

**LA FABRIQUE
SURREALISTE**

Collection *Les Pas perdus*
dirigée par Henri BÉHAR

Ouvrages parus :

Surréalisme et pratiques textuelles, études réunies par Emmanuel RUBIO. Phénix Éditions, 2002, 14x22,5, 224 p.

Cyril BAGROS, *L'Espace surréaliste, promenade en zone interdite*, Phénix Éditions, 2003, 14x22,5, 276 p.

L'Entrée en surréalisme, études réunies par Emmanuel RUBIO. Phénix Éditions, 2004, 14x22,5, 272 p.

Intellectuel surréaliste (après 1945), études réunies par Maryse VASSEVIÈRE, Association pour l'Étude du surréalisme, mai 2008, 14x22cm, 240 p.

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire. Le sigle *OC* suivi du tome en chiffres romains et de la page en chiffres arabes renvoie aux *Œuvres complètes* des auteurs.

**Centre de Recherches sur le Surréalisme
UMR 7171 (Paris III-CNRS)**

**LA
FABRIQUE
SURREALISTE**

*Actes du séminaire du
Centre de Recherches sur le Surréalisme,
dirigé par
Françoise PY
Maryse VASSEVIÈRE*

Études réunies par
Maryse VASSEVIÈRE

AVANT-PROPOS

Maryse VASSEVIÈRE

Après une série d'approches sociologiques (sur l'entrée en surréalisme et sur l'intellectuel surréaliste) visant à contextualiser l'étude du surréalisme comme mouvement littéraire reposant à la fois sur des engagements individuels et sur des pratiques collectives, il revenait à notre séminaire de remettre encore une fois sur le métier l'étude de la création surréaliste dans ses productions les plus vives en étudiant les surréalistes au travail ou « La fabrique surréaliste », car l'un de nos principes théoriques et méthodologiques forts réside dans la nécessité de ne pas séparer approche sociologique et approche textuelle. Et un autre réside dans la nécessité de lier l'approche textuelle et l'approche génétique : ceci est une nécessité pour tous les textes mais plus particulièrement pour le surréalisme, or cela a encore été peu fait pour l'instant. Un dernier enfin réside dans la nécessité d'étudier toutes les formes du croisement (entre les textes comme entre les arts) dans le mouvement perpétuel de la création surréaliste.

Ce thème centré sur le faire surréaliste et sur la pratique de l'échange nous aura permis d'explorer des pistes diverses, de croiser les approches et de réunir les Lettres et les Arts autour de trois grands axes : l'écriture et ses supports institutionnels (comme la revue *La Révolution surréaliste* étudiée ici par Iveta Slavkova), les rapports entre les arts (Martine Créac'h, Sophie Bastien, Sylvie André et Nadia Ghanem ouvrent ici quelques perspectives sur le double métier d'écrire et de peindre), l'écriture et ses avant-textes comme ses intertextes (examinés avec minutie par Henri Béhar, Paolo Scopelitti, Alain Chevrier, Myriam Boucharenc et Maryse Vassevière).

Enfin, si le corpus des études est constitué par les grands textes canoniques du surréalisme, au panthéon des auteurs surréalistes la lecture pointue d'Emmanuel Rubio ajoute l'exemple inat-

Avant-propos

tendu de Raymond Queneau pour une transgression-inversion du surréalisme qui nous invite à sans cesse élargir l'horizon de notre champ d'étude.

Comment se « fabrique » une œuvre surréaliste ? Cette question sollicite donc une approche génétique : l'étude des manuscrits nous renseigne-t-elle sur le « work-in-progress » surréaliste et sur la nature réelle de l'écriture automatique ? Avec « La fabrique surréaliste » il s'est donc agi d'observer les surréalistes au travail et de confirmer leur pratique de l'échange entre les arts comme entre les créateurs. Au-delà de l'apport incontournable du travail entrepris il y a déjà longtemps par Michaël Riffaterre sur la métaphore surréaliste, la confrontation avec les brouillons et les avant-textes, aura permis de découvrir l'extraordinaire vitalité d'une écriture aux prises avec l'inconscient et le langage. On aura montré aussi le dialogue fécond entretenu par les surréalistes avec les arts mineurs comme la photographie ou avec les arts primitifs, comme la part du travail collectif dans les productions des surréalistes qui ont souvent travaillé ensemble, souvent même de façon ludique. Avec ce « Ralentir Travaux » humoristiquement formulé par Breton, le faire surréaliste marqué par la nécessité du travail conscient et parfois même soumis à la contrainte formelle, laisse deviner, par son paradoxe même, quelles réalités d'écriture et de création se cachent derrière l'écriture automatique trop longtemps considérée comme le modèle canonique de toute écriture surréaliste.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

ANDRÉ BRETON SOULÈVE L'ARCANE 17

Henri BÉHAR

Pour le séminaire, dont l'objectif, rappelons-le, était de montrer l'artiste au travail, j'ai voulu, à la suite d'André Breton, soulever l'arcane 17 en examinant ce que pouvait nous révéler son manuscrit de son attitude, de ses hésitations, de ses repentirs. Cette intervention s'appuyait sur une présentation d'une trentaine d'illustrations en couleurs (logiciel Powerpoint), qu'il est impossible de reprendre ici. Heureusement, depuis, ce manuscrit a paru en fac-similé absolu et dans une édition plus démocratique chez le même éditeur¹, à laquelle je renvoie une fois pour toutes, en conservant ici l'essentiel de mon propos préliminaire.

I. Description du manuscrit

A. Un double don

C'est un magnifique objet, soumis à la vente de l'atelier André Breton des 11 et 12 avril 2003, préempté par l'État, de fait offert par la fille du poète à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet où il est désormais accessible.

La reliure, réalisée en 1956 par Lucienne Talheimer pour Éliisa et André Breton, soit plusieurs années après le don du manuscrit, est en galuchat (peau de morue). Une fenêtre de verre épais d'un vert profond, de forme asymétrique, s'ouvre au centre de chacun des deux plats, laissant voir : au recto une photographie du visage d'Éliisa émergeant d'une feuille en

1. André Breton, *Arcane 17*, fac-similé du manuscrit original, édition préparée et présentée par Henri Béhar, Biro éditeur, 2008 (deux volumes sous coffret, l'un contenant le fac-similé, 18 x 23,5 cm, 48 pages, quadrichromie ; l'autre : « D'un poème objet » et la transcription par HB, le texte d'André Breton, 18 x 23,5 cm, 240 pages, noir. Deuxième éd. en un seul volume, octobre 2008).

La Fabrique surréaliste

forme de cœur, au verso, un brin d'herbe. L'ensemble a été décrit par Pascaline Mourier-Casile lorsque notre Centre de recherche en montra de nombreuses photographies. Elle précise :

Sur le second plat, des petites découpes de feuilles rondes sont suspendues à un fil noir, gardes et contre-gardes en bois de placage, dos titré or, étui de papier suédois².

B. Le manuscrit : aspect matériel

1. Dédicace

Le cahier est titré ARCANE 17 sur la première page (f° 1) et porte une dédicace-collage sous forme de calligramme (dégageant, en réserve, le contour d'un oiseau) sur un fond d'étoiles. André Breton s'adresse à la seule inspiratrice du volume :

Élisa, toi devant qui je retrouve sans cesse les yeux que j'ai eus à 15 ans pour la « Beata Beatrix », par l'étoile de ce 9 ou 10 décembre 1943 à jamais la plus lumineuse et par l'aile du bel oiseau de Bonaventure pointée vers ton pays – quand nous avons entendu dire que les « gannets » dès la mi-août, partaient pour le Chili, rappelle-toi comme ce mot a tremblé longtemps sur la mer – à toi ce cahier de grande école buissonnière, mon amour. André. 3 janvier 1945.

