savoir du « je », l'inconscient du promeneur ; et en écho : « nos pas nous portent rue Saint-Honoré » (N, 698). La double lecture d'une enseigne, l'interprétation d'une anamorphose nécessitent aussi de s'éloigner de quelques pas (N, 681) ; dès sa première rencontre avec Nadja, Breton évoque « la merveilleuse suite de pas qu'il est permis à l'homme de faire désenchaîné » (N, 687) ; « Pour moi, je l'avoue, ces *pas* sont tout. Où

Puis Nadja ouvre au hasard l'exemplaire des *Pas perdus*, comme si elle se livrait aux antiques mancies qui consistent à augurer de l'avenir d'après d'un passage de Virgile ou de la Bible. Elle « tombe » sur un sonnet de Jarry que Breton a cité dans un article paru en janvier 1919, et malgré les obscurités de ce poème dans le goût décadent-symboliste¹⁰, « loin de [se] rebuter », elle l'« examine de très près » (N, 689). Témoin lui-même attentif de ce fait troublant, Breton salue l'émotion juste, la clairvoyance de cette lectrice idéale « interrogeant les mots qui la surprennent le plus, donnant à chacun le signe d'intelligence, d'assentiment exact qu'il réclame » (*ibid.*).

Cette performance dessine les contours d'une « lecture surréaliste » : surgie à la faveur du hasard, spontanée, elle est lacunaire et discontinue (après cette lecture péremptoire, Nadja ferme le livre et ne consulte par la suite qu'un autre fragment de l'ouvrage). Métaphorique, elle se reconnaît des affinités avec un message latent, interprété par analogie. Proférée en empathie avec le texte, elle reçoit un impact émotionnel et le répercute. D'un coefficient affectif élevé, elle obéit à la dictée d'une impulsion fulgurante ou délirante, et fait valoir une mimésis du fantasme où le texte tend à s'effacer devant la « sorcellerie évocatoire ». Une hypotypose survient, les sens et l'imagination de Nadja étant vivement frappés :

ses yeux se mouillent et se remplissent de la vision d'une forêt. Elle voit le poète qui passe près de cette forêt, on dirait que de loin elle ne peut le suivre : « Non, il tourne autour de la forêt. Il ne peut pas entrer, il n'entre pas. » Puis elle le perd [...] (N, 689).

La lecture du poème constitue le premier et, par son support, le plus original exercice de voyance auquel se livre Nadja¹¹.

vont-ils, voilà la véritable question. » (*ibidem*). Cette isotopie se clôt sur le hall de la gare Saint-Lazare, (salle des pas perdus) où le couple attend près d'une heure un train pour Saint-Germain-en Laye (N, 713).

10. Il comporte des mots rares (pénil : os de la région pubienne), des inversions inusitées (« Chasse de leur acier la martre et l'hermine »), une forte densité d'images.

11. Breton en donnera lui-même un autre exemple dans *L'Amour fou*, à propos de son poème « La nuit du tournesol ».

Breton a déjà dit dans sa « Lettre aux voyantes » de 1925 l'estime qu'il leur porte.

Tandis que dans l'article des *Pas perdus* le sonnet de Jarry est reproduit intégralement, le texte de *Nadja* n'en cite que trois vers (l'incipit, les vers 8 et 10) ; ces coupures en augmentent l'étrangeté. En fait, la présence contextuelle d'une imagerie macabre aura aidé et guidé Nadja dans son interprétation (par exemple l'ombre des spectres d'os, évoquée au vers 7). En effet, Jarry évoque des visions surnaturelles de la forêt et de la lande celtiques qui ont séduit Breton lecteur. Ce poème de jeunesse est inséré comme un collage dans son roman *Les Jours et les nuits* (1897), au chapitre 5 du livre IV (« Le tain des mares ») qui raconte la « première désertion rêvée » par le héros, Sengle, et où on peut lire aussi cette phrase citée en partie dans l'article de Breton : « Et il se souvenait d'une foule de choses qu'il avait vues à Sainte-Anne et qui n'y avaient jamais été, comme d'une Mort-Saint-Innocent. » (*OCI*, 216, et 1243-4, note 2) L'obsession de la mort, l'allusion au pèlerinage de Sainte-Anne d'Auray, en Bretagne, rebondissent à l'épilogue, lorsque atteint de troubles cérébraux, Sengle meurt à l'hospice Sainte-Anne à Paris, l'asile des fous (Nadja aussi y sera internée quelques jours, puis transférée dans un hôpital psychiatrique de la région parisienne).

L'exégèse oraculaire du vers 10 affecte particulièrement Nadja lectrice :

En mangeant le bruit des hannetons, C'havann
(Avec effroi, fermant le livre : « Oh! ceci, c'est la mort! »)

Elle s'interrompt pour réprimer son angoisse, et reporte son intérêt sur la couleur des couvertures : bleue pour « Les Pas perdus », orangée pour le *Manifeste*, suivi de *Poisson soluble*. La matérialité des objets-livres, l'harmonie des tons semblent en conjurer efficacement le contenu.

L'alexandrin cité pour son écho maléfique se distingue par le hapax « C'havann » à la rime. Inintelligible au profane, la sonorité insolite de ce terme régional mis pour « chat-huant » (*N*, 1544) ressemble aux « cryptogrammes » dont fait état Breton (*N*, 716). Dans l'édition Pléiade du premier volume des *Œuvres* de Jarry, Michel Arrivé nous indique : 1°) qu'il s'agit là d'un

mot chouan désignant un rapace nocturne, un « moyen-duc », variété de hibou ; 2°) qu'il est repris sous la forme « Cha-ba-hang » dans cette phrase du chapitre intitulé « Pégase¹² » de *La Dragonne*, le dernier roman de Jarry : « Cha-ba-hang — le chouan — chez lui comme l'hermine se jouait dans les vieux chênes ». En effet, « C'havann » ou « Cha-ba-hang » désigne emblématiquement le cri de ralliement de Jean Cottureau, dit Jean Chouan l'insurgé. Or, le signal est une notion-clé dans *Nadja* — modulé dans le texte comme l'avertissement du rapace nocturne, un ululement réputé lugubre, plaintif, de sinistre augure... Lorsqu'il entend Nadja l'appeler par son prénom, Breton hallucine une résonance spectrale « dans un château vide » (*N*, 707). Le récit de leur rencontre se clôt sur le « cri, toujours pathétique, de “Qui vive” », que lui lancerait la sentinelle de son inconscient si Nadja l'avertissait de son retour (*N*, 743). Par ailleurs, une note nous apprend que les cris d'angoisse de Nadja la feront interner : l'hôtelier fait intervenir la police parce que les appels au secours de sa cliente dérangent le voisinage (*N*, 1513). En outre, « un dessin de Nadja, non reproduit [...] représente Breton [...] un oiseau agrippé sur le devant de l'épaule » (*N*, 1545, note 1). Par ce motif signifiant, la parenthèse sur l'à-propos du lieu où Breton écrit *Nadja* s'investit d'une valeur symbolique surdéterminée : « une cahute [...] à la lisière d'un bois [...] d'où je pourrais [...] chasser au grand-duc. (Était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire Nadja ?) » (*N*, 653). Le grand ou moyen duc est en effet un oiseau utilisé pour *appeler* à la chasse.

L'autre lecture faite par Nadja dans *Les Pas perdus* est attestée par les pages coupées d'un chapitre de son exemplaire, « l'Esprit nouveau ». Ce bref récit, qui s'en tient au procès-verbal des faits, raconte une énigmatique jeune femme que Breton et plusieurs autres surréalistes ont aperçue dans les rues de Paris le 16 janvier 1922, puis sa disparition ... Tout porte à croire que Nadja s'est identifiée à l'apparition de « l'Esprit nouveau ». Elle aussi a croisé par hasard Breton, qui la retrouvera plusieurs fois avec une infaillible intuition jusqu'à ce

12. Cet épisode raconte dans le même contexte d'inspiration druidique un rendez-vous sur un tombeau, et nous donne la clef de la « pierre qui sonne » évoquée à la fin du poème.

qu'elle s'efface de sa vie. Non seulement les circonstances sont semblables, mais l'air « extraordinairement *perdu* » (*OCI*, 257) de l'inconnue se rapproche sans doute de l'émouvante fragilité de « la plus mal défendue » des femmes (*N*, 716).

Le 6 octobre, Nadja vient à son rendez-vous avec Breton, l'exemplaire des *Pas perdus* à la main, comme si elle arborait son « emblème » ; elle demande à l'auteur avec curiosité une explication qu'il ne veut pas ou ne peut pas lui donner au sujet du texte, de sorte qu'une incommunicabilité s'instaure, de mauvais augure pour la schizophrène (*N*, 691).

Plus tard, Nadja choisira de disparaître mais elle n'aura pas suscité une attraction passionnelle comparable à la belle jeune femme-Sphinx. Seule l'inconnue de « L'esprit nouveau » apparaît comme la figure du Désir. Séduit, le groupe surréaliste se lance aussitôt à sa recherche, en vain ; la déception des « chasseurs de proie » illustre bien le titre du recueil, les pas perdus.

Le dernier exemple d'une lecture pratiquée par Nadja se rapporte à deux textes automatiques de *Poisson soluble* ; la source écrite à l'arrière-plan n'est plus qu'une trace vacillante et presque annulée par une apparente méprise : Nadja veut montrer où, dans l'Île Saint-Louis, elle situe la séquence 31, mais Breton estime qu'« une certaine confusion a dû s'établir dans son esprit » (*N*, 693), parce qu'elle conduit le taxi Place Dauphine, lieu évoqué dans la séquence 24. La lecture est ainsi revécue et dépassée par une promenade sur les lieux mêmes. Mais on pourrait suggérer que la problématique du désir relie ces deux textes, et que l'équivoque fait sens, dans la mesure où Nadja vient d'adresser à Breton une invite amoureuse : « elle s'abandonne, ferme tout à fait les yeux, offre ses lèvres » (*N*, 693). En effet, la séquence 24 a pour incipit un refrain, « Un baiser est si vite oublié », puis le narrateur se rappelle sa nuit au City-Hôtel, près du Pont-neuf¹³, « en compagnie d'une femme frêle et avertie » (*OCI*, 380). Breton précise qu'il a effectivement logé quelque temps dans cet hôtel, situé sur la place Dauphine (*N*, 695). Or, dans la séquence 31, Satan montre la « chambre du poète », située dans « l'Île Saint Louis ».

13. La place Dauphine est pour Breton le lieu d'un fantasme qu'il explicitera dans « Pont-neuf ».

Manifestement, ce personnage inspire Nadja, qui dessine « Le salut du Diable » (*N*, 721), le mime (*N*, 704). Dans son esprit, la Tentation ne serait-elle pas associée, par contiguïté, à une chambre d'hôtel où elle se rendrait avec Breton ?

À propos de la séquence 31, une scène dialoguée où Nadja s'identifie à Hélène, Breton n'interprète que les connotations qu'il projette sur ce prénom (un rapprochement avec la médium Hélène Smith). Mais Hélène est aussi la fille de Zeus et de Léda, la plus belle des mortelles, dont l'enlèvement par Pâris déclenche la guerre de Troie (or, Nadja se livre volontiers à la rêverie mythologique). Le rapprochement, fortuit ou non, des deux textes de *Poisson soluble* soulignerait l'implication refoulee d'Eros entre les deux protagonistes, avant le triomphe de Thanatos, puisque, de nouveau submergée par l'angoisse, Nadja s'écrie « Et les morts, les morts ! » (*N*, 695) à propos des Templiers brûlés place Dauphine, et des victimes de la Terreur, emprisonnées à la Conciergerie.

Ainsi Breton et Nadja se livrent à une lecture surréaliste de textes déjà surréalistes ou surréalisants. Cette approche onirique des textes relève d'une catharsis identificatoire. Elle part non pas des intentions de l'auteur, mais de l'inconscient du sujet lisant, qui prend l'initiative d'une quête existentielle. Au-delà d'un support écrit préalable, l'activité herméneutique coïncide avec l'automatisme psychique du récepteur. Dès lors, est-ce à cause de sa transparence supposée que le texte lu n'est guère reconnu spécifiquement comme un inducteur du surréel ? Une note de l'édition Pléiade analyse les faits-glissades et les faits-précipices comme des « rapports inattendus [...] entre des êtres et des choses, entre des êtres et des lieux, entre les objets, entre des moments du temps » (*N*, 1498). Les rapports entre des êtres et des textes ne sont pas pris en compte.

3. Difficultés du témoignage

L'écriture de *Nadja* valorise les composantes de la fonction testimoniale : l'auto-analyse (le « Qui suis-je ? » de l'incipit), le journal intime, la dépêche, « le ton [...] de l'observation médicale ». Mais le « document “pris sur le vif” » (*N*, 645), le rapport d'enquête, se subliment parfois, on l'a vu, en un récit

poétique guidé par l'« âme errante » (N, 688). L'« objectivité » du compte-rendu factuel côtoie l'intensité émotionnelle et le déploiement d'une prose lyrique. Elle s'accompagne aussi de finalités argumentatives (diatribes contre le roman, le travail, la psychiatrie...). Par leur hétérogénéité, les scénographies de l'écriture se contredisent donc un peu.

En outre, les attentes de Nadja dialectisent les intentions de l'auteur. En effet, lorsqu'elle demande à Breton d'écrire, Nadja qualifie malencontreusement de roman le livre à venir :

« André ? André ?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste... [...] Mais cela ne fait rien : tu prendras un autre nom [...]. Tu trouveras un pseudonyme, latin ou arabe. Promets. Il faut » (N, 707-708).

Ironie ! Breton a fait le procès du genre romanesque dans le *Manifeste* de 1924, à tel point que dans le préambule de *Nadja*, il revient à la charge (avec une exception remarquable en faveur de Huysmans, dont il relit *En ménage* et *En rade* au Manoir d'Ango l'été 27).

Le vœu de Nadja s'apparente aussi à la prophétie d'un événement infaillible qu'elle annoncerait à son interlocuteur. Le signataire de *Nadja* ne saurait se dérober à la commande que la voix surréaliste lui aurait ainsi (é)dictée, et il souscrit d'autant plus volontiers à ce pacte symbolique qu'il lui importe de ne pas « démeriter » de la confiance dont il a bénéficié. Il est tenu de respecter un vœu quasi testamentaire, mais l'ajuste à son refus de « la littérature psychologique à affabulation romanesque ». Au lieu de pseudonymes, il « réclame les noms » (N, 651) des témoins qui entrent dans sa « maison de verre », œuvre de sa fidélité à l'aspiration surréaliste.

Toutefois, l'auteur se sent appelé à accomplir une mission dont il espère comprendre le sens : « [...] je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête » (N, 648). Une allusion emphatique au destin rappelle ici l'art divinatoire de Nadja, de sorte que l'on pourrait rapprocher le caractère codé ou secret de ce

« message » d'une hypothèse formulée avant l'épilogue : « il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme » (N, 716). Par-delà l'antinomie relative entre « vivre » et « écrire », cet aphorisme compare les faits surprenants de l'existence quotidienne à l'interprétation allégorique d'un texte. Il recommande de pratiquer un travail du rêve dans la vie éveillée qui rappelle aussi le travestissement ludique du roman à clef que Nadja avait imaginé. Breton applique à lui-même et généralise la découverte qu'il doit à son interlocutrice.

Mais son témoignage est surtout un exercice douloureux, car l'auteur se reconnaît une responsabilité objective dans l'aggravation de l'état de la jeune schizophrène, parce qu'il a préféré ne pas la laisser croire à des sentiments réciproques :

Je n'ai peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait. [...] Seul [...] l'unique, le confondant et l'indubitable amour – tel qu'il ne peut être qu'à toute épreuve, eût pu permettre ici l'accomplissement du miracle (N, 736).

Un extrait de journal intime tente de restituer la brève période de leurs relations suivies, mais le souvenir de Nadja n'est recueilli qu'à distance et après une séparation définitive. L'acte d'écrire suffit-il à exorciser une dérobade envers une demande affective ? En effet, Breton éprouve un sentiment de culpabilité dans la mesure où il se s'est pas lié à Nadja de l'amour partagé qui aurait pu, selon lui, la sauver et qu'il l'a abandonnée sitôt qu'elle a été internée (N, 740, 1515). L'insatisfaction de l'auteur se déplacerait, on l'a vu, sur un manque(ment) formel : n'avoir pu apporter au *texte*, faute de temps, les soins d'une révision attentive...

Au-delà du contrat autobiographique qui n'engage que lui-même, le contrat moral qui lie Breton à Nadja ne constitue-t-il pas une contrainte fondamentale à laquelle il essaie d'obéir tout en sachant qu'il ne pourra y parvenir ? Dépositaire de propos et d'autres contributions (dessins, correspondances, textes), l'auteur n'ignore pas les difficultés du rôle pour lequel la jeune femme l'a sollicité, même si elle n'a peut-être jamais lu le livre publié. En effet, une note de la Pléiade nous apprend que, loin de se montrer toujours confiante et complaisante, elle se plaint, dans une lettre à Breton du 1^{er} novembre 1926, d'avoir été

trahie par les insuffisances d'une première esquisse dont nous ne connaissons pas la teneur : « Comment ai-je pu lire ce compte rendu... entrevoir ce portrait dénaturé de moi-même sans me révolter » (*N*, 1505). L'impuissante protestation du « modèle » devant son image falsifiée, dans la dernière période de leurs relations, est occultée de manière unilatérale. Une note de l'édition Pléiade nous apprend aussi que Nadja peu avant de disparaître de la vie de Breton en février 27, lui demandera de lui restituer « les écrits qu'elle lui avait confiés », « un “cahier” dont elle parle à plusieurs reprises » (*N*, 1513, note 3).

Nadja est l'autre témoin des événements qu'ils ont vécus ensemble « au même instant » (*N*, 719), mais il revient à Breton d'évaluer, avec une extrême vigilance critique, les comportements et les paroles de Nadja qu'il rapporte. Tel un Pygmalion exigeant la perfection, il ne supporte pas la moindre défaillance de sa créature. Des hauts et des bas dans leurs relations sont attestés. « Conscient de la grâce et de la disgrâce particulières dont [il] [est] l'objet » (*N*, 653), le point de vue de Breton se partage entre l'exaltation de la Merveille et la déception face à des bavardages insignifiants, à des comportements triviaux de son interlocutrice.

Le « message » reçu d'un être en perdition est destiné à un sort ambigu. De fait, l'auteur n'accueille le discours de l'Autre qu'en le filtrant à sa convenance, par bribes. Il ne fait que de rares allusions aux lettres que Nadja lui a adressées : la plupart demeurent encore inédites, considérées comme d'ordre privé (tandis que Breton a pris soin de publier aussitôt intégralement celles de Jacques Vaché). De même, la reproduction des dessins que Nadja lui a offerts reste tributaire du choix fait pour le livre, malgré deux publications isolées (*N*, 1553, note 5) ; une publication séparée plus complète n'a jamais vu le jour (*N*, 1552, note 4).

Ce n'est pas que Breton ait jugé délirantes les correspondances de Nadja ; bien au contraire, il s'y intéresse en expert, de l'œil « dont [il] lisai[t] toutes sortes de textes poétiques » (*N*, 741), mais il ne reconnaît la vocation créatrice de Nadja qu'en ignorant son appel au secours. Il ne mesure qu'après-coup son aveuglement tragique aux circonstances.

Ainsi les dons de Nadja n'ont pas donné lieu à une entière reconnaissance, pour des raisons inexpliquées. Breton note que depuis leur rencontre Nadja se livre à une activité graphique et scripturale, sans que cela ne constitue pour lui une découverte capitale. La production de Nadja reste trop indissociable d'incidences affectives et de la présence spectrale de l'Absente pour exister de manière autonome ; on le voit lorsque Breton évoque avec attachement les écritures automatiques dont elle est l'auteur :

Je ne veux plus me souvenir que de quelques phrases, prononcées devant moi ou écrites d'un trait sous ses yeux par elle, phrases [...] où je retrouve le mieux le ton de sa voix et dont la résonance en moi demeure si grande [...] (N, 719).

À aucun moment Breton n'envisage l'hypothèse « optimiste » que la mise en valeur des facultés créatrices de Nadja par des publications dans des revues, une exposition, des manifestations collectives, etc... aurait pu jouer un rôle provisoirement salutaire. Un tel encouragement pouvait en effet consolider l'identité du moi dans son rapport au monde, contribuer à la sublimation des affects, procurer à l'intéressée l'espoir de trouver une issue honorable, voire de futurs moyens d'existence. Mais Breton porte un jugement si négatif sur les prétentions artistiques et littéraires qu'il ne saurait les recommander à « la plus pauvre de toutes les femmes et de toutes la plus démunie » (N, 716). « Créature toujours inspirée et inspirante » (*ibidem*), la figure idéale de Nadja est trop celle de l'initiatrice dont Breton tente de recueillir et de protéger le précieux témoignage intime pour qu'il soit question de l'associer aux activités collectives d'un nouveau mouvement culturel.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

« ICI S'INSTALLE UNE CERTAINE FOI », LE SURRÉALISME D'ANTONIN ARTAUD

Olivier PENOT-LACASSAGNE

Eu égard à une fausse interprétation de notre tentative, stupidement répandue dans le public,

Nous tenons à déclarer ce qui suit à toute l'ânonnante critique littéraire, dramatique, philosophique, exégétique et même théologique contemporaine :

*1) Nous n'avons rien à voir avec la littérature ;
mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde.*

*2) Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie ;
Il est un moyen de libération totale de l'esprit
et de tout ce qui lui ressemble.*

3) Nous sommes bien décidés à faire une Révolution.

4) Nous avons accolé le mot de surréalisme au mot de révolution uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché, et même tout à fait désespéré, de cette révolution.

5) Nous ne prétendons rien changer aux mœurs des hommes, mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leur pensée, et sur quelles assises mouvantes, sur quelles caves ils ont fixé leurs tremblantes maisons.

*6) Nous lançons à la Société cet avertissement solennel :
Qu'elle fasse attention à ses écarts, à chacun des faux pas de son esprit nous ne la raterons pas.*

7) A chacun des tournants de sa pensée, la Société nous retrouvera.

*8) Nous sommes des spécialistes de la Révolte.
Il n'est pas de moyen d'action que nous ne soyons capables, au besoin, d'employer.*

9) Nous disons plus spécialement au monde occidental :

le surréalisme existe.

– Mais qu'est-ce donc que ce nouvel isme qui s'accroche à nous ?

– Le surréalisme n'est pas une forme poétique.

Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels¹ !

Ce texte déclaratif par lequel Artaud donne au Bureau de recherches surréalistes et au-delà, au mouvement même, un nouvel élan, se présente d'abord comme une mise au point adressée à un public circonscrit : « l'ânonnante critique ». Il s'agit de corriger « une fausse interprétation » du surréalisme qui s'est répandue, de le rétablir dans sa vérité. Mais ce détournement de la parole surréaliste est-il dû à une critique malveillante, comme l'attaque le suggère, ou bien le surréalisme, par l'aspect inoffensif de ses injonctions, par l'indigence de ses manifestations et le flou poétique de ses propositions, prête-t-il le flanc à ce dévoiement ? Question sous-jacente qu'Artaud n'esquive pas, bien au contraire. Cette « déclaration », qui s'apparente par son contenu et par la forme de ses énoncés à une mise en garde offensive, confère au mouvement une impulsion nouvelle. Elle vise à restaurer la vérité d'une parole dévoyée, mais aussi à produire un texte inaltérable, un texte qui ferait date (déclaration dite « du 27 janvier 1925 ») et qui deviendrait ainsi le texte inaugural d'un surréalisme régénéré. En se substituant aux manifestes, cette rectification conduit Artaud à une réévaluation et à une réorientation du surréalisme.

Dès lors, quel contrat « l'en commun » de ce texte scelle-t-il ? Délivre-t-il un sens « général », duquel s'effacent les singularités co-signataires, ou bien la double entente du « nous » laisse-t-elle paraître la singularité d'Artaud ? L'opposition pronominale « nous » (les surréalistes) / « ils » (philosophes, critiques, théologiens, gardiens du sens et du verbe) semble

1. Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, t. I-2, pp. 29-30 – les références à ce tome seront désormais abrégées en I**. Le texte, rédigé par Artaud, fut publié sous forme de tract et cosigné par la quasi totalité des surréalistes. Voir *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. I, Losfeld, 1980, pp. 34-35 et 385 pour l'attribution et le commentaire de José Pierre.

structurer le texte et dégager une stratégie combattante. Vigilance, menace, refus des compromis traduisent un rapport conflictuel à autrui. Mais ce conflit n'est ni poétique, ni social, ni littéraire (certaines idées du *Manifeste* de Breton et d'*Une Vague de rêve* d'Aragon sont écartées). Si l'ordre des choses le désespère, si le désordre social le sollicite parfois, le surréaliste n'est pas engagé dans son temps, il est « désintéressé », « détaché ». La révolution qu'Artaud prédit n'est surréaliste que parce qu'elle est spirituelle. C'est « l'esprit » de la société – l'exister comme tel – qu'il condamne et attaque, et non seulement ses lois, ses dogmes et ses mécanismes. Première distorsion : le « je » écrivant devance le « nous » signataire ; il le détourne subrepticement vers un « système du monde et de pensée » qui lui est propre. La « libération totale de l'esprit » est sans doute une formule et une exigence partagées, mais ces mots trop vagues qui rassemblent aisément sépareront ceux qui les profèrent.

L'avertissement belliqueux des 6^{ème}, 7^{ème} et 8^{ème} alinéas dissimule ce glissement. Il semble que le ton change, que la voix s'élève, collective. Des gens de lettres à l'entière société, l'interpellation s'enfle, la sommation s'élargit. La révolution désintéressée d'Artaud n'interdit pas une révolte usant de tous les moyens possibles. Mais le 9^{ème} et dernier alinéa dérange à nouveau cette unanimité trop lisse. Le pronom personnel « nous » reste d'usage, mais il penche du côté de l'auteur et devient le masque derrière lequel paraît enfin le « je », dans un questionnement ultime qui engage cette fois, non plus les critiques et la société, mais le monde occidental, et, au-delà, l'humanité de l'homme. Élargissement essentiel qui recouvre les différents alinéas et relance la lecture à rebours. L'énoncé final – « cri de l'esprit qui retourne vers lui-même » – indique le lieu d'où le texte se dit, déportant le surréalisme vers des marges inexplorées où les questions contingentes s'estompent, où le présent du groupe s'ouvre brusquement à l'infini. Cette déclaration commune interroge donc la communauté du « nous » en développant un discours que soutient la singulière expérience de son auteur. Cette ambiguïté sera clairement formulée dans le numéro 3 de *La Révolution surréaliste*, entièrement dirigé par Artaud.

1. Une pratique de la coupure

La « Déclaration » de janvier instruit un nouveau contrat avec les destinataires du surréalisme. De nouvelles règles sont édictées, un nouvel espace d'entente et de dialogue est délimité. Mais la relation qu'elle instaure ne tolère que des personnes entièrement résolues. Elle suppose non plus un certain intérêt ou une sympathie réelle pour le projet surréaliste, mais une véritable conversion à celui-ci.

Cette évolution radicale est confirmée dans le numéro 2 de *La Révolution surréaliste* (février 1925), où il est rendu compte sous un jour favorable des activités du Bureau de Recherches². Le texte peut être divisé en trois parties. La première évoque de manière positive la diffusion des idées surréalistes. Les appels lancés auprès du public ont été partiellement entendus, et les personnes désirant contribuer, « de quelque manière que ce soit », aux recherches menées sur « les diverses formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit », sont cordialement invitées à se faire connaître. Le Bureau se présente donc avant tout comme « un organe de liaison » qui souhaite que la « curiosité » manifestée à son endroit se traduise par une participation effective à ses activités : « Encourageons ceux qui sont venus nous voir par simple sympathie, sans toutefois apporter leur adhésion parfaite ; si ceux-là étaient infiniment nombreux il y aurait un plus grand nombre encore d'*individus actifs* » (n. s.)³. Ouverture et communication accrues, demande d'adhésion active : le Bureau, dont les membres ont pourtant reconnu l'inefficacité le 23 janvier, fait état dans ce texte d'un fonctionnement positif⁴.

2. « Le Bureau de Recherches surréalistes », *La Révolution surréaliste*, n° 2, février 1925, p. 31, Jean-Michel Place Éditeur, 1975.

3. *Ibid.*, p. 31.

4. Le cahier de la permanence du Bureau de recherches précise : « Le besoin étant immédiat de remédier au fonctionnement de la Centrale, qui a pleinement démontré son incapacité à atteindre le but proposé, nous avons examiné par quels moyens appropriés on pourrait lui rendre son efficacité. Après délibération, la direction du Bureau de recherches a été confiée à Antonin Artaud, avec tous les pouvoirs. À partir du lundi 26 janvier, un nouveau fonctionnement de la Centrale sera donc en vigueur » (*I***, 234).

Mais un « Avis », c'est-à-dire tout à la fois une nouvelle que l'on diffuse largement, une information que l'on placarde et un avertissement, prolonge cette première partie et la conclut en la réorientant :

En vue d'une action plus directe et plus effective, il a été décidé dès le 30 janvier 1925 que le Bureau de Recherches surréalistes serait fermé au public. Le travail s'y poursuivra, mais différemment. Antonin Artaud assume depuis ce moment la direction de ce Bureau. Un ensemble de projets et de manifestations précises que les différents comités exécutent actuellement en collaboration avec A. Artaud, seront exposés dans le no 3 de La Révolution surréaliste (n. s.).

Cet « Avis » infirme donc les phrases qui le précèdent. Le Bureau est désormais fermé, et Artaud en est l'ordonnateur.

Mais ce n'est pas tout. Une dernière phrase, en italiques, a été ajoutée à cet Avis : « *Le Bureau central, plus que jamais est un lieu clos, mais dont il faut que le monde sache qu'il existe* ». Selon le témoignage de Michel Leiris, cette phrase qui se détache de l'ensemble par cet artifice typographique serait de la main d'Artaud. Or cet ajout n'est pas anodin. Il signale le surgissement d'une parole singulière qui relève le sens communautaire en l'articulant sur un tout autre sens. Il annonce aussi une reformulation radicale et des activités du Bureau qui, d'espace ouvert, devient un « lieu clos », et du surréalisme dans son ensemble.

*

On prend la mesure de cette soudaine évolution en consultant le numéro 3 de *La Révolution surréaliste* qui contient, en autres textes, « L'Activité du Bureau de Recherches surréalistes » d'Artaud (*I***, 45-47), et cette phrase qui lui est également attribuée : « Nous avons moins besoin d'adeptes actifs que d'adeptes bouleversés » (*I***, 40).

Dans le numéro 2 auquel il a collaboré sans que sa voix soit dominante, le protocole de l'adhésion au surréalisme venait confirmer la sympathie existante et conduisait tout naturellement l'adhérent à l'action. L'adhésion y avait un sens courant,

profane. Mais l’Avis que nous avons cité contrarie cette volonté collective d’ouverture, sans que l’on comprenne clairement l’enjeu de la fermeture que la phrase d’Artaud impliquait. Dans le numéro 3, l’ambiguïté est levée : à l’adepte « actif » s’est substitué l’adepte « bouleversé ». La sympathie et l’engagement circonstanciel ne suffisent plus. L’enthousiasme de l’adhérent est à présent une présupposition qui « fait clôture » et qui dessine une coupure entre un lieu clos, le surréalisme, dont le Bureau devient la représentation idéale, et l’espace public, ouvert à tous et à n’importe quoi.

« Ici s’installe une certaine Foi », écrit alors Artaud (p. 47), une « foi » qui exige un retrait « hors du monde », espace social et mondain, et qui se traduit par « la fondation d’un lieu à part d’où il soit possible de parler »⁵. Au cœur du surréalisme, le Bureau devient cet espace « spirituel » privilégié, élevant la communauté à son hypostase en accueillant les convertis. C’est un lieu fermé mais non caché (la visibilité du sens est assurée par la revue et par les livres publiés), qui n’est plus soumis à la loi surréaliste de l’agir et à la logique sociale du faire.

Désormais n’est donc surréaliste que l’être bouleversé, cette présupposition désignant le destinataire requis par le discours artaudien. Adhérer prend ici une coloration nettement mystique que le mouvement n’avait pas avant l’intervention d’Artaud (même si ce terme est encore très imprécis sous sa plume). L’adhésion suppose une « conversion », c’est-à-dire un changement radical dans la volonté de l’adhérent. Il n’y a plus de tierce position possible – c’est tout ou rien –, et c’est ce postulat, formulé par Artaud à un moment de son histoire où le mouvement hésite et tâtonne, qui crée le cercle de la communauté surréaliste. Il instaure en son sein une « entente », impose une pratique du langage, un *modus loquendi* spirituel et insurrectionnel, en rupture avec les usages communs de la langue.

C’est ainsi que les mots de fureur et d’esprit, dont le flou facilite le partage, rallient ponctuellement les membres de cette étrange communauté. Nécessaire médiation, ils leur permettent de taire les dissensions internes qui la travaillent et les désaccords qui la fragilisent. Le comité idéologique, chargé d’en

5. Sur ce point, voir M. de Certeau, *L’Écriture de l’histoire*, Gallimard, 1975, p. 172.

redéfinir et d'en actualiser les principes, préserve de la sorte la communauté en lui conférant une intensité, une grandeur et une positivité abstraites qui éludent la question brûlante de la socialisation de sa résistance spirituelle :

Les membres soussignés de La Révolution surréaliste [Artaud, Boiffard, Leiris, Masson, Naville], réunis, le 2 avril 1925, dans le but de déterminer lequel des deux principes, surréaliste ou révolutionnaire, était le plus susceptible de diriger leur action, sans arriver à une entente sur ce sujet, se sont mis d'accord sur les points suivants :

1) Qu'avant toute préoccupation surréaliste ou révolutionnaire, ce qui domine dans leur esprit est un certain état de fureur.