Cette dédicace n'étant pas commentée (et pour cause, puisqu'elle n'est pas dans la publication) dans les *Œuvres complètes* d'André Breton dans la Pléiade, précisons ici, comme l'indique d'ailleurs René Alleau dans son article « Le mystérieux Livre d'Heures du rêve d'Élisa³ », que la *Beata Beatrix* réfère à un tableau du chef de l'école préraphaélite anglaise, Dante-Gabriel Rossetti, peint de 1864 à 1878, conservé à la Tate Gallery de Londres. Je précise qu'il a été reproduit, en couleurs, dans *Minotaure*, n° 8, juin 1936, p. 48a,

2. Catalogue de l'exposition *Livres surréalistes* (13 mai-29 juin 1981) à la BPI du Centre Georges Pompidou, dans *Mélusine V*, p. 362.

3. Dans : *André Breton, la beauté convulsive*, Centre Pompidou, 1992, p. 358-362.

André Breton soulève l'Arcane 17

en hors-texte, pour illustrer l'article de S. Dali « Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite ». Or, ne l'oublions pas, Breton faisait partie de l'équipe dirigeante de cette revue... Breton assure la dédicataire que pour elle et par elle il retrouve le regard qu'il portait, adolescent, à la femme représentée dans ce tableau. Plus précisément, Éliisa incarne la femme qu'il rêvait de rencontrer à cet âge (si, dans la suite de l'ouvrage, elle est la femme-enfant, le phénomène est réciproque, et lui-même ne se perçoit pas plus âgé !). En d'autres termes, celle qu'il a rencontrée à New York un soir de décembre 1943 n'était, une fois de plus, pas une inconnue : il en avait rêvé jadis devant cette huile, et c'est sans hésitation qu'il la reconnaît.

À première lecture, l'imprécision sur la date surprend : l'amoureux ne peut avoir oublié de fixer dans sa mémoire le moment exact de cette soirée, désormais la plus lumineuse de sa vie, où il se promena pour la première fois avec Éliisa dans l'hiver froid de New York. Il l'évoque dans le corps du texte :

~~Traversant la rue glacée ou passant \$\$\$/Dans la Au dehors
Je te revois d= Dans la rue glacée/je te revois moulée sur un
frisson, et les yeux seuls à découvert. L'écharpe/Le col/haut
relevé, l'écharpe ramenée/serrée de la main/sur ta^t bouche,
tu étais l'image même du secret, d'un des grands secrets de
la nature au moment où il se livre et dans tes yeux marqués
d'orage. On voyait \$\$\$ d'orage on voyait///de ciel de fin
d'orage on croyait/pouvait/voir// se lever L/un très pâle/arc-
en-ciel. (f° 35).~~

Or, nous savons, par d'autres témoignages, que la première rencontre eut lieu au déjeuner, ce qui laisse supposer qu'ils se sont fixé rendez-vous le soir même ou le lendemain.

L'aile de l'oiseau de Bonaventure, représenté en réserve dans le calligramme, pointe vers le Sud, c'est-à-dire vers le Chili, pays de naissance d'Éliisa.

Les « gannets » : c'est, dit le Larousse du XIX^e siècle, le nom vulgaire du goéland blanc. Le poète et sa compagne s'émeuvent à l'idée que ces grands oiseaux de mer se dirigent vers le Chili,

4. EO : la

La Fabrique surréaliste

d'où elle est originaire, au moment même où ils séjournent à Percé, en Gaspésie.

Enfin l'objet lui-même est qualifié de « cahier de grande école buissonnière » en référence au support, authentique cahier scolaire, le scripteur ne suivant pas les lignes, comme on flâne au lieu d'aller en classe.

Pour mémoire, l'édition originale d'*Arcane 17* chez Brentano's à New York est achevée d'imprimer le 30 novembre 1944, un peu plus d'un mois avant ce don.

2. Le corps du texte

Il s'agit bien du manuscrit autographe original de premier jet d'*Arcane 17* écrit au Québec daté et signé par André Breton : Percé – Sainte-Agathe, 20 août – 20 octobre 1944. Sur un cahier d'écolier canadien de 48 pages, format in-4° de 23,6 x 19 cm, première page illustrée d'une cascade, la dernière, bilingue, portant des tables de poids et mesures.

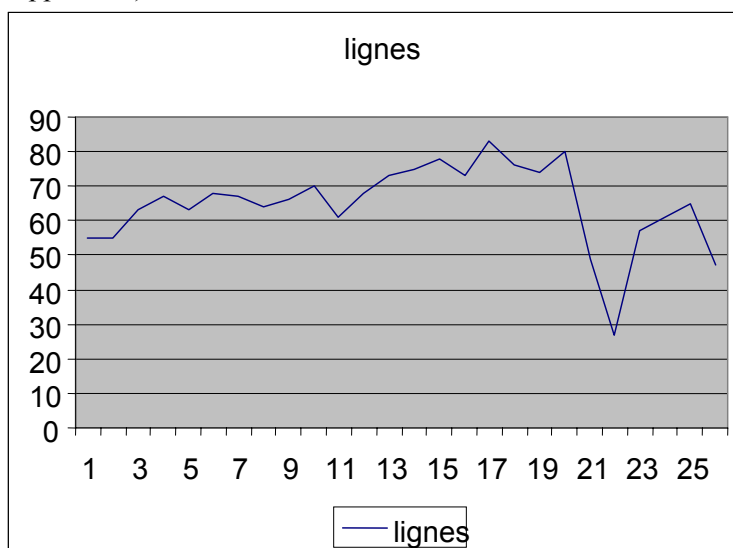
Les pages de droite (numérotation impaire au crayon, par l'auteur lui-même) sont réservées au texte autographe ; celles de gauche portant photographies et collages de documents ou d'objets divers, mais il arrive qu'elles portent une partie de texte mis au net, ou même de manuscrit original.

Les éléments collés sont d'une grande importance, mémorielle et sentimentale au premier chef, intellectuelle ensuite, pour mieux comprendre l'élaboration d'*Arcane 17*. La plupart sont situés par Breton en légende des collages, qu'il s'agisse de cartes, de tickets de transport, de photographies, d'enveloppes de papier de tabac, d'objet trouvé en plastique, ou de cartes de tarot.

Chaque page du cahier, margée à gauche d'une verticale rouge, comporte 19 doubles lignes, entre lesquelles l'écolier est supposé inscrire le corps de la lettre. S'en affranchissant de plus en plus délibérément, André Breton les couvre entièrement, sans laisser aucune marge, d'une écriture très serrée, à l'encre noire, comportant des ratures et de très nombreuses corrections, ce qui rend parfois le texte illisible. À tel point qu'il éprouve à plusieurs reprises le besoin de recopier tel fragment sur la page de gauche, non sans le modifier à son tour ! Dans ce cas,

André Breton soulève l'Arcane 17

le point d'insertion et la réécriture sont précédés d'un astérisque. Voici, pour fixer les idées, un graphique montrant l'accroissement du nombre de lignes sur les feuillets impairs, au cours des pages (la chute brutale au f° 43 correspond à l'appendice).