2) Ils pensent que c'est sur le chemin de cette fureur qu'ils sont le plus susceptibles d'atteindre ce qu'on pourrait appeler l'illumination surréaliste. [...]

4) Ils discernent pour l'instant un seul point positif auquel ils pensent que tous les autres membres de La Révolution surréaliste devraient se rallier : à savoir que l'Esprit est un principe essentiellement irréductible et qui ne peut trouver à se fixer ni dans la vie, ni au-delà.

5) Les signataires de cette motion s'engagent en ce qui les concerne à rester indéfectiblement fidèles aux principes qu'ils viennent de formuler [...]⁶.

En avril 1925, le surréalisme (artaudien) se tourne vers lui-même, invectivant l'Infini. La conscience et l'expérience de la séparation le conduisent « à une extrémité de l'épreuve du monde dans lequel il vit »⁷. C'est alors que le sujet surréaliste peut commencer à parler en propre.

6. Archives du surréalisme. Bureau de recherches surréalistes. *Cahier de la permanence (oct. 1924-avril 1925)*, vol. 1, Gallimard, 1988, p. 128.

7. J.-L. Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 58.

2. *La scène de l'énonciation : la dérive du « nous »*

La distribution des pronoms personnels dans le texte « L'Activité du Bureau de Recherches surréalistes » confirme cette essentialisation communautaire. Deux configurations successives apparaissent. On retrouve d'abord l'opposition traditionnelle, mais radicalisée, entre « nous » (les adeptes bouleversés) et « il(s) » (désignant ce « non-lieu » du surréalisme qu'est « le monde ») : « Entre le monde et nous la rupture est bien établie. Nous ne parlons pas pour nous faire comprendre, mais seulement à l'intérieur de nous-même, [...], nous retournons, nous dénivélons la pensée » (*I***, 45).

Cette rupture est dorénavant le seuil de toute parole, de tout acte surréalistes. Elle dessine l'espace clos de l'énonciation, assure la communion spirituelle entre ceux qui s'identifient à ce pronom personnel « nous », fidèles aux principes formulés.

L'intériorisation du surréalisme appelle cependant deux remarques :

a) La torsion qu'Artaud inflige à la notion de communication vient de la différence absolue que le mouvement doit représenter. Mais elle la rend aléatoire, voire impossible. L'opacification des signes empêche la transmission d'un message à autrui. Ce que les mots découvrent, configurant le sens, ils le voilent en même temps. On peut dès lors parler, à propos d'Artaud, d'une « pratique tranchante du langage »⁸. Les phrases qu'il produit, « coupant le corps de la langue maternelle », accentuent la césure qui se trace par ce qu'elles enlèvent. Parole détachée, séparée, se dépliant « à l'intérieur de nous-même ». Le mouvement de retrait et d'occultation engagé par Artaud doit donc être entendu doublement. L'intérieur est le lieu du partage et de l'illumination surréalistes, mais il est également ce processus d'intériorisation et de retour vers l'originnaire de l'être.

8. M. de Certeau, *La Fable mystique*, *op. cit.*, p. 189.

Cette approche de l'essentiel est inévitablement mystérieuse et approximative. C'est pourquoi le surréalisme d'Artaud ne se rapporte plus à un corpus d'idées et de préceptes consignés dans des manifestes à l'usage de tous, mais à certaines croyances et à certaines répulsions « évatives ». L'usage du substantif « mystique » – « On peut, on doit admettre jusqu'à un certain point une mystique surréaliste » (*I***, 46) –, traduit cette obscure et abstraite imprécision. Ce terme est en effet « un producteur de secret »⁹. Il arrête l'attention sur l'usage qui en est fait et souligne « le statut qu'a chaque mot de ne pas pouvoir dire ce qu'il vise ». La phrase mystique, en retirant aux mots « leur valeur désignative et, de ce fait, leur transparence de signes », « obscurcit ou fait disparaître les choses désignées ». Hypostasié et mis au secret, le surréalisme n'existe plus que dans des phrases incandescentes, multiplicité de signes qui montrent leur « impuissance » et « toute la distance qui me sépare de moi » (*I**, 27).

b) Mais, seconde remarque, cette coupure répète une césure originelle. Si le surréaliste « n'est pas au monde », s'il « ne se pense pas dans le présent »¹⁰, c'est d'abord parce qu'il a renoncé à « l'insignifiante généralité » de ce monde-ci. Son geste est un geste de protestation et de résistance face à la trivialité de notre rapport au monde. C'est un geste de séparation par lequel il se différencie en se coupant de notre immonde réalité. Un geste de retrait « spirituel » dans le secret d'une intimité communautaire qui assure la préservation du sens et facilite sa diffusion à l'intérieur même du surréalisme. Le « monde » qu'il quitte est ainsi tenu à distance.

Mais n'être pas au monde signifie aussi que le surréaliste n'accède pas au monde. « Effondrement central de l'âme », « inexistence », « déracinement » sont les mots et les expressions employés dans la *Correspondance*, dans *L'Ombilic* et dans *Le Pèse-Nerfs* pour décrire cet état. Ne pas être au monde,

9. *Id.*, *ibid.*, p. 201 pour les citations de ce paragraphe.

10. Artaud écrit : « Nul surréaliste n'est au monde, ne se pense dans le présent. [...] Sa pensée ne lui fabrique pas de monde auquel *raisonnablement* il acquiesce. / Il désespère de s'atteindre l'esprit. / Mais enfin il est dans l'esprit, c'est de l'intérieur qu'il se juge, et devant sa pensée le monde ne pèse pas lourd » (*I***, 46, l'auteur souligne).

c'est n'être pas né (la réponse d'Artaud à l'enquête sur le suicide éclaire sa pensée de l'en-suspens¹¹). Le surréaliste n'accède pas au monde parce que le commencement, qui est conscience et présence, n'est pas originel. C'est ce rapport à l'absolu, à partir duquel le sujet peut enfin répondre de lui-même, qui définit le surréalisme artaudien. Le glissement qu'on observe du pronom personnel pluriel « nous » à celui de la première personne du singulier « je » paraît alors inéluctable.

3. Les suppliciés du langage, ou l'impossible communauté

Le surréalisme d'Artaud est un espace (utopique, atopique) institué dans les marges d'une réalité historique désespérante. Il offre à une raison nouvelle, dont rendent compte les mots de mystique, d'esprit et de surréalité, le lieu et la possibilité d'exercer un droit de parler en propre et de faire de cette appropriation et de cette propriété la genèse d'un monde. La communauté ne s'institue que dans cette dérive ontologique où le « nous » disparaît derrière le « je » qui l'écrit. Dans « L'Activité du Bureau de recherches surréalistes », Artaud déconstruit ainsi la configuration pronominale initialement posée qui établissait une expérience commune, faite de l'interruption ou du partage des singularités. Derrière le « nous » collectif, c'est un locuteur solitaire qui parle :

Ces notes que les imbéciles jugeront du point de vue du sérieux et les malins du point de vue de la langue sont un des premiers modèles, un des premiers aspects de ce que j'entends par la Confusion de ma langue. Elles s'adressent aux confus de l'esprit, aux aphasiques par arrêt de la langue. [...] Ici la pensée fait défaut, ici l'esprit laisse apercevoir ses membres. [...] Et toutefois entre les failles d'une

11. « Si je me tue, ce n'est pas pour me détruire, mais pour me reconstituer, le suicide ne sera pour moi qu'un moyen de me reconquérir violemment, de faire brutalement irruption dans mon être, de devancer l'avance incertaine de Dieu » (*I***, 26). Voir également la *Lettre à personne* (1926) : « Je voudrais être sûr que le penser, le sentir, le vivre sont des faits antérieurs à Dieu ; le suicide aurait alors un sens » (*I***, 56).

*pensée humainement mal construite, inégalement cristallisée, brille une volonté de sens. La volonté de mettre au jour les détours d'une chose mal faite, une volonté de croyance. Ici s'installe une certaine Foi, mais que les coprolaliques m'entendent, les aphasiques, et en général tous les discrédités des mots et du verbe, les parias de la Pensée. Je ne parle que pour ceux-là (I**, 47).*

La deuxième partie de ce texte en dévoile par conséquent, après coup, l'économie et l'intention. Il est à noter, à cet égard, que l'agencement typographique accentue la netteté de la substitution pronominale. Dans *La Révolution surréaliste*, le texte se répartit sur deux colonnes. Celle de gauche, où se déploie le pronom « nous », est en petits caractères d'imprimerie, et il est signé par Artaud (la signature étant l'indice d'une appropriation dont on sait maintenant toute l'importance : les lettres et les adresses de ce numéro ne le sont pas, ou plutôt elles le sont d'un paraphe partagé, anonyme et pluriel). Dans la colonne de droite, le texte où paraît le pronom « je » est imprimé en caractères plus grands, et parce qu'il suit la signature, il acquiert la fonction d'un post-scriptum qui viendrait délivrer le sens général de l'ensemble. (Lorsqu'en 1946 Artaud reprendra ses écrits en vue d'une nouvelle édition chez Gallimard, il fera d'ailleurs précéder cette seconde partie de l'indication : P.S.)¹².

Ce *post-scriptum*, qui ne se reconnaît pas comme tel en 1925, est donc fait de « notes » dont la fragmentation est le signe d'un désordre cosmique, d'une corruption sociale, ainsi que d'une impuissance ontologique dont nous savons l'histoire, et non de phrases dont la cohérente linéarité montrerait une pensée continue, maîtrisée. Pourtant, bien que démembrés et reflétant « les failles d'une pensée mal construite », ces notes

12. Dans le volume 1 des *Œuvres complètes* que l'on doit à Paule Thévenin, les différences typographiques n'ont été que partiellement respectées. Le texte de gauche est en caractères d'imprimerie habituels, le texte de droite est en italiques. Mais cette présentation souffre de deux défauts : d'une part, la signature n'a pas été reproduite, elle a été remplacée par un astérisque qui ne rend pas compte de la stratégie d'appropriation en cours ; d'autre part, la présentation linéaire du texte empêche la mise en regard de ces deux parties et suspend de ce fait le jeu différentiel des caractères et des pronoms.

spécifient les conditions dans lesquelles une communication est rendue possible. Mais cette condition de possibilité reçoit cependant la forme d'une restriction exclusive (« ne... que... ») : « Je ne parle que pour ceux-là ».

Entre bavards et aphasiques, entre littérateurs et « discrédités des mots et du verbe », *litterati et idiotae*, une nouvelle partition est instaurée, qui remodèle l'ancienne convention surréaliste et organise des espaces irréductibles. La relation instaurée n'admet plus que les personnes qui, d'une part, font entendre « la confusion de leur pensée », et qui, d'autre part, sont animées d'une mystérieuse volonté : « la volonté de mettre à jour les détours d'une chose mal faite ». « Ceux-là » seuls appartiennent la communauté des croyants : « aphasiques », « coprolaliques », « discrédités » du langage, « parias de la Pensée ». Cette confusion les isole, les rassemble, les voue à l'impossible auquel ils ne peuvent se dérober.

Cette « croyance » engage sans restrictions le « je » locuteur et écarte sans la résoudre l'ambivalence du « nous ». Artaud exige de ses destinataires un engagement total (mais sont-ils encore ceux que le terme de surréaliste désigne habituellement et qui, selon le mot de Breton, ont fait acte de surréalisme absolu ?¹³). Première manifestation d'une communauté élective qui traverse son œuvre, formée d'affamés, d'empoisonnés et de malades, de filles de cœur, de suppliciés et d'élus de l'âme, rassemblés autour d'une éternelle douleur attachée au destin de l'humanité.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

13. A. Breton, *Manifestes du surréalisme* (1924 et 1929), Gallimard, coll. Folio/Essais, 1985, pp. 36-38.

LE DISCOURS D'ART SURREALISTE OU LA FORME DU DIT : PAUL KLEE ET RENÉ CREVEL, DEUX EXPRESSIONS POUR UN MEME [K]

Myriam FELISAZ-DEBODARD

Je m'attacherai, dans le cadre de ce séminaire de recherche, à *dénouer l'écriture* de deux textes que René Crevel a consacrés au peintre Paul Klee : « Merci, Paul Klee » et « Paul Klee »¹. À travers ces exemples, j'ai à cœur d'aborder tout particulièrement la problématique de l'écrit d'art surréaliste et de ses possibilités d'existence. Au terme d'un travail sur « La Réception de Paul Klee par les écrivains surréalistes, 1925-1946 »², j'ai en effet conclu que René Crevel était, au-delà du contexte surréaliste, l'un des critiques les plus convaincants de Klee.

Une précision toutefois : je ne me propose pas, en menant une réflexion croisée sur Paul Klee et ses écrivains, surréalistes ou non, n'est pas de connaître et de faire connaître Klee – ce serait la démarche d'un historien d'art – mais de dresser l'inventaire des modes et des moyens d'écriture qu'écrivains ou critiques ont mis en jeu pour donner à voir ce peintre particulier que j'ai élu parmi d'autres.

1. « Merci, Paul Klee » [*Paul Klee*, Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, mars 1928], *L'Esprit contre la raison (et autres écrits surréalistes)*, préf. de Annie Le Brun, textes réunis par M. Carassou et J.-C. Zylberstein, Pauvert, 1986, pp. 38-40. « Paul Klee » [*Paul Klee*, Gallimard, 1930], *L'Esprit contre la raison, ibid.*, pp. 69-77. Les références suivantes à ces deux textes figureront respectivement dans l'article sous la forme : *MPK*, n° de paragraphe (numérotation continue) ; *PK*, n° de paragraphe et n° de page (numérotation des paragraphes par page). Les références à *Babylone*, textes réunis et prés. par Michel Carassou et Jean-Claude Zylberstein, Pauvert, 1975, figureront dans l'article sous la forme : *Ba*, n° de page.

2. Mémoire de DEA dirigé par Mme Christiane Moatti, soutenu à l'Université Paris III en juin 1998.

Avant d'entrer plus au cœur de la sensibilité de l'écriture crevelienne, arrêtons-nous un instant pour faire un état des lieux des textes surréalistes autres que ceux de Crevel consacrés à Klee.

La période délimitée (1925-1946) que j'avais adoptée dans mon travail antérieur pour traiter ces textes correspond à peu près à celle que José Pierre, entre autres, reconnaît comme la plus active du groupe surréaliste³ : la notion de génération d'écrivains y prend tout son sens et permet de se demander comment, dans un temps délimité, des écrivains aux idéaux proches parlent d'un même sujet, Paul Klee. 1925 marque la première exposition personnelle du peintre en France, à la galerie Vavin-Raspail de Paris : la préface du catalogue est constituée des premiers textes surréalistes qui lui sont consacrés, deux poèmes titrés « Paul Klee », l'un d'Aragon, l'autre d'Éluard. Klee fait aussi partie des peintres de la première exposition surréaliste, en 1925 à la galerie Pierre, à Paris. En 1946, un numéro spécial de la revue *Cahiers d'art* rend hommage au peintre désormais disparu (1940) avec des textes de Bataille, Bousquet, Char, Prévert et Tzara. Entre ces deux dates, on trouve encore un premier texte de Tzara, des textes de Limbour, Soupault, Vitrac, et deux textes de Crevel – auxquels nous allons nous intéresser ici. Quant à Breton, il est absent de ce corpus car, dans le *Manifeste du surréalisme*, il cite Klee parmi d'autres⁴ dans une simple note de bas de page ou ne lui consacre, ailleurs, que quelques mots rapides. Ceci étant, trois contextes de parution s'avèrent possibles pour les textes de cette période consacrés à Klee : revue, monographie ou catalogue d'exposition. De manière concomitante, on peut considérer aussi, dans une optique de classification, la nature des textes : article, texte poétique, texte de circonstance.

Mais plus pertinente encore me semble la distinction que l'on peut poser entre les textes qui prennent Klee pour *support* d'écriture et ceux qui l'envisagent réellement comme *objet* d'écriture. Distinguer l'artiste envisagé comme *point de départ* de la création littéraire, qui de ce fait autorise le foisonnement des mots en liberté, et le peintre pris comme *propos* d'écriture

3. José Pierre, *L'Univers surréaliste*, Somogy, 1983.

4. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. « Folio essais » n° 5, 1985, p. 38.

permet de proposer un autre classement des textes en question. Dans le premier cas, par exemple dans les textes de Tzara ou d'Éluard, la création entraîne la création, et les artistes, qu'il s'agisse du poète ou du peintre, sont égaux. Toutefois, si cet exercice ne se fait pas aux dépens de la beauté de l'écriture, il peut parfois aller à l'encontre de la stricte réflexion esthétique, ce qui, d'ailleurs, ne préoccupait pas forcément leurs auteurs. Dans le second cas, qu'illustrent par exemple les textes de Vitrac ou Prévert, Klee étant véritablement le sujet, il y a contrainte à l'exercice de la pensée : comment, dès lors, l'écriture, si elle accepte la contrainte esthétique, pourrait-elle rester surréaliste ? Comment se concilie la contrainte (Klee comme sujet) et la liberté (le projet surréaliste) ? C'est ce à quoi nous allons tenter de répondre en observant les deux textes de Crevel.

L'écrivain consacre un premier texte à Klee en 1928, lors d'une exposition du peintre à la galerie Alfred Flechtheim de Berlin. Par Marie Laurencin, il a rencontré le marchand de tableaux qui, l'appréciant beaucoup, lui a confié la rédaction de la préface du catalogue. Bien que ce texte réponde à une commande, il ne respecte pas les contraintes du genre, et on verra dans la forme textuelle combien Crevel a pu exercer librement sa verve poétique. La préface est publiée en français, « Merci, Paul Klee », et en allemand dans une traduction de Mopse Sternheim sous le titre « Danke Paul Klee ».

L'année suivante, Crevel reprend ce texte, l'intitulant simplement *Paul Klee*, et l'enrichit sensiblement, au point qu'il constitue un petit volume autonome, publié chez Gallimard dans la collection « Les Peintres nouveaux ». Ce texte est lui aussi parfaitement actualisable dans un contexte précis : Crevel l'a en partie rédigé alors qu'il était hospitalisé pour sa tuberculose. L'extrait suivant est donc une probable réminiscence de son séjour au sanatorium :

Et parce que sur l'ongle de son pouce un peintre sut dessiner des murailles à faire rêver de Babylone et de Palmyre, au plafond de leur chambre, les malades qui ont lu dans ses toiles sauront pour se venger de la fièvre, du silence, de

l'immobilité, découvrir des kilomètres et des kilomètres d'histoires (PK, § 11 p. 74-75).

En 1930, le discours de Crevel sur Klee, s'il augmente considérablement, se fait aussi, en un sens, plus formel. D'un hommage et d'un acte de reconnaissance d'un créateur à un autre – la virgule située après *merci*, dans le titre du premier texte, marque un temps de respect devant le nom du peintre – Crevel passe à une monographie qui, du moins dans le titre, constitué du seul nom de l'artiste, *Paul Klee*, répond aux lois du genre. Alors qu'en 1928 Crevel dialoguait avec le peintre, le texte étant une forme de réponse au don des tableaux, il établit par la suite une distance respectueuse entre l'artiste et lui.

Analysons à présent les deux textes en détail. Le premier se déroule sur dix paragraphes (deux pages), le second, sur soixante et un (neuf pages). Le volume occupé par chacun étant précisé, qu'en est-il de leur structure ?

Dans « *Merci, Paul Klee* », nous pouvons distinguer cinq mouvements principaux. Le texte s'ouvre (premier paragraphe) sur la formulation par Crevel d'une interrogation aux accents mystérieux, qu'on peut interpréter comme celle qui sous-tend le regard posé sur la toile : « Le plus brave des hommes, comment oserait-il *regarder* droit dans les *yeux* d'un hippocampe, point d'interrogation à tête de cheval monté verticalement des profondeurs à la surface de nos rêves ? » (je souligne). Vient ensuite une première définition de l'art de Klee (deuxième paragraphe). Les troisième et quatrième paragraphes développent un topos du texte esthétique qui consiste, pour le scripteur, à indiquer les circonstances de sa rencontre avec l'œuvre de l'artiste – c'est de cela qu'il est question ici – ou avec l'artiste en personne. Toutefois, quelque grande qu'en ait été son envie, comme l'indique François Buot⁵, Crevel n'a jamais eu de contacts personnels avec Klee, ne serait-ce qu'épistolaires. Dans les trois paragraphes suivants, Crevel retourne à l'exploration de l'univers de Klee. Le texte s'achève,

5. « [Crevel et Mopse] aiment se donner rendez-vous dans les galeries d'art [berlinoises] à la recherche de Paul Klee, de Kokoschka ou de Picasso », François Buot, *René Crevel*, Grasset et Fasquelle, coll. « Biographie », 1991, p. 209.

dans les paragraphes huit et neuf, par un recadrage sur l'axe spatio-temporel : par la combinaison du *je*, du présent de l'indicatif et des mentions de date (4 février 1928) et de lieu (Berlin) – écho au temps du souvenir dans lequel s'est produite la rencontre avec l'œuvre de Klee –, l'écrivain nous installe dans le temps même du présent de l'écriture. Nous entrons, par la seule volonté de Crevel, dans le laboratoire de la création poétique. Il est d'ailleurs significatif que le texte se ferme sur cette évocation du personnage de *l'écrivain-écrivain*, image à rapprocher de la double association entre l'objet de la création et son créateur : « [les] poèmes blanc sur blanc de Paul Éluard » et « ce vers de Saint-Léger Léger ». La place est ainsi laissée libre « à la touchante fraternité des poètes », quels que soient les signifiants, formes ou mots, qu'ils accordent les uns aux autres.

Dans *Paul Klee*, du fait peut-être de la taille plus importante du texte, Crevel recourt à une structure davantage conventionnelle, un plan dialectique dans les grandes lignes. Les cinq premiers paragraphes constituent une sorte d'introduction. Crevel y ébauche sa problématique au moyen d'abord de deux questions inaugurales, puis à l'aide de deux comparaisons, qui l'une assimile Klee à Pégase, l'autre, la raison bourgeoise à une pesante baleine. Dans la première partie du texte (*PK*, § 6 p. 69 - 5 p. 70), Crevel expose en une antithèse à l'art de Klee ce à quoi tout esprit libre – dont Klee serait un exemple – se doit de s'opposer : les évidences, les lieux communs, tout ce qui, selon lui, constitue le fonds de commerce des intellectuels bourgeois. Dans une deuxième partie (*PK*, § 6 p. 70 - 3 p. 72), Crevel développe sur la peinture de Klee une première thèse relative à la représentation d'un univers mental. La seconde thèse principale que dégage Crevel de cette peinture est développée dans une troisième partie (*PK*, § 4 p. 72 - 3 p. 74). L'écrivain insiste cette fois sur les raisons qui font de Klee un artiste tellement rare.

La dernière partie du texte, dont seules les dernières lignes forment une vraie conclusion, est assez particulière. Crevel semble revenir sur sa première thèse en envisageant à nouveau les représentations de Klee du point de vue du rêve. Cependant, un glissement presque imperceptible semble s'être opéré entre l'univers mental du peintre et celui du poète, comme si, par la contemplation de l'univers mental de l'Autre, déposé comme un

secret sur la toile, Crevel retournait dans le sien, glissait d'un rêve à l'autre. Ce parcours sur soi, que Crevel semble accomplir dans le lieu même du texte, il nous invite à le reproduire, par la lecture d'abord, premier mode d'approche de Klee, puis par la fréquentation de ses toiles. D'après moi, ce glissement se produit à partir du verbe *découvrir* (*PK*, § 11 p. 74) qui rebondit, quelques lignes plus bas, sur le participe passé *dévoilés*. Le jeu des sonorités permet d'ailleurs de comparer au mouvement du dé qui roule le retour sur soi du regard initialement posé sur la toile alors perçue comme la trace sensible d'un monde intérieur particulier.

Entrons encore plus avant dans les méandres de ces deux textes, ou plutôt, *du* texte de Crevel, car je considère que « Merci, Paul Klee » et *Paul Klee* sont deux déclinaisons d'un même texte. En effet, en raison du processus de réécriture qui intervient dans le second texte, le sens circule d'un texte à l'autre. Sans relever tous les passages du premier texte que l'on retrouve dans le second, j'insisterai sur les tendances les plus significatives qui se dégagent de cette réécriture.

Les deux textes s'ouvrent et se ferment semblablement puisque la même interrogation faite à l'œuvre amorce la réflexion. Plus sensible est l'évolution intervenue dans l'écriture de l'excipit, qui va, d'après moi, dans le sens d'une atténuation de l'émotion initialement ressentie à la vue des tableaux de Klee – depuis 1928, Crevel a fait d'autres découvertes artistiques qui ont pu relativiser ce qu'il avait d'abord pensé devoir à Klee. Disparaissent donc la dernière ligne, qui donnait son titre au texte, ainsi que la phrase « Je m'attendris », l'interro-négative « Pourquoi pas? », et enfin, la référence à Éluard. La nouvelle conclusion est plus condensée, mais Crevel y a pourtant introduit un élément nouveau, que l'on peut interpréter comme une injonction faite à un *tu* mystérieux – le lecteur-spectateur ? Crevel lui-même ? –, qui vise à ouvrir l'espace textuel sur un autre : *chante*⁶.

À l'examen du nouveau *Klee* mis en place par Crevel, on note aussi l'effort accompli pour réinvestir le peintre dans son projet esthétique et dans son œuvre. Crevel réintroduit à

6. Cette conclusion peut aussi être interprétée par une inversion du sujet.

plusieurs endroits le nom du peintre là où, avant, il s'adressait à lui au moyen de la deuxième personne du pluriel :

Avec trois grains de sable, vous avez prouvé que les gratte-ciel de New York [...] ne sont rien pour les yeux de l'esprit [...] (je souligne, MPK, § 7).

Or, bien que Paul Klee, avec trois grains de sable, nous ait prouvé que les gratte-ciel de New York [...] ne sont rien pour les yeux de l'esprit [...] (je souligne, PK, § 3 p. 73).

Surtout, le poète redonne à Klee le statut de sujet pour des verbes d'action : « bien qu'il ait *fait éclater* des yeux illimités au front des plus minuscules créatures » (PK, § 3 p. 73), « Paul Klee, libre de tout vertige, *suit* un simple cheveu jeté entre ciel et terre » (PK, § 2 p. 76) – je souligne. Ce parti pris à l'égard du peintre est primordial dans la mesure où, alors que l'auteur du texte d'art, notamment l'écrivain, dans l'élan de l'écriture abstraite souvent l'artiste de ses œuvres qu'il envisage comme des manifestations autonomes d'un esprit ineffable, Crevel fait preuve d'une certaine rigueur scientifique. Il prend soin d'évoquer Klee à la fois dans sa fonction d'artiste mais aussi d'homme.

Ce recours à la réécriture n'est pas caractéristique du seul texte de Crevel consacré à Klee. Il se retrouve dans nombre d'autres textes de l'écrivain, qui reprend des fragments pour les intégrer à d'autres types de publications. Plus encore, on relève dans les *Klee* de Crevel de nombreuses traces d'intertextualité. Ainsi la référence aux « poèmes blanc sur blanc de Paul Éluard » (MPK, § 9) se retrouve dans un texte de 1926 : « Je pense, en opposition à tant d'inutiles simagrées [référence à Barrès], aux poèmes blanc sur blanc de Paul Éluard »⁷. Mais mon attention a été tout particulièrement attirée par la construction syntaxique de la phrase suivante – une subordonnée circonstancielle de cause introduite par la conjonction *parce que* et mise en évidence par une conjonction de coordination, en association avec une principale : « et parce que, dans n'importe quelle goutte d'eau le peintre est apte à saisir le miracle sincère

7. « Pour la simple innocence » [Les Cahiers du mois, n° 21-22, juin 1926], *L'Esprit contre la raison, op. cit.*, p. 36.

des couleurs, nous méprisons les chutes du Niagara » (MPK, § 2). En effet, on retrouve plusieurs fois cette construction dans le second texte :

Et parce que sur l'ongle de son pouce un peintre sut dessiner des murailles à faire rêver de Babylone et de Palmyre, [...] (PK, § 11 p. 74-75)

[...] et, au plus haut palier, parce que la clef a été perdue de cette porte qui devait s'ouvrir à même le ciel, à même le vent, Paul Klee n'aura qu'à regarder par le trou de la serrure[...] (PK, § 2 p. 75).

Cette construction, et par extension tout emploi de la conjonction *parce que*, serait peut-être à envisager comme un trait d'écriture de Crevel, une manière d'expliquer systématiquement ses assertions, puisqu'on la retrouve par exemple dans le paragraphe du « Clavecin de Diderot » qui s'intitule « Dieu et ses murs » :

Mais, parce que, depuis Pascal, les petits analytiques, dans leurs tortures, toujours invoquent l'esprit de finesse, [...]]⁸

Du même phénomène intertextuel participe l'usage de la citation ou du moins de la référence. « Merci, Paul Klee » en contient seulement quatre, toutes explicites, trois à des poètes et la dernière à un peintre : « un autre décrocheur d'étoiles, Léon-Paul Fargue », « Je pense [...] aux poèmes blanc sur blanc de Paul Éluard et surtout à ce vers de Saint-Léger Léger », « la merveilleuse histoire naturelle de Max Ernst ». Seule appartient au sens strict au domaine de l'intertextualité la référence à Saint-Léger Léger, car elle est la seule à être accompagnée d'une citation du poète : en accueillant dans l'espace de son propre texte les mots d'un autre, Crevel lui rend un hommage particulier. Un hommage au poète (Saint-John Perse) mais aussi à l'homme (Saint-Léger Léger). Cette phrase du poète hante Crevel depuis 1925 puisqu'il la relevait déjà dans un compte-rendu d'*Anabase* (Ba, 250) :

8. *L'Esprit contre la raison*, *ibid.*, p. 200.

À cette anxiété répond la phrase que seul pouvait prononcer un homme grand d'une sécurité totale, extra-terrestre : Et le soleil n'est point nommé mais sa puissance est parmi nous.

Cependant, il n'est pas fait seulement allusion aux poètes mais aussi à leurs œuvres poétiques, aussi faut-il étendre l'acception du concept d'intertextualité aux autres références que j'ai mentionnées. Pour Ernst, c'est bien évidemment au *texte pictural* que se réfère Crevel, introduisant de l'interpicturalité dans son discours sur Klee.

Dans la monographie, trois de ces références ont disparu : Ernst, Éluard, qui n'est plus évoqué qu'implicitement par « les animaux et leurs hommes », et Fargue, ne subsistant plus que dans « en hommage à *un poète* » (*PK*, § 5 p. 76, je souligne). Le vers de Saint-Léger Léger est cité et accompagné du nom de l'auteur. Deux nouvelles références explicites à des auteurs apparaissent : « M. de La Rochefoucauld avec ses maximes » (*PK*, § 2 p. 70), « l'image chère à M. Maeterlinck, des deux lobes du cerveau, l'oriental et l'occidental » (*PK*, § 6 p. 72). Comme c'était déjà le cas dans le premier texte pour Fargue et Éluard, le nom des auteurs s'accompagne là encore d'une allusion à leurs textes. La mention du « Bouddha vivant » renvoie quant à elle, de manière critique, à Paul Morand Les autres allusions, nombreuses, se rapportent en majorité à des textes anonymes constituant, à un degré plus ou moins élevé, une bibliothèque idéale : la mythologie est ainsi représentée dès le début du texte avec « ce Centaure » (*PK*, § 2 p. 69), « ce fatal et solitaire petit Pégase » (*PK*, § 3 p. 69), « la voix d'Orphée » (*PK*, § 8 p. 71), « l'Adonis cosmétiqué » (*PK*, § 1 p. 74) ; vient ensuite une expression certes passée dans le langage courant mais qui provient à l'origine du texte qui a généré tout un imaginaire de l'érotisme oriental, « [les] plus fraîches visions des Mille et une Nuits » (*PK*, § 3 p. 74). À ces grands textes, il faut ajouter la référence au poème de Edgar Allan Poe, « Le Corbeau » :

À vingt-neuf ans bien sonnés, je commence même à ne plus croire au corbeau, oiseau de malheur, depuis que, ce matin, un de ces nevermore, non au chambranle de ma porte, mais sur mon balcon est venu se poser (*PK*, § 5 p. 75).

Nous sommes cette fois dans un cas typique de réécriture allusive et, comme pour les textes anonymes, cette référence fait partie de la bibliothèque idéale constituée par Crevel, aux côtés de Rimbaud, Lautréamont, puisque la réécriture du « Corbeau » par Verlaine le sacrait déjà *grand texte*. Progressivement, du fait des nombreuses allusions, références et autres intertextes, Crevel compose une évocation kaléidoscopique de Klee et situe le peintre parmi modèles et repoussoirs. À ce titre, il est significatif que Crevel ne reprenne pas la référence à Ernst Klee, seul peintre nommé et même évoqué de cette monographie, n'est plus comparé qu'à des poètes *stricto sensu*. Or, si Crevel insiste sur la « touchante fraternité des poètes » (*PK*, § 2 p. 77), l'art poétique de Klee ne s'exerce pas en premier lieu dans les mots mais dans les formes colorées. Aussi Crevel lui rend-il hommage dans cette monographie en l'envisageant implicitement comme *Le Peintre*.

Pourquoi ces textes ont-ils pu être considérés comme une référence absolue dans le discours critique sur Paul Klee en France ? Un premier élément d'explication réside dans le fait que Crevel est parmi les premiers auteurs français à s'intéresser suffisamment à Klee pour écrire sur lui et, plus encore, son *Paul Klee* est la première monographie consacrée au peintre en France. Ne sous-estimons pas non plus l'importance d'un discours qui traverse les frontières, dans la mesure où son premier texte est d'abord écrit à destination du public allemand de la galerie Flechtheim. L'écho reçu par ces deux visions de Klee est donc réel. Mais ces textes sont avant tout des écrits d'art d'un écrivain et non les textes d'un esthéticien. Il apparaît évident à la lecture que Crevel ne décrit pas les œuvres de Klee du point de vue du dénoté, ce que les circonstances éditoriales de chacun des deux textes auraient pourtant légitimé. Les œuvres ne sont pas évoquées en particulier mais dans leur globalité, chacun des tableaux de Klee étant une pièce d'un projet pictural plus grand. Crevel nous propose donc une évocation de Klee par la sensation visuelle et nous invite, ainsi qu'il nous l'enjoint dans un tout autre texte, à « retrouver nos cinq sens et non

seulement nos cinq sens de peau, mais encore d'autres cinq sens qui font écho en nous, au plus secret de nous »⁹.