Mais l'appendice ne réserve aucune page illustrée. Au total, ce sont 26 folios qui sont couverts de texte (allant jusqu'à 82 lignes) formant 65 paragraphes.

3. Appendice

Immédiatement à la suite du manuscrit, continué sur la même page, se trouve un appendice manuscrit autographe de 6 pages. Il est signé du digramme d'André Breton (ou plutôt de son chiffre, 1713) et daté : Paris, 1^{er} – 3 mai 1947.

Il faut donc supposer qu'à son retour en France, après avoir offert le cahier manuscrit à Éliisa, André Breton l'a repris pour le compléter par cet appendice, en trois parties, qui sera titré « Ajours » dans l'édition parisienne du volume, au Sagittaire, achevée d'imprimer le 5 juin 1947.

La Fabrique surréaliste

4. Une seconde main ?

En feuilletant le manuscrit, on observe que trois pages de gauche portent quelques lignes au crayon d'une écriture différente, d'autant plus remarquable qu'elle use d'abréviations, ce que Breton ne s'autorise jamais dans les pages de droite du cahier. Familier des divers écrits de Breton, Jean-Michel Goutier m'assure que c'est bien là une autre graphie du même auteur. La signification de ces lignes n'en demeure pas moins mystérieuse.

F° 22 : et très doctement ils tiendront pour acquis, ainsi qu'ils ont dit qqch.

~~*moyennant quoi ils pourront avoir dit qqch.*~~

F° 34 : « Bonaparte à Arcole. » et au bas : « disert ».

F° 36 : « Et comme elle se lamente »

Or, ces lignes surajoutées ne présentent *aucun* rapport avec le contexte, ni sur la même page, ni sur la page voisine. Belle énigme pour les amateurs.

II. La confection du don

Une fois le manuscrit achevé (mais, à l'évidence, certaines pages contiennent déjà des éléments collés, voir f° 23) Breton y insère, sur la page de gauche, divers témoignages rapportés du voyage commun ou se rapportant au texte manuscrit. Les voici, dans l'ordre d'apparition.

A. Les éléments rapportés

1. La cascade/le torrent

C'est la couverture du cahier d'écolier : photographie imprimée 4 couleurs, à fond perdu, sans aucune indication. Sont-ce les chutes du Niagara, dans la partie dénommée « le voile de la mariée », ou bien la cascade Montmorency, une des plus importantes du Canada, près de Québec ? Aucune des deux, apparemment.

2. La carte et les transports (f° 2)

Assemblage de 5 documents sur le f° 2 du cahier :

- a) un itinéraire en anglais (papier jaune) d'une compagnie de tourisme : de Québec vers Gaspé, Lac St Jean et le parc national des Laurentides ;
- b) un ticket de transport (orange) ;
- c) autre ticket individuel, du Service Pelletier, composté de Sainte-Anne et Matane, en juillet 1944 ;
- d) un billet régulier de wagon-lit, de Levis à Mont Joli, daté à la main ;
- e) Une notice touristique sur l'île Bonaventure, « le premier de tous les refuges d'oiseaux », située à 3 milles de la grève.

3. L'alouette (f° 4)

Collage d'une enveloppe de paquet de « tabac à fumer naturel » Alouette, surchargée d'une reprise de deux lignes empruntées à la page de droite.

4. Fous à Bonaventure (f° 6)

Trois photos d'amateur (en noir et blanc, cela va de soi) réalisées par Élisabeth, légendées, en lettres capitales. Elles représentent des fous de Bassan, oiseaux mentionnés à la page précédente. Les quatre lignes manuscrites en dessous sont un ajout au folio voisin, sans relation explicite avec les illustrations.

5. Le roi de cœur (f° 10)

Collage de la couverture d'un paquet de cartes à jouer « British Consols », avec le roi de cœur à gauche, portant le n° 13, sur lequel se greffe le nombre 17. Collage augmenté de trois mentions manuscrites concernant l'année 1713. Faut-il préciser ici que c'est le « chiffre » des initiales d'André Breton, le A figuré par 17, le B par 13 ? Voir sa propre signature aux folios 18 et 48.

6. Route n° 6 (f° 12)

Cette page comprend deux collages en bordure gauche et en bas, ainsi que deux éléments manuscrits de nature différente :

- a) Une feuille de route, bilingue, indique, au centre, les villes et villages de l'Anse à Beaufils jusqu'à Matane avec leur nombre

La Fabrique surréaliste

d'habitants. Cette colonne est encadrée, à droite et à gauche, par la distance, à lire, respectivement, de bas en haut et de haut en bas (mention en anglais et en français). Enfin, verticalement, est imprimée une réclame en anglais : le meilleur endroit pour soigner le rhume des foies.

b) Sur ce document, André Breton a souligné les noms de l'Anse à Beaufile et Corner of the Beach. En marge droite, il dessine une accolade et indique, en lettres capitales : « AGATES ».

c) Un collage : le haut d'un papier à lettres, avec la citation d'une poétesse gaspésienne : « Il n'est pas de pays, pas d'endroit sur la terre/où souffle un vent plus pur, où vit tant de beauté ». Le message précise que cette phrase provient du recueil *Ma Gaspésie*, de Blanche Lamontagne, sœur de l'actuel propriétaire du Château « Ma Gaspésie ». En dessous, figure la silhouette d'une plongeuse.

d) Au centre de la page, Breton reproduit une phrase de la page précédente (ligne 48). En dessous, il dessine un cadre, avec au milieu, à gauche, une étoile représentant un point d'impact. Ce dessin est commenté par l'ajout manuscrit de neuf lignes mettant en évidence une étrange coïncidence entre la phrase citée et le fait que, quelques jours plus tard, un rossignol est venu se jeter sur la vitre, heureusement sans conséquence grave.

7. L'orgue, Bach (f° 14)

Photographie du rocher et de la plage de Percé avec ces indications de la main d'André Breton : L'ORGUE, BACH. Cette photo, réalisée par Éliisa, illustre les propos développés sur la page voisine à propos du rocher Percé, vu sous un angle inhabituel.

8. Retour à la sauvagerie (f° 18)

Coupure de presse collée et rempliée, portant en dessous la mention suivante, sur 3 lignes, daté et signé : 1713 (le chiffre d'André Breton). Document postérieur à l'écriture du récit. Le journaliste plaide pour l'éducation, contre le nationalisme fauteur de trouble, et, citant un ouvrage de Lecomte du Noüy (*La Dignité humaine*, Brentano's, 1942), pointe ce que pourrait en tirer le Québec, alors sous la férule de Maurice Duplessis,

André Breton soulève l'Arcane 17

Premier Ministre de la province, chef de l'Union Nationale (cf. f° 5, ligne 13). Breton a souligné trois phrases. Les deux premières sont de l'essayiste : « La seule Histoire qui ait un sens est l'Histoire universelle... », « Il faut enseigner l'Histoire universelle. » ; la dernière, du journaliste : « des histoires universelles qui seraient autre chose que de la propagande pour une nation ou une secte religieuse. Quand l'osera-t-on ? ». Heureux de trouver les mêmes idées que les siennes sous la plume d'un autre Français, Breton commente et précise : « (Extrait du journal *LE JOUR*, Montréal 4 novembre 1944). En reformulant/la proposition ci-contre, je n'avais nulle connaissance du livre de M. Lecomte du Noüy / et ne pensais me rencontrer avec quiconque sur ce terrain !)/5 nov. 1944 ».