« Merci, Paul Klee » développe essentiellement le caractère onirique de la peinture de Klee. Le mot *rêves*, le dernier du premier paragraphe, joue comme terme indiciel, dès lors qu'il est relayé, dans les quatrième et cinquième paragraphes, par une évocation onirique des œuvres du peintre:

Alors ce jour-là, quoique la pluie et la pierre fussent d'inexorables limites à notre univers, j'ai fait connaissance avec des animaux d'âme, oiseaux d'intelligence, poissons de cœur, plantes de songe.

Minuscules créatures aux yeux illimités, algues libres de tout roc, bonjour à vous, merci à vous, êtres, végétaux, choses que ne soutient pas le sol habituel et qui, pourtant, vous affirmez plus stables, plus réels dans votre impondérable sur-réalité que nos maisons [...].

Remarquons tout de même que, si aucun tableau n'est décrit en particulier, Crevel s'est imprégné de l'univers pictural de Klee : son évocation emprunte au rêve mais se nourrit aussi du souvenir de certains tableaux représentant une flore et une faune fantastiques¹⁰. Quoi qu'il en soit, le mot important est lâché par Crevel : *surréalité*. Certes, le poète ne dit pas explicitement que Klee est un peintre surréaliste. Ce serait lui reconnaître une attitude, une démarche de travail et une conception de l'art telles que peut les préciser Breton dans *Le Surréalisme et la Peinture* et, dans la mesure où l'artiste défini comme surréaliste fait vœu d'intervenir sur l'état du monde, présumer beaucoup des intentions de Klee. Crevel envisage donc comme surréaliste non Klee, non ses tableaux, mais son *univers mental*, son système de références. Ce qui justifie un tel intérêt pour « ce musée complet du rêve » (*PK*, § 5 p. 74) qu'est pour lui la peinture de Klee. Cette interprétation est naturellement plus développée dans ce deuxième texte, puisque l'on lit aussi, par exemple :

9. « Révolution, surréalisme, spontanéité » [*Les Cahiers du mois*, n° 8, janv. 1925], *L'Esprit contre la raison*, *op. cit.*, p. 27.

10. Cf. *Fleurs d'affliction* (1917, 132) ou *Paysage aux oiseaux jaunes* (1923, 32), aquarelle exposée en 1928 chez Flechtheim.

« Un pinceau devenu aimant, le labyrinthe du rêve, soudain magnétisé, se déroule en longs anneaux » (PK, § 7 p. 71). Enfin, il faut s'arrêter sur un terme important présent dans les deux textes, presque un mot-valise, qui, ainsi que Crevel l'explique clairement, est inventé par lui sur le modèle de formation de deux autres mots :

Mais, puisque la maison où habitent les poissons s'appelle aquarium, celle où vos toiles s'ouvrent, en fenêtres, sur un miracle subtil mais indéniable, cette maison-là je la baptiserai : cielarium (MPK, § 6).

Mais, si la maison qu'habitent les poissons s'appelle aquarium, et, palmarium, celle qui abrite les palmiers, en souvenir des pêches miraculeuses, des grouillants poissons devenus bouquets d'astres, j'appellerai cielarium, le palais dont chacune de vos toiles est une chambre (PK, § 7 p. 76).

On voit comment dans les deux textes s'opère un imperceptible glissement du rêve au merveilleux. Cette comparaison de l'œuvre de Klee avec l'espace du ciel est intéressante car il représente, pour Crevel, l'espace infini dans lequel l'esprit bridé par la matérialité quotidienne peut s'évader. Le ciel est semblable à une toile vierge qu'il appartient à notre fantaisie de peupler d'images. Le cielarium de Klee serait donc à mettre en parallèle avec cet extrait de *Babylone* :

Dans une cité rouge et grise, tu [Cynthia] auras une chambre sans couleur, aux murs d'argent, aux fenêtres ouvertes à même les nuages, dont tu es sœur. C'est en plein ciel qu'il faudra chercher l'ombre de ton visage, les gestes de tes doigts (Ba, 148).

Toutefois, Crevel développe aussi dans la monographie d'autres interprétations au sujet de Klee. Il considère, d'abord, que la peinture de Klee est partie prenante du combat entre l'Esprit et la Raison, et, pour ce faire, file une métaphore de la peinture envisagée comme le triomphe du minuscule, en opposition à la Raison, lourde, symbolisée par la baleine. Crevel essaie de faire comprendre, par-delà cette comparaison qui

s'inscrit naturellement dans son propre combat politique, que la puissance de l'art de Klee tient justement à sa maîtrise du minuscule : « Paul Klee, parce que vous avez libéré les infiniment petits cet hiver, les aoûtats chanteront à voix de sirène » (PK, § 4 p. 72), « ce paradis lilliputien et magnifique » (§ 8 p. 74), « sur l'ongle de son pouce, un peintre sut dessiner » (PK, § 11 p. 74), etc. Là encore, on peut penser que Crevel a en mémoire, voire sous les yeux, les tableaux de l'artiste caractérisés notamment par leurs petits formats et les contours ou les traits particulièrement fins et minutieux. Ce recours aucunement fortuit au champ lexical du petit est relayé, d'ailleurs, par quelques expressions évoquant la délicatesse et la simplicité : « de très *subtils* mystères » (PK, § 6 p. 70), « la plus *intime* et aussi la plus exacte surréalité » (PK, § 6 p. 71), « un *simple* cheveu jeté entre ciel et terre » (PK, § 2 p. 76), « la *simple*, la fameuse goutte d'eau qui fait déborder le vase » (*idem*) – je souligne.

De cette même interprétation participe, me semble-t-il, l'évocation à deux reprises du monde de l'enfance :

La cendre elle-même s'y fait prairie autour des villages en miniature, comme en bâtissent les enfants avec leurs jeux de construction (PK, § 7 p. 74).

Alors, même exilé au pays de l'habitude, [...] il n'y a qu'à fermer les yeux, comme au temps de l'enfance, [...] (PK, § 1 p. 77).

Cette thématique, importante dans l'œuvre de Klee nécessite qu'on dissipe à son propos un malentendu. S'il est vrai que Klee représente régulièrement dans ses toiles des enfants, notamment leurs visages¹¹, la théorie qui compare sa peinture aux dessins des enfants, du fait de sa simplicité, de son trait etc., est particulièrement peu valide : Klee a son style propre et ne cherche pas à reproduire un tracé enfantin – il s'élevait d'ailleurs particulièrement contre ce genre d'interprétation. Par contre, et c'est ainsi qu'il faut comprendre les mots de Crevel, on peut penser que Klee garde sur le monde qui l'entoure le

11. Cf. *Buste d'un enfant* (1933, 380).

regard pur et émerveillé propre à l'enfance, par lequel il transfigure êtres, objets ou paysages. Précisons enfin que la première des deux citations relevées plus haut se réfère vraisemblablement aux tableaux orientaux de Klee, dans lesquels les habitations de la ville sont représentées par des carrés magiques réduits à de simples taches colorées¹².

Crevel est d'ailleurs sensible à l'orientalisme de certains tableaux de Klee, et s'interroge à ce sujet, « Paul Klee, oriental ? » (*PK*, § 2 p. 74), avec les plus grandes précautions. Il souligne, avant même de poser la question de l'orientalisme, le caractère pernicieux des discours qui se focalisent exclusivement sur cet aspect : « il ne s'agit pas non plus de céder à la tentation du nébuleux Orient que les enquêtes de la grande presse et des revues distinguées, les paradoxes de la philosophie salonnière ont mis à la mode » (*PK*, § 4 p. 72). Ce refus des évidences, qui domine particulièrement dans les positions esthétiques de Crevel, lui donne ici l'occasion de lancer contre l'establishment une de ces piques si bien tournées dont il a le secret :

[...] tout le merveilleux que [Klee] dispense ne doit pas être abâtardi, perverti, utilisé pour l'une ou l'autre cause [Europe, Asie].

Nous nous refusons de voir en lui un de ces fakirs simplistes. Il est le contraire même de ces initiés de music-hall ou prophètes pour vieille vierge britannique et théosophe (*PK*, § 3-4 p. 73).

Dès lors, si l'écrivain conclut en définitive au caractère oriental de Klee en répondant « oui, sans doute » à la question qu'il a posée, un léger doute subsiste encore en lui ainsi qu'en témoigne son utilisation de la modalisation. C'est pourquoi il poursuit en indiquant immédiatement ce en quoi peut seul résider, d'après lui, le caractère oriental de l'artiste, à savoir, dans sa manière picturale : « puisque certains de ses tableaux semblent tissés en hommage aux plus fraîches visions des Mille et une Nuits » (*PK*, § 3 p. 74).

12. Cf. *Motif d'Hammamet* (1914, 48).

Cependant, la lecture interprétative des tableaux qui domine dans cette présentation esthétique s'accompagne d'une parfaite connaissance de l'œuvre de Klee. Crevel ne fait pas qu'un pur travail de poète, mais s'attache également aux caractéristiques plus techniques de cette peinture. Dans la citation ci-dessus, on peut retenir le terme *tissés* qui, par-delà la description du style, met aussi l'accent sur le caractère tactile des tableaux du peintre¹³. Crevel ne décrit pas d'œuvres spécifiques de Klee, pourtant il les contemple vraisemblablement encore lorsqu'il rend compte, en seulement deux paragraphes, de leurs caractéristiques principales, à savoir l'extrême précision de la ligne et le graphisme des formes :

Et c'est pourquoi, pas une ligne, si tenue soit-elle, qui n'ait sa qualité frissonnante.

Les traits d'ongle qui écorchèrent, au gré d'un caprice cyclopéen, roches et galets, tous les graffiti de l'au-delà, les créatures d'hypnose et les fleurs d'ectoplasme ont été dessinées, photographiées, sans ruse d'éclairage, sans frauduleux romantisme, ni mensonge grandiloquent d'expression (PK, § 4 - 5 p. 71).

Toutefois, si Crevel fait preuve d'une certaine précision dans son évocation picturale, ce qui permet au lecteur de se représenter, si ce n'est des tableaux, du moins, mentalement, le style de l'artiste, l'évocation du représenté est toujours orientée en fonction de la lecture interprétative.

En composant une écriture qui se veut aussi bien évocation en toute liberté qu'entreprise de dévoilement du caché, René Crevel met toujours en perspective ses constatations objectives avec ce qu'il comprend des intentions de l'artiste, et donne ainsi à lire, puis à voir, *son* Klee. Par là même, il touche de très près au credo du peintre : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». Tout en rendant un émouvant hommage à la grandeur « minuscule » de Klee et en le donnant à voir aussi bien qu'à comprendre, l'écrivain demeure un surréaliste dans l'âme : il

13. Cf. *Tapis du souvenir* (1914, 193).

faudrait donc s'intéresser aussi à la place que tient l'élément poétique dans les deux textes. Crevel, en effet, est peut-être celui des surréalistes qui concilie au mieux l'écriture *de* Klee et l'écriture *à partir de* Klee.

Crevel et Klee, deux expressions pour un même [k], en leur confrontation se situe la clef de la création : l'un par l'écrit, l'autre par le peint, une même écriture du surréel.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

ANDRÉ BRETON : ÉCRITURES DE LA PEINTURE

Pascaline MOURIER-CASILE

Description / justification d'un corpus

Pour désamorcer, dès le seuil, les craintes (ou restreindre les attentes) que pourrait susciter chez le lecteur la conjonction de l'indéfini pluriel (« Écritures ») et du singulier généralisant (« la peinture »), je précise ici que mon propos ne prétend nullement prendre en compte la totalité des *écrits* de Breton consacrés à la *peinture*. J'ai choisi de m'en tenir à un corpus restreint : celui des *écrits* de Breton consacrés, « à des moments assez éloignés les uns des autres » (de 1928 à 1959), aux images peintes, à la *peinture* d'un seul et même peintre, Joan Miró. Ce corpus comporte deux volets, très contrastés :

D'un côté, les deux passages du *Surréalisme et la peinture* où Breton porte jugement, sinon condamnation, sur la peinture de Miró ; le premier appartient au texte publié en 1928 sous ce titre ; l'autre est extrait de « Genèse et perspective artistique du surréalisme » et date de 1941¹.

De l'autre côté, *Constellations*, c'est-à-dire l'ensemble composé d'une « Introduction » et de « 22 proses », définies comme « parallèles » aux 22 gouaches de Miró qui portent le même titre, publié en 1959, à New York. En réponse à une commande de l'éditeur d'art et galeriste Pierre Matisse, désireux de publier en volume les 22 gouaches de Miró qu'il avait été le premier à exposer dans sa galerie en 1945, Breton écrit deux textes, que leur désignation définit l'un comme critique, l'autre comme poétique, « proses » valant ici pour poèmes en prose. Et ces textes, qui auraient pu n'être que de circonstance, constituent, à mes yeux, l'un, une parfaite réussite poétique, véritable testa-

1. Textes repris dans l'édition définitive du *Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, respectivement pp. 36-41 et p. 70.

ment du poète, l'autre, un magistral exposé de sa démarche critique, mais aussi, en filigrane, de sa pratique poétique, puisque, présentant les *images* du peintre, le texte critique introduit en même temps à la lecture des *proses* du poète. La mise en page dispose parallèlement chacune des « proses » de Breton et la gouache de Miró qui est son référent pictural avoué, avec son titre (devenu *après coup* celui de la prose parallèle) lisible-visible au verso (titre manuscrit orné de graphismes) affichant ainsi le double générateur du texte.

Ce dispositif complexe est aujourd'hui d'un accès malaisé, voire interdit : le livre (officiellement tiré à 350 exemplaires, en réalité sans doute moins) n'a jamais été réédité ; par ailleurs, Breton a lui-même dissocié (ou laissé dissocier ?) les composantes de ce qui, en 1959, formait un tout organique :

– a) L'« Introduction » est reprise, en 1965, dans *Le Surréalisme et la peinture*, dotée d'un titre, entre guillemets, « Constellations », et donnée à lire comme un texte autonome, désancré totalement des *Constellations* (de Breton) et, partiellement, des gouaches de Miró (5 images seulement sur la série de 22, reproductions en noir ou en couleurs, de formats très variables). Par ailleurs, le texte de 1959 est tronqué : il y manque, sans que la lacune soit signalée, deux longs paragraphes (cf. Annexe).

– b) Le texte des *Constellations*, de son côté a été publié en 1960, dans l'anthologie *Poésie et autre*, établie et présentée par G. Legrand. Avec la reproduction (en noir sur papiers de couleurs) des gouaches. Mais sans mention de « proses parallèles ». Et sans l'« Introduction ». Le lecteur peut aujourd'hui lire les *Constellations* de Breton dans la réédition récente (Poésie/Gallimard, 1999) du recueil posthume (et postiche) connu sous le titre *Signe ascendant*. L'« Introduction » s'y réduit à son paragraphe inaugural, rien ne signalant qu'il s'agit d'un extrait. La mention « proses parallèles » n'y figure toujours pas. Cette réédition donne bien à voir, face à chacune des proses, la gouache correspondante, en couleurs, comme dans le livre de 1959. Mais la mise en page réfère les titres aux seuls textes (les gouaches demeurent anonymes), les attribuant illusoirement au seul Breton et du même coup masquant l'un des générateurs des textes. La première de couverture, inversant

celle de 1959 (Joan Miró : *Constellations*, avec une Introduction et vingt-deux proses parallèles par André Breton / André Breton : *Constellations* avec 22 lithographies coloriées de Joan Miró), est pour conforter cette illusion d'une autonomie du texte poétique : la nature exacte du rapport texte-image demeurant problématique, les gouaches risquent de n'apparaître que comme des illustrations du texte. Une discrète petite note en fin d'ouvrage peut seule permettre de dissiper l'illusion...