9. L'oiseau de nuit (f° 20)

À nouveau collage d'une enveloppe de paquet de cigares, de marque « White Owl » surchargée de cette mention empruntée à la page voisine (lignes 66-67) : « Mais l'oiseau a gagné la confiance de l'enfant/en l'instruisant des aurores boréales. » À ceci près que l'oiseau y est nommé : c'est un harfang des neiges, vulgairement dénommé chouette blanche, comme celui qu'on voit perché sur le cigare. Comme l'a montré Pascaline Mourier-Casile⁵, et contrairement à ce que pense le commentateur de la Pléiade, il s'agit bien là d'une réminiscence des *Indes noires* de Jules Verne.

10. Les infiltrations de la mer (f° 22)

Copie dactylographiée d'un extrait de *La Patrie*, 3 septembre 1944, suivie de ces deux lignes d'une autre main : « et très doctement ils tiendront pour acquis, ainsi qu'ils ont dit qqch./moyenn^t quoi ils pourront avoir dit qqch. » Les deux paragraphes suivants, manuscrits autographes, sont une mise au propre des lignes les plus illisibles du folio voisin.

11. Castor-ville (f° 24)

Découpée avec art et soigneusement recollée, coupure d'un article de journal vantant les mérites de Castor-ville, spectacle

5. Pascaline Mourier-Casile, *André Breton explorateur de la mer-moire*, PUF, 1985, p. 230.

La Fabrique surréaliste

pour enfants. Entre parenthèses, Breton commente amèrement, au crayon : (Misère de l'humour canadien). Analysant ce qu'il nomme une *image sensible*, dont la place n'est guère justifiée ici, René Alleau la rapproche d'une page de *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll intitulée « La leçon du castor » et particulièrement de la strophe 17. Il conclut : «... la superposition de l'image au texte *n'illustre* pas celui-ci mais ajoute un non-dit à découvrir dans les sources mêmes de ce qui est dit, tout en le situant par inversion ou retournement, vers la gauche, *du côté du cœur*. »

12. Tickets de train (f° 23)

Disposés au bas de la page, 3 coupons :

- a) un billet rose des Canadian National Railways, de Percé à Matapédia ;
- b) contigu, un billet bleu composté : Percé, 21 septembre 1944 ;
- c) un billet gris de wagon-lit des Canadian National Railways, pour le parcours Matapédia-Montréal.

13. Feuille, cœur, Mélusine (f° 26)

Une feuille rousse d'érable du Canada, percée de deux trous, collée sur une fiche récapitulative des cartes à jouer, laissant apparaître le cœur, avec, en dessous, une notice grossièrement découpée dans le Petit Larousse : « Mélusine, fée que les romans de chevalerie et les légendes du Poitou représentent comme l'aïeule et la protectrice de la maison de Lusignan. »

14. Le chalet Cochand (f° 30)

Trois photos de totems avec, au dessous, un texte manuscrit, mise au clair des biffures du f° 31, lignes 71-72, sans rapport de l'un à l'autre. À nouveau, les photos d'amateur semblent avoir été prises par Éliisa. Elles montrent un grand mâ-totem et deux petits, érigés dans la propriété du Chalet Cochand, à Sainte-Marguerite, première station de ski créée au Québec.

15. Les 2 lames Arcane 17 de 2 jeux de tarot (f° 32)

L'une, dénommée « L'étoile », provient du traditionnel jeu de Marseille ; l'autre, « Les Étoiles », est le contretypé d'une carte proposée, selon René Alleau, par Oswald Wirth. Elle

porte, en symétrie au nombre 17, la lettre phe ϑ (dix-septième de l'alphabet hébreu (qui reviendra dans l'un des ajours).

16. Objet trouvé (f° 36)

Trois parties sur cette page : d'abord une mention auto-graphe au crayon : « Et comme elle se lamente » qui n'a pas d'écho dans la page de droite ; la mise au net des lignes 29-31 de la page de droite : [sous l'assurance qu'il est seul à détenir la vérité et le secret, il doit promettre sous serment de/ne pas ~~révéler~~ spécifier quelle relique entre en elle. La foule s'assemble dans les temples, autour des/statues rivales.] ; en un OBJET TROUVÉ en plastique rigide contenant des modèles d'instruments de laboratoire à dessiner, avec la mention du lieu et de la date de sa provenance : (Ste Marguerite, 9 octobre 1944), vraisemblablement les bords du lac Masson, à Sainte-Marguerite, dans les Laurentides. Le considérant comme un « objet-réponse » typique, le savant ésotériste René Alleau cite longuement le Séparateur de la *Théosopia* de Jacob Boehme et conclut : « De cette même source vivante et toujours nouvelle : la rencontre de l'objet-réponse ou de l'image sensible dans l'exploration des *Heures mystérieuses* de la "veille rêvée" ou du "rêve éveillé" que découvrent seuls le désir et l'amour, semble s'écouler et se former un autre monde dans ce que nous tenons abusivement pour *notre* seul monde, un autre « "espace-temps", une autre gravitation des choses tout autant que des êtres. Avec cette conséquence imprévue que le plus humble des objets, la plus banale des images, transmués par le rayonnement et l'énergie du cœur et de la passion, peuvent accéder à une puissance d'évocation non moins bouleversante que le texte poétique lui-même. »

17. L'atelier de la déesse (f° 38)

En écorce de bouleau, une sorte de tapa (écorce battue et assouplie) sur laquelle est dessinée, non pas une étoile à six branches, comme on pourrait le croire à première vue, mais à quatorze pointes, avec cette formule manuscrite en lettres capitales : ATELIER DE LA DÉESSE, écho du texte figurant au folio précédent, ligne 28 sq. : « On me découvre les quatorze/dieux rigoureusement semblables : ~~et lorsque chacun~~

La Fabrique surréaliste

~~d'eux passera la porte du monde~~/la déesse va les/accompagner dans les quatorze directions. »

18. La table d'arithmétique (f° 49)

C'est le dos de couverture du cahier d'écolier. Il comporte, en français et en anglais, une table d'addition, de multiplication, d'arithmétique avec les mesures de poids, de surface, de volume, dans les deux langues.

Soit au total 19 pages illustrées de collages ou documents pour l'ensemble du manuscrit. Pour sa part, René Alleau dénombre 17 « éléments figurés ou reproduits » : autant que l'arcane célébré, ce qui laisse entendre que Breton se serait donné, consciemment ou non, une contrainte d'harmonie avec le titre et le thème de l'ouvrage. C'est trop beau, car notre savant commentateur exclut de son comptage la dédicace, sans justification, ainsi que les billets de train d'une page impaire.

B. Rapports du texte et de l'image

Mise à part la question du support et de la dédicace, on peut décrire la relation entre les pages illustrées et les pages manuscrites en des termes s'inspirant de la logique booléenne. Ces pages sont : soit totalement isolées (SAUF), soit en intersection avec leurs voisines (ET), soit complémentaires (OU).

1. Le support du manuscrit

C'est essentiellement la couverture du cahier d'écolier (f° 0 et 49), soigneusement conservée par le donateur comme par la relieuse. Outre l'évocation d'un âge révolu, elle garde une valeur pour elle-même : toutes les rêveries associées à la cascade, à l'eau coulant précipitamment avec force, et les tables bilingues de mesures, dénotant évidemment le Canada, mentionné au f° 3 et au f° 10.