Écrire sur la peinture de Miró

Les premiers textes consacrés par Breton à la peinture de Miró font avec les *Constellations* un contraste saisissant. Ils témoignent d'une posture et d'une pratique critiques tout autres. En 1928 et plus encore en 1941 (où « l'entrée tumultueuse » de Miró dans le surréalisme se réduit à la portion très congrue d'un très bref paragraphe), ils font état l'un et l'autre non d'une fascination avouée mais d'un évident retrait face aux images peintes, retrait confinant à l'indifférence, si ce n'est même au mépris. Le ton en est impersonnel : « Son œuvre, qu'on le veuille ou non... » ; « Il serait vain de tenir... » ; « On peut avancer que... ». Le « je », lorsqu'il apparaît – rarement – n'est pas celui du « témoin » bouleversé, mais bien celui du théoricien (et praticien) du surréalisme (parfois relayé par le « nous » du groupe) ou, plus largement, celui du critique qui porte jugement. Loin de signaler l'investissement subjectif du regardeur/scripteur, il souligne l'écart qui tient le sujet à distance de l'objet dont il écrit, en vertu de la loi, toute subjective, édictée par Breton à propos de Tanguy, et non pas de Miró : « Entre ce que je reconnais et ce que je ne reconnais pas, il y a moi ». S'il concède un éloge, Breton le limite aussitôt d'une réticence, quand il ne le rature pas d'une critique, voire d'une condamnation, explicite. Si, par exemple, il s'empresse d'exclure Miró de l'anathème inaugural lancé contre les peintres à « l'esprit petit-bourgeois » qui, préoccupés de leur seule « petite construction » plastique, se satisfont de n'être que « des mains à peindre », c'est pour mieux tout aussitôt l'y inclure. Breton joue ainsi constamment de la carotte et du bâton : si, en raison de son abandon au « pur automatisme », Miró « peut passer pour le

plus “surréaliste” d’entre nous » (notez la double modalisation restrictive...), le fait que le peintre limite cet abandon au seul domaine de la peinture, son désintérêt pour les « mille problèmes » extra-picturaux qui se posent à l’homme prouvent, à en croire Breton, qu’il n’a pas compris grand-chose aux véritables enjeux de l’automatisme surréaliste, qu’il n’a pas su en apprécier « la valeur, la raison profondes ». Il faut croire que, de 1928 à 1941, pour Breton, « ce que Miró dit » ne sort pas du cadre, pictural, de ses images peintes, n’intéresse que la peinture (voire l’histoire des rapports du surréalisme et de la peinture : « une étape importante dans l’évolution de l’art surréaliste » – mais le surréalisme est-il un art ? ; « son influence sur Picasso... »). Et, donc, n’est susceptible de projeter aucune lumière sur « la route actuelle de l’homme » et sur son « devenir »². La « totale spontanéité » dont le peintre est crédité en 1941 (cf. aussi en 1928 son goût de « l’expressif au sens le plus enfantin ») ne serait que la marque d’un « arrêt de la personnalité à un stade enfantin », ou, pire encore, d’une insuffisance intellectuelle. Les deux premières proses des *Constellations*, qui exaltent l’esprit d’enfance (« les hauts cris du petit monde » ; « l’enfant [...] oublié à son banc [...] est seul à pouvoir montrer [...] » ; « Tout est encore froncé comme un bouton de coquelicot... », etc.), feront justice – poétique – de cette péremptoire condamnation.

Breton adopte ici ou là, face à Miró, le ton didactique et grondeur d’un magister : « J’aimerais, je ne saurais trop y insister que Miró... », ou « Miró ne doit pas oublier que... ». Il use de la litote pour mieux semer la suspicion : « N’en déplaise à quelques idiots, je donne ici pour imprescriptibles d’autres droits que ceux de la peinture et j’espère, malgré tout, que Miró ne me contredira pas si... ». Et voici enfin le coup de pied de l’âne. Assurément, Miró dispose, « pour peindre, et seulement pour peindre », de dons incontestables, l’inspiration ne lui a jusqu’ici jamais fait défaut, sa manière est originale. Bref, sa

2. « Avant-dire », *Yves Tanguy*, Pierre Matisse, 1946. Ce bref texte, peu connu (Breton ne l’a jamais repris ; il ne figure pas dans *Le Surréalisme et la peinture*) éclaire comme nul autre l’écriture picturale de Breton et son rapport personnel aux images peintes. Il me sert de guide et de pierre de touche dans ce parcours du corpus mironien...

peinture se signale à l'attention par des « qualités plastiques de premier ordre ». Seulement voilà : pour Breton, toute peinture qui s'en tient aux seules « valeurs plastiques » sans que s'y manifeste une « ambition » qui « transcende le projet général de la peinture », toute peinture qui n'est pas réversible à la vie, toute peinture enfin que l'on ne peut juger qu'en fonction de critères esthétiques, dont on ne peut, somme toute, parler (comme il le fait ici, parodiquement), qu'en termes de « critique d'art », n'est rien d'autre qu'un « expédient lamentable ».

Rien, ici, on le voit, qui relève d'une interrogation passionnée de l'image peinte, d'une « quête ininterrompue d'émotions »³. On ne trouve dans ces deux textes aucun de ces « élans lyriques », de ces déploiements de réseaux métaphoriques qui, partout ailleurs, sont la caractéristique majeure de l'écriture picturale de Breton, sa signature spécifique. Leur fonction est de traduire, pour la transmettre au lecteur, la « vibration sensible » qui, devant l'image peinte, ébranle « le champ émotionnel » du poète. Prolongeant dès lors ses ondes en tout sens hors de l'espace pictural, à distance de ce que l'image donne à voir. À perte de vue, très précisément. Cette vibration peut seule mettre en branle le processus scriptural, poétique et/ou critique. Puisque c'est elle qui, dans une démarche revendiquée de subjectivation, d'appropriation de l'image peinte par le regardeur, suscite l'émergence des représentations de son propre imaginaire. Le caractère presque exclusivement argumentatif, didactique ou polémique des textes de 1928 et 1941 (on y trouve aussi une pincée de description de tel ou tel fragment d'image : « la cigale qui ouvre des yeux grands comme des soucoupes », par exemple, ou « la terre ne tire vers le ciel que de malheureuses cornes d'escargot ») est très exceptionnel en contexte bretonien. On est loin ici de la formule lapidaire énonçant, au terme de l'« Avant-dire » consacré à Tanguy en 1946, le « principe » qui régit la démarche critique de Breton et sa relation à l'image peinte, l'une et l'autre essentiellement lyriques : « La critique sera amour ou ne sera pas ».

Car, aux yeux de Breton, ni la description des formes, des couleurs et des figures visibles de l'image, ni la prise en compte de sa « situation historique », ni la tentative d'élucider, par

3. *Ibid.*

l'analyse formelle des « moyens techniques » qu'elle met en œuvre, le « processus de son élaboration » ne sont susceptibles de rendre compte de ce qui le retient, fasciné, devant une œuvre plastique (poétique aussi bien) : son « pouvoir de commotion », la « puissance d'attraction [qu'elle] exerce », l'« intérêt vital » qu'elle prend pour lui et qui seuls justifient qu'elle le séduise et le subjugue⁴.

À l'évidence, en 1928 comme en 1941, les tableaux de Miró, si l'on s'en tient à ce que Breton en a écrit, ne disposent pour lui d'aucun de ces pouvoirs, ils n'approfondissent nullement son « horizon mental » et ne lui sont pas d'un « intérêt vital ». Bref, en dépit des quelques coups de chapeau qu'il lui concède, la peinture de Miró, au moins jusqu'au début des années quarante, ne semble pas relever pour Breton de ce qu'il nomme l'« art vivant », entendu par lui « au sens de quête passionnée d'un nouveau rapport vital de l'homme avec les choses », en qui cet homme et ces choses trouvent leur « commune et plus haute expression »⁵.

En 1958, en revanche, lorsqu'il écrit l'« Introduction » et les *Constellations*, le regard de Breton sur Miró a changé du tout au tout. Le très long texte qui présente les *Constellations* de Miró est tout entier, sans restriction ni réticence aucune, élogieux. Depuis le constat d'une « réussite ininterrompue, exemplaire » jusqu'à l'exaltation finale des « superbes planches, électivement appelées à faire vanes », en passant par « le sentiment de beauté et de plénitude » ou « l'état de grâce dans lequel, sans la moindre défaillance, (Miró) s'est maintenu », le ton d'admiration fervente ne se dément jamais. Et pas davantage l'investissement subjectif, émotionnel, qui fait du regard porté sur l'image une « interrogation palpitante » constamment relancée.

Selon José Pierre⁶, « c'est la conscience d'avoir manifesté une sévérité excessive à l'égard de Miró » qui aurait incité

4. Les dernières formules ici citées sont empruntées indifféremment à « Flagrant délit », *La Clé des Champs*, *Œuvres Complètes*, t. III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, pp. 793-94 et « Main première », *Perspective cavalière*, Gallimard, 1996, p. 222.

5. « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine », *La Clé des Champs*, *op. cit.*, p. 933.

6. J. Pierre, *André Breton et la peinture*, L'Age d'Homme, 1987, p. 110.

Breton à offrir au peintre « l'ample réparation que constituent » les Constellations. Telle explication me paraît insuffisante pour justifier un change aussi radical du regard et du discours. Ce qui est ici en jeu c'est, bien plutôt, sinon une mutation profonde, au moins une évolution parallèle du poète et du peintre, dont les trajectoires se superposent. La puissance d'attraction qu'exercent sur lui les gouaches de Miró tient au fait que, cette fois, Breton a le sentiment que le peintre, sans doute en raison de la situation historique particulière où il se trouve (« l'atmosphère » délétère des premiers « temps de belligérance », la défaite, l'exode...) ne peint pas uniquement « pour peindre », ne se limite pas à l'exercice égoïste de ses remarquables dons. « Ce que Miró dit » (dont, en 1928, Breton mettait sournoisement en doute la pertinence) est désormais d'une toute vitale importance, en ce que, justement, ce dire excède le seul domaine du pictural pour mettre en jeu l'inquiétude humaine fondamentale : Breton parle de « l'adversité du sort » et de « l'approche de la mort même », du « désir », de la « délectation » et de la « frayeur », du « dépassement de notre condition ». Les gouaches de Miró lui paraissent douées des « qualités mêmes grâce auxquelles les sens de l'homme prennent possession du monde extérieur » (en même temps « qu'il prend possession de lui-même, de tout lui-même »⁷).

Si Breton se laisse aussi totalement subjugué par les gouaches de Miró, c'est encore (et surtout) en raison de leur dimension cosmologique, de la cosmographie qu'elles donnent à voir. Cette dimension (qui a commencé à se manifester dans la peinture de Miró à la fin des années trente) est affichée dès le titre de la série : le mot Constellations désigne non pas, à proprement parler, les astres et étoiles réelles mais ces figures virtuelles que l'homme projette sur les signes épars de la trame céleste, les reliant les uns aux autres d'un fil tout imaginaire qui, du même coup, relie, sans solution de continuité, l'être humain au cosmos. L'univers des *Constellations* de Miró est un univers où, ainsi que l'explicitent les titres inventés par le

7. Breton cite ici « la si pénétrante analyse que (...) M. Georges Poulet a consacrée aux plus admirables, aux plus éperdument volatils poèmes » de Baudelaire.

peintre (et que le poète s'approprié), « chiffres et constellations » peuvent bien être « amoureux d'une femme », où, tout naturellement, « le crépuscule rose caresse les femmes et les oiseaux ». La cosmographie mironienne ne pouvait que séduire Breton, attiré depuis le début des années quarante par toutes les formes de la pensée analogique, qui postulent l'essentielle unité du macrocosme et du microcosme⁸. Désormais Breton n'attend plus seulement de la peinture que, grâce au « modèle intérieur », elle approfondisse l'horizon du « spectacle mental », mais bien qu'elle rende également compte de « l'engrenage lyrique où tout trouve sa place du haut en bas de la création et où [...] les nerfs de l'homme [...] prêtent toute résonance aux cordes des constellations »⁹.

Parce que, désormais, « ce que dit Miró » le concerne directement et recoupe ses préoccupations profondes. Parce que ce que montrent ses images peintes le bouleverse au point qu'il entreprend de se les approprier une à une. Parce que s'y posent certains des problèmes fondamentaux « dont l'esprit humain est pétri ». Parce que, donc, ces images méritent d'être interrogées de très près, Breton s'autorise ici, très exceptionnellement, à faire acte de « critique d'art ». Sans, cette fois, la moindre intention de dérision ou de parodie. Il reprend ainsi à son compte les deux topoï de la critique traditionnelle que l'« Avant-dire » de 1946, consacré à Tanguy, rejetait péremptoirement : la « tentative de situation historique de l'œuvre considérée » et « l'analyse des moyens qui lui sont propres », cette double approche de l'image peinte constituant une proposition à la fois d'élucidation de son processus d'élaboration et de décryptage du sens de ce qu'elle donne à voir.

1) L'« Introduction » évoque longuement aussi bien la situation de production des gouaches (au cœur sombre de la drôle de guerre puis de la défaite) que celle de leur réception (dans la lumière, l'euphorie et la « bouffée d'air » de la Libération). Mais il ne s'agit nullement ici de délivrer au lecteur des infor-

8. Il peut s'agir aussi bien de l'ésotérisme, de l'alchimie, des cultures dites primitives que de l'œuvre de Fourier que Breton découvre, pendant son séjour américain, au moment même où Pierre Matisse lui révèle « les superbes planches » des *Constellations*.

9. « Ruffino Tamayo », in *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 234.

mations plus ou moins oiseuses. L'ampleur de ces développements, leur ton de ferveur pathétique témoignent que, pour Breton, les images de Miró (et, plus largement, « l'art de grande aventure et de découverte » dont ces images relèvent, particulièrement menacé par la situation historique de 1940-41, mais se dérochant à toute entreprise d'asservissement pour s'affirmer « produit et générateur de liberté ») engagent tout autre chose que l'avenir de la peinture. Par-delà les désastres de l'histoire, la tentation du désespoir et de la démission, les Constellations de Miró, œuvre éminemment située, assurent la « transmission » de la résistance, de l'espoir, de l'amour et de la liberté.

2) Breton propose aussi une analyse rigoureuse et détaillée des « moyens techniques », proprement picturaux, mobilisés par le peintre : – a) Tout d'abord, dès le paragraphe inaugural, il met l'accent, avec insistance, sur la pratique de la sérialité qui, sur le plan plastique, constitue les 22 gouaches en un tout organique. – b) Deux longs paragraphes, ensuite (ceux précisément que Breton semble avoir voulu occulter), étudient les gouaches successivement selon les trois niveaux formels sur lesquels porte toute analyse d'une image peinte :

– *Niveau sémiotique* : Breton repère dans l'iconographie des *Constellations* la co-présence d'une *trame figurative* et d'une *grille emblématique* ; d'un côté, la population des *femmes, oiseaux, personnages* que désignent les titres des gouaches – autorisant ainsi leur reconnaissance, qui, en l'absence de ce secours langagier, demeurerait particulièrement périlleuse – ; de l'autre, un réseau abstrait (cercle, spirale, triangle inversé, etc.) ou concret (lunes, étoiles) de « chiffres et constellations » ;

– *niveau structurel* : Breton souligne la superposition (l'imposition) de la *grille* sur la *trame* (« la figuration vivante est passée à l'arrière-plan ... » ; « cette trame à dessein dérobée... ») qui organise l'espace pictural – ou le désorganise : si leurs interférences articulent l'un à l'autre espace terrestre (*la trame*) et cosmos (*la grille*), l'interpénétration, l'*extravasement*, pour reprendre un mot de Breton dans la prose 11, des figures et des

signes, annulant toute perspective, égare constamment le regard dans un immaîtrisable lacis de lignes où les formes se diluent ;

– *niveau chromatique*, enfin : Breton prend en compte, outre « la ténuité et la rigueur du rapport forme-couleur », les « accords plaqués de la couleur », « l’accentuation lumineuse », la « gamme où se renforce l’outremer ».

À chacun de ces niveaux, dont il signale l’interdépendance, Breton propose une interprétation (poétique et non pas plastique) des procédures repérées. Si précise – et pertinente – qu’elle soit, l’analyse des « moyens techniques » ne vaut donc pas pour elle-même ; elle a pour fonction de faciliter le décryptage de « ce que dit » l’image peinte et, tout particulièrement, de sa dimension cosmologique. Le dispositif *trame-grille*, par exemple, est repris d’un texte de 1954 qui analyse l’iconographie (ou plutôt la cosmographie) des médailles gauloises : « Une *grille* de toute mobilité et de pure lumière vient recouvrir la convention initiale » (la figuration reconnaissable d’un visage humain, par exemple), « la réduire à son rôle de *trame*, donner accès à la transcendance ». Le jeu conjugué, fusionnel des figures anthropomorphes (la *trame*) et du « filet étincelant, aimanté » des « astres » que déploie la *grille* contient « en puissance – mieux : en germe – le secret des rapports de l’homme avec l’univers »¹⁰.

J’ai dit plus haut que Breton faisait, ici, très exceptionnellement, acte de critique d’art. Deux remarques à ce propos avant d’en terminer avec l’écriture bretonienne *sur la peinture* de Miró : – a) Breton n’a jamais repris les deux paragraphes où il se livre ainsi à une triple analyse formelle des gouaches de Miró. Peut-être parce qu’une telle démarche était en contradiction trop flagrante *à la fois* avec son hostilité jamais démentie envers ce qu’il nomme « l’imbécillité » (déplorable ou réjouissante, c’est selon...) de la critique d’art, *et* avec sa propre conception – et pratique – de la relation critique, qui dévalorise « la connaissance discursive » au profit de la seule « résonance intime ». Ou peut-être parce qu’il était conscient que, révélant clairement sa grille de lecture des *Constellations* de Miró, il

10. « Triomphe de l’art gaulois », *ibid.*, pp. 329-330.

dévoilait, du même coup « le processus d'élaboration » de ses propres *Constellations*. – b) Faisant acte de critique d'art, Breton n'en renonce pas pour autant à la *relation lyrique*, à l'investissement subjectif – voire fantasmatique – qui caractérise son rapport à l'image peinte et régit son écriture picturale. Ici encore, pour lui, « il n'y a que le seuil émotionnel qui puisse donner accès à la voie royale ; les chemins de la connaissance *autrement* n'y mènent jamais »¹¹.

Au moment précis où il va tenter l'analyse objective des « moyens techniques » du peintre, c'est à lui, *en lui*, que Breton fait retour, se détournant de l'image peinte et de son espace spécifique, pictural : « Ici s'avive irrésistiblement en moi un souvenir personnel [...], je revois [...] et, médusé, j'assiste... ». Il décrit alors non pas ce que donnent à voir les gouaches, mais, surgi des profondeurs de sa mémoire, le spectacle paradoxal du lac Pyramide, devenu un de ses paysages intérieurs. Et c'est ici que Breton cesse un instant d'*écrire sur la peinture* pour *écrire la peinture*, proposant, au cœur même du texte critique, ce qui est peut-être la toute première des « proses parallèles » où le langage poétique travaille – et met en travail – les propositions plastiques du peintre. Dont d'ailleurs le nom vient, cryptiquement mais en toutes lettres, s'inscrire dans le *MIROir vacant* du lac bretonien.

Miró/Breton, Breton/Miró : écrire la peinture

L'« Introduction » de 1959 ouvre à la fois sur les *Constellations* de Miró et sur les *Constellations* de Breton qui leur sont « parallèles ». Plus exactement elle donne accès à cet hybride indissociablement lisible que sont devenues, dix-huit ans après la production des gouaches, les *Constellations* de Miró/Breton (ou de Breton/Miró, selon que l'on privilégie l'image ou le texte). Rendant compte des *affects* bouleversants et durables déclenchés par la contemplation des images peintes, et de la *lecture* (déchiffrement et interprétation) que le poète, pour répondre à l'« interrogation palpitante » qu'elles suscitaient, a choisi d'en faire, ce texte dit aussi, implicitement, quelque chose du processus (et des procédures) par quoi se sont

11. « Main première », in *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 222.

opérés, des gouaches aux « proses parallèles », le « passage » et la « transmission » : « le mot “constellations” retenu par Miró est [...] le plus chargé de l’idée de passage et de transmission... ». La multiplicité des objets poétiques et plastiques, l’extrême complexité des uns et des autres, la résistance, voire l’opacité, qu’ils opposent au regard et/ou à la lecture, leur dimension cryptographique commune, rendraient déraisonnable, dans le cadre de cette intervention, toute tentative exhaustive aussi bien de déchiffrement des images et des textes que de repérage des formes et des modalités de leur *mise en parallèle* par Breton. Je me contenterai donc, en prenant appui sur la double lecture proposée par le texte critique, de signaler quelques-uns des parcours possibles de l’image au texte, et d’y déposer, ici ou là, quelques balises¹².

1) L’insistance toute particulière mise par Breton à définir, d’entrée de jeu, les *Constellations* de Miró comme une « série » (le mot revient quatre fois en une dizaine de lignes) désigne, parallèlement, « l’ensemble » des proses de Breton comme une « série ». C’est-à-dire « une succession délibérée d’œuvres » approximativement « de même format, empruntant les mêmes moyens matériels », ici langagiers, « d’exécution ». Breton ayant à son tour lancé vingt-deux fois ses propres « beaux dés irisés », on peut se demander si, et en quoi, ses *Constellations*, comme celles de Miró, constituent « un cycle [...] hermétiquement clos ». Le lecteur est alors incité à considérer chaque prose comme une « totalité » autosuffisante (tout en recherchant, de l’une à l’autre, aussi bien les éventuelles reprises ou modulations que les possibles écarts ou divergences) et comme une étape dans la « progression » concertée d’un ensemble. Mais, puisque tout élément d’une série peut renvoyer à tout autre (à tous les autres), et qu’il s’agit ici en outre de deux séries parallèles, il est aussi en droit de s’interroger non seule-

12. Pour une approche plus développée et plus précise – mais non encore exhaustive –, cf. P. Mourier-Casile, « Miró/Breton, *Constellations* : cas de figure », in *L’Image génératrice de textes de fiction*, La Licorne, Université de Poitiers, 1996 ; G. Raillard, « Breton en regard de Miró : *Constellations* », *Littérature*, n° 17, 1975 ; « Comment Breton s’approprie les *Constellations* de Miró », *Cahiers de Varsovie*, 1978 ; « Les *Constellations*, un objet philosophique », in *Surréalisme et Philosophie*, Centre Georges Pompidou, 1992.

ment sur les procédures de transposition sémiotique mises en œuvre de chaque gouache à chaque prose, mais encore sur les effets d'essaimage, de dissémination, de dépaysement/acclimatation de l'ensemble des *Constellations* de Miró dans et par l'ensemble des *Constellations* de Breton. Bref, de reconnaître dans celles-ci par-delà la simple description ou thématization des formes, lignes, figures visibles des gouaches de Miró, une tentative de transposition scripturale d'une pratique picturale spécifique, celle de la sérialité.

2) De son ouverture à sa clôture, l'« Introduction » signale expressément le décalage entre la situation de production des gouaches de Miró et celle de leur réception par Breton comme le passage de l'ombre à la lumière, de l'angoissante opacité à la sereine transparence, des « raisons de désespérer » à l'espoir de nouveau permis. Elle annonce ainsi, en le justifiant, le change radical d'atmosphère et de registre qui s'opère de l'érotisme fantastique et tragique des gouaches au merveilleux euphorique des proses où « selon la courbe sans fin du désir s'inscrivent en harmonie tous les signes de la partition céleste » (prose 20). Breton se refuse à voir – et donc à transposer poétiquement – « les grands êtres de haut », inquiétants et tragiques, les « silhouettes monstrueuses » qui hantent les gouaches de Miró. S'ils ne disparaissent pas totalement de ses propres *Constellations*, du moins passent-ils, bien plus nettement que dans celles du peintre à l'*arrière-plan*. Ce que le poète écrit des gouaches (« l'équilibre et l'harmonie disposent souverainement de la scène, sur laquelle une paix singulière est descendue ») ne vaut, en réalité, que pour ses proses. Breton assume d'ailleurs pleinement cette appropriation toute subjective : « Ici s'avive *en moi* un souvenir *personnel* ». C'est bien lui, et non Miró, qui « assiste » (à) la « dissipation » des monstres – ou plutôt la provoque – et, par la « décantation » poétique, opère le « passage » de l'*œuvre au noir* à l'*œuvre au blanc*...

3) La prose inaugurale nous apprend encore que, si les *Constellations* de Miró ont pu, déployant « l'éventail de toutes les séductions », éveiller dans la sensibilité, l'imaginaire et la mémoire de Breton un « écho allant sans fin se répercutant », susceptible de « déchaîner » pleinement « tous ses prolongements », c'est sans doute d'abord parce que « la voix au timbre

si aisément discernable » du peintre s'élève « à l'unisson des plus hautes voix inspirées », celles des écrivains en qui Breton reconnaît « [ses] propres constellations » (notez que Breton parle ici de « la voix » du peintre, de « ce que Miró dit », et non de ce que les gouaches donnent à voir). La voix de Pascal, par exemple, ou, surtout, celle de Baudelaire, que Breton ne se contente pas de nommer, il le cite, en le réécrivant (« n'importe où hors du monde et surtout hors du temps ») ; c'est à lui qu'il se réfère pour justifier « la résonance inépuisable » en lui des images peintes. Parallèles aux gouaches, les « proses » le sont d'abord en ce que l'écart constant qui les tient à distance les unes des autres n'est pas seulement celui qui sépare, par nature et définition, la *peinture* (« le plan plastique » écrit Breton) de l'*écriture* : entre la gouache et la prose qui lui fait écho vient s'interposer un espace autre, celui des textes – multiples et disparates – lus et aimés par le scripteur. Tout un réseau, affiché en clair ou « sournoisement tramé », de noms, de périphrases, de citations (non référées), d'allusions ou de réécritures, vient luster les brefs textes des *Constellations* de toute l'épaisseur feuilletée du grand Texte de la Littérature. Ainsi font retour de prose en prose, plus ou moins aisément reconnaissables, indépendantes des images peintes mais (r)éveillées par elles dans la mémoire de Breton, les voix de « Gérard » (de Nerval), « Xavier » (Fornet), « Arthur » (Rimbaud), de Baudelaire ou de Stendhal, de « la Belle Cordière », Louise Labé, ou du « terrible héraut du Retour Eternel », Nietzsche ; celles des chantres du *Trobar clus*, des « mythographes », grecs ou celtes, des auteurs des chansons de geste, des inoubliables livres de l'enfance ou des beaux contes médiévaux d'amour et de mort ; celles (si profondément encryptées que, pour simplement les repérer, la mémoire – et le savoir – du lecteur doit faire détour par d'autres textes, antérieurs, de Breton) de Fabre d'Olivet ou du « divin Marquis » de Sade. Etc., etc... J'en passe et j'en oublie, sans préjudice de celles que je n'ai pas su détecter. Comme les images peintes de Miró, mais dans leur espace propre, les proses de Breton sont des cryptogrammes à déchiffrer et le poète répond à la structure complexe des images peintes (la sur-imposition de la « grille emblématique » sur la « trame figurative », encore dissimulée sous « les accords pla-

qués de la couleur ») par les strates superposées d'un texte palimpseste.

4) Dans ce repérage, non exhaustif, des *voix*, des *textes* qui constamment reviennent dans les *Constellations* de Breton, j'ai volontairement omis le nom de celui qui est sans doute le *revenant* le plus insistant, le plus présent : Charles Fourier. Il n'est jamais nommé, mais il entre en scène dès le lever de rideau (soigneusement masqué, il est vrai) : les personnages de Guignol, le canut, la soie, et le lion suscitent la ville de Lyon où Fourier jeta les premières bases de son système harmonien. Et c'est à lui que Breton – par une citation signalée mais non référée – donne dans la dernière des vingt-deux proses le dernier mot. Plus que toute autre, la présence sous roche de l'utopiste théoricien de « l'Harmonie » infléchit la lecture-écriture des *Constellations* de Miró, la détournant le plus évidemment de ce que donnent à voir les gouaches pour l'orienter radicalement ailleurs. Fourier n'est pas davantage nommé dans l'« Introduction » que dans les « proses ». Sa présence absente y est pourtant, à deux reprises au moins, repérable. Dans le paragraphe inaugural, d'abord, sur la *sérialité* des gouaches, où Breton prend grand soin d'éviter toute référence (prévisible pourtant, sinon attendue, par le lecteur) au *sériisme* fouriériste ; mais il laisse transparaître, sous « l'aromatique » de la série chimique, « l'aromal » que l'ultime prose des *Constellations* mettra explicitement en scène : « Plus rien n'en transparaît dans l'aromal ». Plus loin, au moment d'entreprendre le déchiffrement des formes et des signes plastiques qui structurent les gouaches, Breton évoque le surgissement irrésistible *en lui* du « souvenir personnel » du « lac Pyramide », « dans les solitudes du Nevada », déserté même de ses « Indiens ». Surgit alors, dans la mémoire du lecteur, le souvenir de l'*Ode à Charles Fourier* : « Je te salue du Nevada [...] je te salue de l'instant où viennent de prendre fin les danses indiennes... ». Le « passage » de l'œuvre au noir de Miró à l'œuvre au blanc de Breton s'opère ainsi par un relais de « transmission ». *Entre* les proses et les gouaches *il y a*, pour justifier vraiment l'effacement des « silhouettes monstrueuses » mêlées aux signes emblématiques – ceux de « la partition céleste » – l'érotisation généralisée et jubilatoire de la cosmologie de

Fourier. Breton voit/lit/écrit les *Constellations* de Miró à la lumière de « l'harmonie » fouriériste qui, dans ses propres *Constellations* « dispos(e) souverainement de la scène ».

5) Lorsque Breton définit, en 1959, ses « proses » comme « parallèles » aux gouaches, il fait d'une pierre deux coups (contradictaires), affirmant tout à la fois l'ancrage du texte dans l'image et leur nécessaire et réciproque désancrage. D'une part, il autorise le lecteur à chercher ce qui, dans chacune des proses peut apparaître comme un *écho* direct, un reflet de la gouache qui porte le même titre. De l'autre, puisque le texte et l'image se déploient, parallèlement, chacun dans son espace spécifique, il le met expressément en garde contre toute tentative simpliste de ne voir dans le texte qu'une description/traduction de l'image. Certes, le lecteur-regardeur, un œil sur la gouache, l'autre sur la prose, peut bien reconnaître, ici ou là, tel ou tel fragment d'un texte comme la transposition (voire même parfois la description fidèle, littérale) de tel détail d'une image. De tels effets mimétiques existent. Mais ils sont rares, et de plus fragmentaires, ne rendant donc que très imparfaitement compte de l'écriture des proses, qui joue essentiellement de l'homologie et fait jouer prioritairement les ressources propres du langage, sa matérialité. Ainsi, par exemple, l'*oiseau*, omniprésent dans l'iconographie (et les titres) des gouaches, traverse bien, épisodiquement, les proses. Le *cormoran* et l'*accenteur*, le *cygne*, l'*engoulevent* ou le *corbeau* sont nommément convoqués. Mais l'alouette n'est reconnaissable que derrière l'opacité du verbe « grisoller » et le geai (*rare*), absent du texte, n'y prend son vol qu'à *s'essorer* du prénom de Nerval. En fait l'oiseau mironien figure surtout chez Breton par le biais, crypté, de « la langue des oiseaux », langue essentiellement vocalique (le mot *oiseau* épelle toutes les voyelles de l'alphabet), dont les proses multiplient les modulations. Il est alors, comme chez Miró, mais à travers les seuls jeux du langage, étroitement conjugué (voire confondu) à la femme, « calice débordant de voyelles », « beauté originelle balbutiante de voyelles »... Ainsi encore, les proses font bien état, parfois, par tel ou tel *mot de couleur*, du chromatisme de telle ou telle gouache. Mais la « gamme » des *Constellations* de Miró (« où se renforce » progressivement « l'outremer ») trouve bien plutôt à se dire à travers celle, toute

vocalique, inventée par Rimbaud. Je n'en donnerai ici qu'un seul exemple, celui de la dernière prose qui, de « la pelure (...) d'un citron *vert* » à la syllabe finale, « tue », en passant par la « dicranure vinule », module inlassablement le *u vert* rimbal-dien, en parfait accord, homologique et non pas mimétique, avec le chromatisme de la dernière gouache de Mirü où domine ostensiblement la couleur du vert.

La cosmographie mironienne se manifeste dans l'iconographie des gouaches par l'étonnante prolifération des *signes*, stellaires ou abstraits, qui interfèrent avec les *figures*, et dans leur structure réticulaire qui déploie sur toute leur surface l'entrelacs inextricable de ses ondulations (« une tourbe à ne pas démêler la soie du chégros », prose 1). Ainsi, pour le plus grand vertige de l'œil, *s'extravasent* (prose 11) perpétuellement les uns dans les autres signes cosmologiques et figures terrestres (« le sorbier entre dans la lyre ou bien la lyre dans le sorbier », prose 21 : comme on voit, les textes insèrent dans leur propre trame, intègrent aux fictions qu'ils élaborent, un commentaire, masqué, des images). L'enchevêtrement des lignes, des signes et des figures, rendant malaisées (voire impossibles), en dépit des indices fournis par les titres, leur reconnaissance et leur nomination, travaille à la déconcertante opacité des images. Breton traduit (terme à terme ?) la prolifération visible à travers la profusion lisible des « cônes, trompes, pavillons et flammes », des « myriades d'akènes », « cerfs-volants » et autres « diabolos » ou « boîtes à surprise » qui s'ajoutent aux « signes qu'englobe la partition céleste ». De même, l'omniprésence tourbillonnaire des mots qui disent la ligne courbe dans tous ses états, et toutes les formes que peut prendre la spirale dans la nature, la science ou l'art, vise à rendre compte (mimétiquement ?) des entrelacs mironiens. Mais il met aussi en œuvre des procédures scripturales spécifiques, à mes yeux beaucoup plus efficaces, lorsqu'il rend compte de l'opacité visible des images en faisant jouer l'opacité, ostentatoirement revendiquée, du langage, privilégiant les mots rares, étranges, vieillissés, savants ou techniques qui arrêtent la lecture et se dérobent à l'imposition immédiate et stable du sens. Ou lorsqu'il répond à la plasticité/complexité de la syntaxe picturale par l'arabesque d'une phrase qui s'enroule et se déroule

comme « vrilles de la clématite » et dont les détours et retournements brouillent le sens et suscitent dans le texte une opacité sémantique homologue à celle de l'image peinte.