2. Documents isolés

Bien qu'ils soient rares dans l'économie générale de l'objet, il faut relever quelques documents ou pièces à conviction, souvenirs, livrés ici pour eux-mêmes, sans commentaire,

provenant du voyage dans cette région du Québec : les billets de train (f° 23), les photos du Chalet Cochand (f° 30), l'objet trouvé à Sainte-Marguerite (f° 36). Tout ceci est bien évidemment en relation avec la découverte de la Gaspésie et le voyage amoureux de fin d'été, mais ne présente aucun point de contact explicite avec le texte.

3. Intersection

En revanche, d'autres pages paires viennent appuyer, d'une manière ou d'une autre, ce que le texte exprime déjà.

Au f° 14, prise sous un angle inhabituel, la photo du rocher et de la plage de Percé avec les indications manuscrites fléchées illustre, au sens le plus strict du mot, le texte de la page voisine.

De même les fous de Bassan, photographiés sur l'île Bonaventure (f° 6), complètent la page précédente par l'image. Dans le même ordre d'idées, mais d'une manière plus manifeste, certains éléments iconiques répètent le texte, lequel renvoie à l'image, et réciproquement. Une relation d'équivalence s'impose. On parlera alors de réduplication.

L'alouette (f° 4) : le paquet de tabac présente une alouette chantant, et reproduit les deux premiers vers de la chanson : « Alouette, gentille alouette/Alouette, je te fumerai ». Breton surcharge le collage de ces lignes : « et dans ce début de chanson qu'il piétine, tout le vieux Valois de Nerval... », faisant ici référence aux lignes 24-25 du folio voisin, que ce document illustre mot à mot.

Même observation pour le f° 20, White owl ou harfang des neiges, parfaitement relié à la page voisine, qu'il remote, en quelque sorte.

D'autres collages viennent expliciter le texte manuscrit par une preuve externe, tout en le prolongeant. Postérieur à la rédaction manuscrite, Retour à la sauvagerie (f° 18) apparaît comme la rencontre fortuite d'un texte confirmant les vues éducatives d'André Breton. En revanche, l'article du journal québécois *La Patrie* paru le 4 septembre 1944, Les infiltrations de la mer (f° 22) serait, en quelque sorte, une invitation au voyage, puisqu'il explique la formation des agates, que l'auteur est allé quérir sur les plages de la Gaspésie.

La Fabrique surréaliste

À la fois documents intimes et prolongements du texte manuscrit, Route n° 6 (f° 12), de même que le f° 26 (Mélusine) illustrent le propos tout en le justifiant.

Une place à part doit être faite à l'arcane 17, deux lames Arcane 17 de deux jeux de tarot (f° 32), dont l'une au moins a servi de support à la description faite dans le manuscrit, et à tout le développement sur la verreuse.

4. Complémentarité

Enfin, un certain nombre de pages contiennent des éléments qui viennent apporter un prolongement au manuscrit, ouvrant sur une rêverie autonome.

Le roi de cœur (° 10) : le collage est entouré par quatre références à l'année 1713, la dernière, « 1713 Quand Matta s'enquiert d'un/imprimeur pour ce livre, ~~M~~ on lui/indique M. More qui habite/17 E 13 à N.Y. », étant nécessairement postérieure à la rédaction du livre.

Objet trouvé, selon toute apparence, L'atelier de la déesse (f° 38) n'a pas de justification immédiate. Lui aussi invite à la méditation, au prolongement vers une réflexion ésotérique qui, quant à elle, se trouve bien dans le texte.

Ne serait-ce que par la mention manuscrite « Misère de l'humour canadien », la publicité pour Castor-ville (f° 24) invite à une réflexion du lecteur, à une remise en contexte, à l'opposé des thèmes développés par le manuscrit.

Pour conclure sur ce point, il est clair que l'illustration du manuscrit d'*Arcane 17* n'a rien de comparable à celle de *Nadja* ni avec le projet d'André Breton communiqué à Gallimard de publier sa trilogie (*Nadja*, *L'Amour fou*, *Les Vases communicants*) en un seul volume agrémenté des photos de J. A. Boiffard, Man Ray, Brassai, etc. Ici, c'est un don unique, à la double fonction mémorielle et symbolique, rassemblant des documents intimes, dont certains ont d'ailleurs été produits par la donataire (les photos de fous de Bassan, de la plage de Percé, du chalet Cochand). À la différence de *Nadja*, Breton ne revient

André Breton soulève l'Arcane 17

pas sur son parcours pour représenter les lieux « sous l'angle spécial dont [il les avait lui-même] considérés » : les cartes et les tickets de train en tiennent lieu (f° 2, 23). Les coupures de presse, outre l'information dont elles sont porteuses, gardent en elles un parfum du Québec, de cette promenade amoureuse et de la découverte mutuelle (f° 18, 22, 24). Ailleurs, Breton confectionne des équivalents de ses poèmes-objets, à l'aide d'objets trouvés ou simplement d'usage courant (f° 4, 20, 36, 49). Enfin, il réalise lui-même des assemblages (f° 1, 10, 26) dont la signification est aussi ésotérique que symbolique. Seules les lames de tarot (f° 32) semblent échapper à cet ensemble à fonctionnement extrêmement intime, comme support du texte et pour illustrer le titre du recueil, en exalter la valeur d'espérance.

C. Chronologie interne au manuscrit

André Breton est très sensible au temps historique, à la durée, et, certainement en raison de la période agitée-agitante de composition à laquelle son œuvre fait référence, il éprouve le besoin de dater, plus que de coutume, chaque élément rapporté. Cette démarche est ici surdéterminée par la conscience de vivre une nouvelle expérience amoureuse dont il convient de marquer, le plus précisément possible, les étapes. N'oublions pas que le manuscrit est composé au cours d'un voyage au Québec en compagnie d'Élisa, cette jeune femme dont il a fait la rencontre l'hiver précédent à New York, à un moment où lui-même croyait avoir atteint le comble du désespoir.

a. Le temps de l'écriture du manuscrit

Le manuscrit qu'il offre à Élisa, à New York, quelques jours après la parution du volume chez Brentano's (f° 1 = 3 janvier 1945) est marqué par deux grandes étapes : d'abord la période de la composition signée et datée (f° 43 = Percé – Sainte Agathe 20 août-20 octobre 1944) ; puis, de retour à Paris après la guerre, il reviendra sur ce cahier pour le compléter par un appendice, lui aussi daté et signé (f° 49 = Paris, 1^{er} au 3 mars 1947).

b. Datation des documents intégrés

En confectionnant son don, en novembre-décembre (f° 18, il date du 5 novembre 1944 le moment où il appose la coupure du journal, *Le Jour*, Montréal, du 4 novembre 1944), Breton prend soin de dater les éléments qu'il a conservés lors du voyage, ou qui ont nourri sa rédaction. Ce sont, dans l'ordre chronologique :

f° 22 = dactyl. de *La Patrie*, 3 septembre 1944.

f° 23 = ticket de train, Percé, 21 septembre 1944.

F° 36 = objet trouvé sur la plage de Sainte-Marguerite le 9 octobre 1944.

Au demeurant, cette opération a été initialisée au moment même de la rédaction principale puisque (f° 12) Breton revient sur son texte trois ou quatre jours après pour relater l'incident du rossignol.

Ce n'est pas le lieu de développer une étude sur les temporalités internes au récit. Reste à signaler, cependant, au f° 10, la série d'événements mémorables en 1713, correspondant au « chiffre » d'AB. Quant à l'appendice, qui ne donne lieu à aucun élément rapporté, faute d'espace, il est daté par de nombreux événements rapportés : *Gazette des Lettres* 1946 ; le discours d'Aragon, le 24 février 1946 ; la visite à la Tour Saint-Jacques, dimanche dernier 27 avril ; vendredi 21 mars 1947.

III. La conduite du manuscrit

On s'étonnera légitimement que l'un des plus grands textes d'André Breton, l'un des plus forts, au sortir de la guerre, soit contenu dans un cahier d'écolier de 48 pages, dont seules les pages impaires servent de support au récit. La graphie a beau en être serrée, dans l'esprit de l'auteur il ne devait pas atteindre une grande étendue.

Je n'ai pas le loisir de me livrer ici à une étude stylistique sur la phrase d'André Breton. Je m'efforcerai plutôt de tirer les enseignements du patient déchiffrement auquel je me suis livré.

A. L'écriture

À première vue, l'écriture si lisse, si régulière d'André Breton, ses lettres nettement moulées, ne devraient présenter aucune difficulté de lecture. Cependant, le déchiffrement ne s'est pas fait sans mal, car, lorsqu'il se corrige, le scripteur prend soin de biffer le mot ou la séquence d'une manière telle qu'on ne puisse lire en dessous du trait le plus souvent surmonté par un feston. En dépit des moyens techniques que procure la numérisation du manuscrit (agrandissement par dix, rétro-éclairage, modification des couleurs et de l'intensité lumineuse, passage au négatif, etc.) il ne nous a pas toujours été possible de découvrir tous les mots sous les mots. On s'en consolera en se disant que l'objet garde une part de secret, très faible cependant puisque moins de 0,3 % des mots nous échappent encore.

B. Le premier geste est le bon

Pas de faux espoirs. Qu'on ne s'attende pas à des révélations, comme si les corrections parfaitement lucides du scripteur devaient dissimuler des propos indicibles. Si par hasard, très rarement, un *lapsus calami* lui échappe, il le reprend aussitôt : « passage à ~~nouveau~~/niveau/ » (f° 11, l. 38) ; « tandis qu'on ~~l'engendrait~~/l'érigeait/, » (f° 37, l. 6).

Passons, voulez-vous, sur les corrections de nature grammaticale (accord des personnes, accord des temps). Dans l'ensemble, les ratures portent sur l'ordre des mots, rectifié au fil de la plume.

Soit ce passage, d'une fort belle venue, du premier paragraphe du texte :

Oui, pour ma part, ce spectacle m'avait embrassé : durant un beau quart d'heure mes pensées avaient bien voulu se faire toute avoine blanche dans cette batteuse.

Sa rédaction initiale autographe compte deux biffures :

*Oui, pour ma part, ce spectacle m'avait embrassé : durant un beau quart d'heure ~~toutes~~ mes pensées avaient bien voulu se faire ~~toute~~ avoine blanche dans cette batteuse.
(f° 3)*

La Fabrique surréaliste

L'adjectif a laissé place à l'adverbe, lui-même corrigé car invariable.

Toujours dans la même page, on voit la pensée se développer et revenir sur elle-même pour éviter la répétition du concept d'imagination, réservé au passage de l'Ankou, serviteur de la mort dont la charrette grinçante annonce, dans les légendes bretonnes, un événement funèbre, tandis que le verbe *découvre* est supprimé parce qu'il anticipe l'image du cœur :

De la vie on n'aurait imaginé ~~une pareille~~/cru voir une telle/tempête ! Et l'attelage imaginaire s'engouffre dans une brèche qui s'ouvre, qui va s'élargissant toujours davantage ~~découvre~~ le/au flanc du/roc, et, le temps d'un éclair, découvre le cœur supplicié, le cœur ruisselant de la vieille Europe alimentant ces grandes traînées de sang répandu. (f° 5)

De fait, un très grand nombre de biffures concerne ce genre d'anticipations, comme si la pensée allait plus vite que la plume.

Le trait le plus fréquent et, me semble-t-il, le plus remarquable est la triple correction, qui revient à la formulation initiale. Dès la première page :

(le rêve s'~~en~~ est sans doute ~~\$\$\$ servi pour vêtir la bohémienne~~/emparé/de ces faisceaux irréguliers pour vêtir ~~la bohémienne~~/engins, groupés en faisceaux irréguliers sur le pont, pour vêtir la bohémienne.)// (f° 3, l. 9).

Autre exemple d'hésitation, résolu de la même façon : « de se représenter ~~de telles structures complexes~~/de telles structures ~~une telle structure dans~~ complexes/. » (f° 15, l. 32).

Ce qui confirme le dicton de Gide, selon lequel il faut se méfier du premier geste, qui est toujours le bon.

C. Astérisques et phylactères

Au cours d'une relecture, les interventions les plus importantes du manuscrit sont marquées par des astérisques et des phylactères, l'un portant l'autre dans quatre des cas sur six.

André Breton soulève l'Arcane 17

L'astérisque signale un ajout reporté sur le folio pair. On le voit dès le début, au f° 7, avec la réminiscence d'une tombe portant l'inscription « NI DIEU NI MAÎTRE ». Souvenir d'enfance suscité par l'évocation, dans le premier jet, des anarchistes.

Ailleurs, un jeu d'étoiles marque le remplacement d'un paragraphe, clairement délimité et biffé, par sa copie plus lisible, non sans ratures. Le f° 25 contient donc un ajout sur la fonction pacificatrice de la femme et le f° 28 recopie la fin du folio voisin, devenu illisible à force de surcharges, mais il est lui-même notablement remanié, et porte un phylactère au crayon, daté de novembre 1944, contenant une précision sur l'ouvrage que Breton persiste à nommer *Les Silences de la mer*, dont l'auteur, désormais connu, ne peut être soupçonné de parti pris collaborationniste. De même, le f° 42, page de gauche du cahier, contient un complément implicitement daté de la phase de relecture. Enfin, dans l'appendice, l'ultime paragraphe, au f° 48, qui pourtant ne comportait pas de biffures illisibles, est encadré, quadrillé et repris sur la même page, témoignant d'un incontestable souci du mieux dire.

Parmi plusieurs autres, qui ne sont pas signalés par un astérisque, deux phylactères méritent commentaire. Le premier, au sommet du f° 9, s'insérant à la ligne 49, contient en ajout le début d'une citation déjà recopiée dans le manuscrit. Le second, à la même position s'insère ligne 26 du f° 21. C'est un complément sur la fraîcheur des philosophes utopistes, motivé à la relecture par leur comparaison avec les artistes dits naïfs.

D. Breton, un beau classique !

Le mot juste à sa juste place

Retenu remplacé par *requis* (t° 21, l. 15) ; *vaine* par *stérile* (*id.*) ; ~~privé~~/dépourvu (f° 21, l. 41) ;

~~trouvères~~/troubadours/(f° 23, l. 39) ; ~~interprétation~~ appréciation (f° 25, l. 43) ; ~~immobilité même~~ impassibilité même (f° 27, l. 27) ; ~~témoignage~~/gage/(f° 28, l. 44) ; appelle/invoque (génies) (f° 33, l. 44) ;

« le sort ~~de l'homme/l'esprit~~/du genre humain » (f° 17, l. 2)

La Fabrique surréaliste

« L'éducation actuelle est entièrement ~~fautive~~ défectueuse »
(f° 19, l. 6)

« Délivrer ~~le sol~~/l'air/de ces nuées » (f° 39 ; l. 74)

Mais il ne suffit pas de trouver le mot juste, encore faut-il le bien placer. Tel est le sens de la plupart des biffures, comme si le scripteur testait une position en même temps pour la vue et pour l'oreille : « sans cesse recommencée à ~~larges~~/capricieux/et ~~capricieux~~/larges/coups de truelle bleue » (f° 3, l. 13) et plus bas sur la même page : « non moins précipitamment ~~qu'ils allaient~~/que devant nous/~~devant nous~~/ils allaient/se blottir » (f° 3, l. 40).