Pour toutes ces raisons – et d'autres encore qu'une étude exhaustive (et parallèle) des textes et des images permettrait de faire apparaître – on peut, sans abus de langage, parler, à propos des *Constellations* de Breton, d'une *écriture de la peinture*.

Entre le texte et l'image, l'écart n'est jamais comblé. Parce qu'entre l'une et l'autre s'entreposent sans cesse le feuilleté d'autres textes, la matérialité du langage ou le déploiement des figures de la mémoire et/ou de l'imaginaire du scripteur. C'est bien ce que dit *poétiquement* la prose 5. L'interrogation inaugurale, qui transpose l'énigmatique rapport établi, dans l'image peinte, entre la figure centrale et le lacis vertigineux des signes stellaires qui l'enserme, peut aussi se lire – à un autre niveau, *métapoétique* – : Qu'y a-t-il entre cette image et ce texte ? La réponse, (hypothétique, instable) – « Qui sait, peut-être le reflet des ramures du cerf dans l'eau troublée » – maintient ouverte la béance de l'entre-deux. Puisqu'il s'agit d'un autre jeu d'images, venu d'un espace autre, que ne donnent à voir dans l'image peinte ni les figures ni les signes, et qui n'a d'autre lieu d'inscription que le texte.

Université de Poitiers

ANDRÉ BRETON : *CONSTELLATIONS*

Incipit

Du « lever de soleil » au « Passage de l'Oiseau divin » s'accomplit un cycle autant dire hermétiquement clos, comme je n'en sais pas d'autre dans l'œuvre de Miró Les grands êtres de haut qui la traversaient avec un surcroît d'impétuosité depuis la guerre d'Espagne se sont écartés tout à coup, à charge de revenir par la suite. L'équilibre et l'harmonie disposent souverainement de la scène, sur laquelle une paix singulière est descendue. Ici s'avive irrésistiblement en moi un souvenir personnel : je revois les solitudes du Nevada ; depuis combien d'heures de voiture glissons-nous entre ces rocs gigantesques dont nul à la longue ne saurait se défendre d'épeler en traits humains ou animaux les silhouettes monstrueuses, mais nous voici en vue du « Lac Pyramide » et, médusé, j'assiste à leur dissipation, entraînant celle des nuages qui jusque-là cahotaient en lourds tombereaux. Ainsi en va-t-il de l'insertion ultra-précieuse de cette nappe des *Constellations* au cœur même de ce que, dans l'univers de Miró, on a appelé ses « peintures sauvages ». Le « Lac Pyramide » qu'en plein désert ce soir là, j'ai pensé contourner indéfiniment, apparaissait comme le lieu de la décantation définitive. On eût pu s'attendre à voir, au moins, s'égailler à la cantonade quelques Indiens. Mais pas même. Vacant comme aucun autre, le miroir, lissé furtivement par les oiseaux, ne semblait fait que pour ravir, la nuit tombée, la flottante réverbération des astres. De même, dans les Constellations, la figuration vivante est passée à l'arrière plan ; elle ne subsiste plus qu'à l'état de trame sur laquelle vient s'apposer la grille emblématique de l'artiste où dominant le cercle, la spirale, l'étoile et le triangle inversé. À première vue, cette trame, quoique essentielle, se dissimule d'autant mieux sous les accords plaqués de la couleur que celle-ci, en vertu d'une décision géniale, choisit de n'enflammer que leurs angles d'intersection. Pour la première fois, toute l'accentuation lumineuse porte et joue sur les ménisques d'interférence des

éléments concrets et abstraits. En la ténuité et la rigueur du rapport forme-couleur ainsi totalement recréé me semblent résider l'absolue originalité d'une telle œuvre et le secret de son affirmation sur le plan organique. C'est là ce qui, à mes yeux, comme sans doute à bien d'autres, doit la rendre indiscutable, comme les jeux du rutile dans le quartz où les étapes qui vont de l'impulsion à le construire à l'abandon du nid chez l'oiseau. Cette trame, à dessein dérobée, viennent tout juste ici l'accuser les titres dont le lyrisme est pour témoigner que c'est seulement par le désir, la délectation, sans préjudice de la frayeur, qu'il nous est permis de pénétrer dans l'ordre du cosmos avec tout ce que cela entraîne de dépassement de notre condition.

Par-delà l'appréciation des moyens techniques, si savants, ou nouveaux soient-ils, ce qui nous subjuge en présence des *Constellations* c'est la décongélation de l'espace qu'elles opèrent sous nos yeux, c'est l'écho allant sans fin se répercutant que cette décongélation éveille en nous. Le sentiment de beauté et de plénitude que nous éprouvons devant elle tient à ce que jamais, sur le plan plastique, la vibration sensible ne s'est trouvée un juste point de déclic pour pouvoir déchaîner tous ses prolongements. À une telle œuvre s'applique mot à mot la si pénétrante analyse que, sous le titre : « Baudelaire et la circonférence changeante », M. Georges Poulet a consacrée aux plus admirables, aux plus éperdument volatiles poèmes des *Fleurs du Mal*. À son plus haut période, et cela presque toujours sous la dépendance d'états affectifs en rapport avec une grave perturbation de l'existence, « la sensation peut multiplier son ricochet dans toutes les dimensions spatiales et temporelles... Intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps, toutes ces différentes qualités que Baudelaire énumère dans un passage fameux, des « Fusées », et qui sont les qualités mêmes grâce auxquelles les choses sensibles et portées par celles-ci, les sens de l'homme prennent possession du monde extérieur, sont aussi les qualités grâce auxquelles il prend possession de lui-même, de tout lui-même, c'est-à-dire de l'ensemble de son existence et en reconnaît à la fois la diversité et l'unité ». La culmination de ces qualités dont nous est garante la résonance inépuisable qu'elles trouvent en nous,

témoigne assez de « l'état de grâce » qu'au plus fort de l'alarme Miró a pu atteindre et dans lequel, sans la moindre défaillance il s'est maintenu.

INDEX DES NOMS

- ALQUIÉ F., 132
ANGENOT M., 137
APOLLINAIRE G., 73-74, 83,
85, 119
APPEL-MÜLLER M., 34
ARAGON L., 7-9, 11-13, 32-
36, 38, 43, 89-98, 100-104,
108-109, 111-112, 129,
137-138, 140-142, 149-150,
171, 182
ARLAND M., 24
ARNIM A. von, 119
ARTAUD A., 11, 26, 31-32,
135-136, 170-180
AUDIBERTI J., 141
BABILAS W., 7
BALL H., 75, 78
BALZAC H. de, 141
BARBUSSE H., 142
BARRÈS M., 157, 187
BARTHES R., 81, 132
BATAILLE G., 32, 43, 182
BAUDE J.M., 48, 59
BAUDELAIRE C., 101-103,
119, 203, 210, 216
BÉHAR H., 7, 31, 44, 73, 75-
76, 85-86, 88
BENJAMIN W., 127
BENOÎT P., 138
BENVÉNISTE E., 76
BÉRAUD H., 141-142, 147
BERGER P., 148
BILLY A., 141
BIZET G., 33
BLANCHOT M., 132
BLOCH J.-R., 140-141
BOIFFARD J.-A., 175
BONNET M., 47, 80, 142, 156
BOUCHARENC M., 12, 145
BRAQUE G., 143
BRECHT B., 76
BRETON A., 7-12, 23, 32-34,
36, 47-49, 54, 56, 59, 61,
63, 65, 72, 76, 84, 87, 89,
92, 95, 100, 105-120, 123-
133, 135, 136, 138-143,
145, 148-149, 153-155,
157-168, 171, 180, 182,
191, 197-214
BRISSET J.-P., 16
BRUNETIÈRE F., 141-142
BRUNN A., 154
BUÑUEL L., 72, 136
BUOT F., 184
CANTALOUBE L., 138
CARASSOU M., 137, 181
CARCO F., 139, 141
CAWS M. A., 73
CENDRARS B., 73, 86, 141,
143
CERTEAU M. de, 174, 176
CHAR R., 72, 182
CHÉNIEUX-GENDRON J., 7, 34-
35, 89, 125
CHOUAN J., 162
CIORAN E., 87
CLAVEL A., 28
COCTEAU J., 139, 143
COLETTE, 138, 141
CORVIN M., 31, 33
CREVEL R., 11, 132, 137-138,
181-196
CROS C., 119
DALI S., 125, 136
DELEUZE G., 124, 131, 133,
135-136

DESNOS R., 9, 11, 13, 15-19,
 22-24, 26-35, 43, 63, 65,
 135, 137-142, 146, 148-150
 DIDIER B., 34, 125
 DIOGÈNE, 153
 DORGELÈS R., 141
 DOUCET J., 78-79, 93, 114
 DUCHAMP M., 9, 16, 18, 22,
 26, 30
 DUFOUR C., 12
 DUFOUR P., 89
 DUMAS M.-C., 28, 34, 137,
 141, 149
 DURAND X., 20
 DUVAL J., 101, 103
 EINSTEIN, 25
 ÉLUARD P., 9, 72, 83, 121,
 124-125, 131, 133, 182-
 183, 185-189
 ENGELS F., 107-109, 112
 ERNST M., 80, 148, 188-190
 FABRE D'OLIVET A., 210
 FAHEY J., 11
 FARGUE L.-P., 188-189
 FAUCHEREAU S., 79
 FELISAZ-DEBODARD M., 11
 FÉNELON, 9, 92-98
 FLECHTHEIM A., 181, 183,
 190-191
 FOLLET L., 103
 FONGARO A., 81
 FORNERET X., 210
 FOUCAULT M., 8, 124, 135
 FOURIER C., 204, 211-212
 GALTSOVA E., 13
 GENETTE G., 19, 92, 94
 GIDE A., 138, 142, 145
 GIROD M., 19
 GODON L., 17
 GORDON H., 17
 GORMEZANO N., 11, 63, 67
 GOULET A., 145
 GROSSMAN E., 35
 GROSZ G., 79
 HABERMAS J., 135
 HAUSMANN R., 80
 HEGEL G. W. F., 107-112
 HÉRACLITE, 127
 HUELSENBECK R., 75
 HURET J., 145
 HUYSMANS J.-K., 59, 154, 165
 JACOB M., 16, 24, 26
 JAMATI V., 145
 JAMMES F., 145
 JARRY A., 16, 31-32, 114, 116,
 120, 160-162
 JOMARON J. de, 31
 JOUFFROY T., 27
 KAHNWEILER H., 25-26
 KANT E., 51
 KESSEL J., 139, 147
 KLEE P., 11, 41, 131-196
 KLEIBER P.-H., 13, 19
 KRISTEVA J., 102, 125
 LA ROCHEFOUCAULD, 94
 LABÉ L., 210
 LACAN J., 15, 17
 LAFORGUE J., 73, 79, 84
 LAMIOT C., 19
 LANDRU, 146
 LANUX E. de, 90, 102
 LAPACHERIE J.-G., 20
 LAURENCIN M., 183
 LAUTRÉAMONT (pseud. de
 DUCASSE I.), 8, 11, 26, 94-
 95, 99, 104, 119, 125, 127,
 149, 154, 190
 LAVOINE Y., 137
 LAZAREFF, 17, 139
 LE BOT M., 73
 LEENHARDT J., 34
 LEFÈVRE F., 139
 LEGRAND G., 198
 LEIRIS M., 8-9, 11, 13, 15-30,
 43, 144, 173, 175
 LÉNINE, 111-112

LEROY C., 145
 LIMAT-LETELLIER N., 12
 LIMBOUR G., 138, 182
 LONDRES A., 139
 MAC ORLAN P., 24, 139, 142
 MAETERLINCK M., 79, 87, 189
 MALLARMÉ S., 16, 33, 119
 MARINETTI F. T., 74, 86
 MARMANDE F., 17
 MARUTA V., 78, 80-82
 MARX K., 96, 98, 111-112
 MASSON A., 16, 22-24, 28,
 44-45, 175
 MATHIEU J.-C., 21
 MATISSE P., 197, 200, 204
 MAUBON C., 27
 MAURRAS C., 147
 MERLE E., 139
 MIRÓ J., 11, 17, 158, 197-200,
 202-213, 215, 217
 MOATTI C., 181
 MOLINIÉ G., 64
 MORAND P., 189
 MORISE M., 138
 MOURIER-CASILE P., 11, 157,
 208
 MURAT M., 18, 84
 NAVARRI R., 146
 NAVILLE P., 175
 NEEFS J., 34, 125
 NERVAL G. de, 16, 116, 119,
 210, 212
 NIETZSCHE F., 127-129, 210
 NIZAN P., 141
 NOAILLES C. de, 125
 NOUVEAU G., 119
 NOZIÈRES V., 146
 PALMIER J.-M., 76, 79
 PAPIN, 146
 PAULHAN J., 9, 127, 158
 PENOT-LACASSAGNE O., 11
 PÉRET B., 9, 11, 63, 65, 137,
 139, 147, 149
 PICASSO P., 125, 139, 143,
 184, 200
 PIÉGAY N., 34
 PIERRE J., 137, 170, 182, 203
 PIERRE-QUINT L., 138
 PIOT J., 141
 POE E. A., 189
 POULET G., 203, 216
 PRÉVERT J., 182-183
 PRÉVOST E., 141
 PROUST M., 102
 QUENEAU R., 16
 RABELAIS F., 15
 RACINE, 96
 RAILLARD G., 208
 RAY M., 126
 REVERDY P., 82, 131, 139
 RIBEMONT-DESSAIGNES G.,
 74
 RICHTER H., 75
 RIEUNEAU M., 7
 RIFFATERRE M., 101
 RIGOLOT F., 15
 RIMBAUD A., 26, 40, 79, 83,
 104, 119, 190, 210, 213
 RIVIÈRE J., 138, 142
 ROUSSEAU J.-J., 157
 ROUSSEL R., 8, 16
 RUBIO E., 12
 SADE D. A. F. de, 210
 SAINT-LÉGER A., 185, 188-
 189
 SAINT-POL ROUX, 26, 114-
 116, 118-119
 SALMON A., 139, 141, 146
 SANOUILLET M., 76
 SARTRE J.-P., 123, 132
 SATIE E., 16
 SCHWITTERS K., 80
 SCOPELLITI P., 131
 SERMET J. de, 23
 SHELLEY P. B., 116, 119
 SIMON HÉGÉSIPPE, 25

SMITH H., 164
SOUPAULT P., 34, 89, 92, 138-
140, 144-145, 149-150, 182
STENDHAL, 157, 210
TADIÉ J.-Y., 156
TANGUY Y., 199-201, 204
THÉVENIN P., 179
THIBAUDET A., 141
TODD O., 82
TRIANAFYLLOU A., 13, 132
TRIOLET E., 102
TROTSKY L., 111
TZARA T., 11-12, 20, 24, 26,
73-79, 81-87, 93, 144, 153,
182-183
URMUZ, 82
VACHÉ J., 119, 153-154, 167
VALÉRY P., 9
VASSEVIÈRE M., 12
VAUBAN, 25
VAUTEL C., 141
VÉRA A., 109
VERHAEREN E., 79, 87
VILAR P., 13
VIOLETTO G., 131
VITRAC R., 9, 11, 13, 17, 31-
32, 36, 38-47, 138, 182-183
VOGEL L., 140
VOLTAIRE, 74, 79, 81, 96, 98,
144
WEDEKIND, 74, 83
WEISGERBER J., 79, 86
ZOLA E., 103, 144
ZYLBERSTEIN J.-C., 137, 181

TABLE DES MATIÈRES

Nathalie LIMAT-LETELLIER, Emmanuel RUBIO, Maryse VASSEVIÈRE : Préface	7
Pierre VILAR : Rien sur Robert : sur un coup de dé onomastique	15
Éléna GALTSOVA : Le jeu du signifiant, ou le théâtre surréaliste à la lettre dans <i>L'Éphémère</i> de Vitrac	31
Joseph FAHEY : Poétique du futur dans <i>Clair de terre</i>	47
Nathalie GORMEZANO : Construction de l'univers poétique surréaliste	63
Catherine DUFOUR : La poésie dada de Tzara, de l'écriture du cirque au « cirque de l'écriture »	73
Maryse VASSEVIÈRE : Pratiques intertextuelles dans <i>Les Aventures de Télémaque</i> et <i>Le Paysan de Paris</i>	89
Emmanuel RUBIO : <i>L'Amour fou</i> , de la théorie féminine au principe de réécriture	105
Angelos TRIANTAFYLLOU : Du concept de simulation à la simulation du concept : <i>L'Immaculée Conception</i>	123
Myriam BOUCHARÉNC : Surréalisme et écritures journalistiques	137
Nathalie LIMAT-LETELLIER : « De quel message unique je suis porteur », ou la vocation testimonial dans <i>Nadja</i>	153
Olivier PENOT-LACASSAGNE : « Ici s'installe une certaine foi », le surréalisme d'Antonin Artaud	169

Myriam FELISAZ-DEBODARD : Le discours d'art surréaliste ou la forme du dit : Paul Klee et René Crevel, deux expressions pour un même [k]	181
Pascaline MOURIER-CASILE : André Breton : écritures de la peinture	197
André BRETON : <i>Constellations</i> . Incipit	215
INDEX DES NOMS	219