Une règle implicite : la non-répétition

L'école primaire nous apprend à éviter la répétition d'un mot à l'intérieur d'une phrase, voire d'un paragraphe. Bien que cette règle n'ait jamais été explicitement formulée dans les traités de rhétorique, c'est la plus observée de toutes, et Breton n'y déroge pas.

Participant du même enseignement est cette euphémisation qui évite la répétition : « Comment peut-on, ~~et je suis tenté~~/et surtout de qui peut-on renaître, de la ~~mort~~/perte/~~du seul~~/d'un être, d'un enfant qui est tout/ce qu'on aime, à plus forte raison quand ~~cette~~/sa/mort est accidentelle » (f° 11, l. 26) Ou encore cette image : « ~~Du côté anarchiste~~/Autour des drapeaux noirs » (f° 7, l. 48).

Concision

Soit cette proposition complémentaire (f° 19) :

1. dans la mesure aussi où elle prive l'enfant de la faculté d'exercer librement son jugement toutes sortes de plis lui ayant été donnés avant que ne l'atteigne l'âge de se faire en rendant dès lors cette liberté illusoire.

Elle est entièrement biffée pour laisser place à cette formulation plus concise :

2. dans la mesure aussi où elle empêche l'enfant de se former en temps voulu une opinion par lui-même en lui

André Breton soulève l'Arcane 17

imprimant à l'avance certains plis qui rendent sa liberté de jugement illusoire.

Ailleurs, on peut, sans abuser de la psychologie, parler de pudeur. Ainsi quand le scripteur supprime cette phrase : « ~~à part moi je te regarde quelquefois/Je te regarde parfois à la dérobée dans tes yeux/~~ » (f° 11, l. 31).

Expansion

La discordance entre l'espace restreint du cahier et l'ampleur du texte provient d'une abondance d'expansions. Soit la proposition initiale : « La civilisation est une ». Elle se trouve modulée et circonstanciée ainsi :

« La civilisation, ~~est une comme ce rocher~~/indépendamment des/conflits d'intérêts non insolubles qui la minent, est une comme ce rocher au sommet duquel se pose la maison de l'homme (de la plage de Percé, on n'en devine qu'une ~~##~~ ~~soir~~ la nuit, à un point lumineux vacillant sur la mer). »
(f° 7, l. 20)

Période oratoire

« (ces dernières, d'ailleurs, ne se montrent pas les moins inébranlables, – qu'il me suffise d'en donner pour exemple typique que La Fontaine, dit comme par antiphrase « le bonhomme » en dépit,/avant la mienne,/ des protestations de Jean-Jacques Rousseau et de Jean-Henri Fabre,/La Fontaine/qui continue, sans le moindre titre, à passer pour un poète et à jouir, en France, de la stupéfiante prérogative d'être le premier éducateur de la jeunesse). (f° 17, l. 31-35)

Rythme

Soit cette parenthèse :

« (le théâtre classique est pratiquement réduit à Esther et à Polyeucte qui s'offrent ~~dans les librairies~~ en hautes piles/dans les librairies de//Québec,/ le dix-huitième siècle semble ne pas avoir eu lieu, Hugo est introuvable). » (f° 5)

La Fabrique surréaliste

Le déplacement du syntagme se justifie par l'euphonie, le sentiment du rythme. De même, l'antéposition de l'adjectif : «/tortueux/escaliers ~~tortueux~~ » (f° 35, l. 66).

*

On notera que le manuscrit ne présente *aucune différence* entre le récit de rêve et l'expression la plus dirigée de la pensée. Ce qui me fait souscrire, pour conclure, à l'analyse globale d'Étiemble :

Non, je ne reproche point à Breton ses inconséquences. Je les aime ; je me réjouis de le rencontrer qui s'égare sur les « chemins raisonnables » qu'il croit fuir. De Gide, qui accepte d'infléchir le sens pour plaire au son, ou de Breton qui, même en poésie, refuse de subordonner celui-ci à celui-là, qui donc était le plus classique ?

Quand il enjoint aux siens d'observer la syntaxe ; quand il se refuse à faire état des « moments nuls » de sa vie ; quand il condamne le « néant » des descriptions ; quand il affirme, enfin, qu'il n'y a que le merveilleux qui soit beau, Breton formule quelques-uns des postulats d'une rhétorique : la plus classique de notre histoire, et du monde⁶.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

6. R. ÉTIEMBLE, « Breton ? Un beau classique », *N.R.F.*, n° 172, 1^{er} avril 1967, pp. 845-846.

LES AVANT-TEXTES DE L'IMMACULÉE CONCEPTION

...et quelques remarques sur création, censure et philologie en milieu surréaliste

Paolo SCOPELLITI

Les avant-textes du surréalisme

André Breton et Paul Éluard composèrent *L'Immaculée Conception* en 1930, entre mi-août et mi-septembre ; au mois d'octobre, *Le Surréalisme au service de la Révolution* en publia la première partie, *L'HOMME*, illustrée de vingt-deux dessins exécutés par Dalí¹. En décembre, le recueil entier parut en volume aux Éditions Surréalistes, avec un frontispice également exécuté par Dalí² : Valentine Hugo et Marie-Laure de Noailles en financèrent l'impression, en achetant, respectivement, le brouillon et la mise au net, dont la plus grande partie se trouve maintenant aux archives du Musée Picasso de Paris³. On ignore encore dans quelles circonstances les manuscrits étaient passés à Picasso ; toujours est-il que les transferts dont ils ont fait l'objet prouvent leur valeur marchande, concourant déjà à rétablir la fonction d'*auteurs* pour Breton et Éluard. Leur collation soulève des questions plus graves encore, concernant la vraie nature des textes surréalistes : en effet, l'existence d'un écart entre l'*apparence automatique* et la *littérarité réelle* de ceux-ci trouve sa confirmation définitive dans le « travail de filtration », que ces manuscrits, infligeant un démenti à toutes

1. *L'Homme*, *L.S.A.S.D.L.R.*, n° 2 : 1930, p. 10-14.

2. Je vais toujours citer *L'I. C.* d'après cette édition, dont le fac-similé (avec une présentation de M. Bonnet et É.-A. Hubert et des annexes) est paru en 1991 chez Corti.

3. A. Breton et P. Éluard, *L'Immaculée Conception*, édition fac-similé du manuscrit du Musée Picasso, présentation et transcription par P. Scopelliti, préface d'H. Béhar, *L'Âge d'Homme*, Lausanne, 2002.

La Fabrique surréaliste

les dénégations de Breton⁴, exhibent abondamment. En son temps, la publication des manuscrits des *Champs magnétiques*⁵ avait déjà posé des problèmes analogues : aurait-il donc fallu remettre en question le statut de l'écriture automatique ? Breton avait certes été contraint de la défendre depuis le début, en mettant « bouillons » et « frottements » sur le compte de la « distraction extérieure »⁶, ou de ce « minimum de direction », subsistant toujours, qui allait « généralement dans le sens de l'arrangement en poème »⁷ ; mais avait-il seulement été objectif, en ramenant à de simples « frottements » toutes les bifures et ratures, dont il savait surcharger ses propres manuscrits ? En parcourant ces autographes tourmentés, on en vient même à se demander si l'*authentique* « voix surréaliste » n'est pas justement celle qu'y avaient consignée les auteurs, *avant* qu'ils n'eussent entrepris de se corriger ! Quoi qu'il en soit, les entorses faites au fil des années à la règle du « premier et dernier jet » apparaissent trop nombreuses et *systématiques* pour ne pas engager à une réflexion sur les rapports entre *création* et *censure* en milieu surréaliste.

L'automatisme d'après les avant-textes

Résumons d'abord ce que la collation des manuscrits a pu nous apprendre sur la réalité de l'écriture surréaliste. Marguerite Bonnet a interprété les corrections relevées sur le brouillon des *Champs magnétiques*, « au total assez peu nombreuses », comme les preuves, soit d'une « permanence de sens critique

4. *Manifeste du Surréalisme* (1924), in *OC*, éd. M. Bonnet, p. 1988, I, p. 330. Avant la publication des manuscrits, l'analyse textuelle de *L'I. C.* avait déjà pu y mettre en opposition des morceaux automatiques, prétendument spontanés et incontrôlés, et des passages réalisés au moyen de procédés rhétoriques (tels que les jeux verbaux et les collages, ou encore le renouveau des clichés, qui structure les aphorismes du Jugement originel), qui comportaient évidemment une écriture réfléchie et voulue.

5. A. Breton et Ph. Soupault, *Les Champs magnétiques* – le manuscrit original, fac-similé intégral. Introduction, notes, descriptifs et transcription de L. Lachenal, avertissement et notes de S. Fauchereau, p. 1988.

6. *Manifeste du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 327, n. 1.

7. Lettre à A. Rolland de Renéville (1932), in *Point du jour*, *OC*, , éd. M. Bonnet, p. 1992, II, p. 327.

Les Avant-textes de l'Immaculée conception

jusqu'au sein de l'abandon », soit d'interruptions ayant pu intervenir dans la coulée verbale⁸ ; en revanche, c'est d'une activité parfaitement délibérée que témoigneraient les remaniements ultérieurement opérés dans la mise au net. En effet, les deux types d'intervention diffèrent : dans le brouillon, les auteurs abandonnent les passages sur lesquels vient de buter l'écriture, ou ils essaient d'en détourner l'essor en s'en prévalant pour amorcer des chaînes associatives différentes ; dans la mise au net, au contraire, ils corrigent « répétitions, redondances, explicitations tout apparentes, bizarreries d'une gratuité vide ou, au contraire, banalités et clichés »⁹, ou les suppriment tout court. De telles interventions de polissage, faites *a posteriori*, seraient également le fait de n'importe quel auteur traditionnel, et ne singularisent aucunement l'écriture dans un sens surréaliste ; pourtant, la mise au net des *Champs* témoigne également de l'existence d'ajouts, ce qui devrait empêcher d'envisager le couple *brouillon/mise au net* comme équivalant à *progression/arrêt* du travail de l'automatisme. En effet, un tel couple ne désigne qu'une *antériorité* et une *postériorité*, celle-ci pouvant à son tour engendrer, par "rétoalimentation", une ultérieure coulée verbale parfaitement surréaliste : la meilleure preuve en est justement fournie par *L'I. C.*, le frontispice exécuté par Dalí ayant inspiré à Breton un aphorisme supplémentaire, qui a dû être ajouté sur épreuves mêmes, dès lors qu'il n'apparaît pas dans le manuscrit du *JUGEMENT ORIGINEL* :

[L'I. C., p. 153-154] : Jusqu'à nouvel ordre, jusqu'au nouvel ordre monastique, c'est-à-dire jusqu'à ce que les plus belles jeunes femmes adoptent le décolleté en croix : les deux branches horizontales découvrant les seins, le pied de la croix nue au bas du ventre, légèrement roussi.

La structuration des deux recueils apparaît délibérée aussi. La « légère critique » de Breton à Soupault, lequel « avait commis l'erreur de distribuer au haut de certaines pages [...] quelques

8. M. Bonnet, in *A. Breton, OC*, , *op. cit.*, I, p. 1140.

9. *Ibidem*, p. 1142.

La Fabrique surréaliste

mots en guise de titres »¹⁰, cache des remaniements bien plus profonds, des passages entiers ayant été déplacés ou supprimés ; le brouillon de *L'I. C.* porte des traces du même ordre, notamment une amorce intégralement supprimée par Éluard, qui ne se laisse rattacher à aucun chapitre de la mise au net ou de la version imprimée, encore qu'elle soit stylistiquement proche de *l'Essai de simulation de la débilité mentale* :

[brouillon 13] : 1 I - ~~Certes~~ - ~~Certains de mes amis veulent me faire croire qu'ils plaisaient quand ils disent~~ 2 Mon frère a déclaré hier qu'il aimerait mieux vivre à la campagne qu'à Paris -et- 3 -ee- Il sait bien que je me transporte difficilement, mais il ferait mieux de ne 4 pas s'en plaindre.

Le brouillon de *L'I. C.* restitue également un premier essai de structuration des chapitres, exécuté aux pages 12-13 ; mais la comparaison entre la p. 30 du brouillon et la p. 45 de la mise au net montre que *Le sentiment de la nature* et *Il n'y a rien d'incompréhensible* ont ultérieurement échangé leurs places respectives à l'intérieur des *MÉDIATIONS*.

L'automatisme de *L'I. C.* est, lui aussi, sensiblement identique à celui des *Champs magnétiques*, encore qu'il faille évidemment compter avec les caractéristiques inhérentes à la délimitation préalable des sujets, qui se donnait comme but de soumettre l'automatisme, toujours embarrassé de déterminations lui demeurant extérieures, à celles qu'auraient au moins choisies les auteurs¹¹. Il en résulte dans *L'I. C.* une cohérence accrue par rapport aux *Champs* : ainsi, alors que « les rapports de termes ou d'idées qui unissaient l'un à l'autre propos disparaissent »¹² dans la mise au net de *Barrières* (le chapitre des *Champs* se rapprochant le plus de *L'I. C.*, parce que composé lui aussi au moyen d'un « dialogue d'automatismes »), toute unité déroutant les chaînes associatives de *L'I. C.* peut,

10. A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p. 326-327.

11. A. Breton, *Lettre à A. Rolland de Renéville*, op. cit., p. 327.

12. M. Bonnet, in *A. Breton, OC*, op. cit., I, p. 1142.

Les Avant-textes de l'Immaculée conception

non seulement être abandonnée, mais encore être inversée de signe durant l'écriture même, afin d'en assurer la continuité avec l'unité qui la précède : ainsi, avant d'abandonner définitivement une amorce automatique, les auteurs ont exploré tous les développements possibles de son unité de contenu, aussi antithétiques fussent-ils :

[Éluard, brouillon 1] : 14 on/ne/peut pas se passer du diplôme. [...] 21 Je ~~ne~~-suis pas gêné [...]

[Breton, brouillon 2] : 20 [...] mais l'amiral ~~n'~~accorde trop de permissions ;

d'autre part, la p. 7 du brouillon de l'*Essai de simulation du délire d'interprétation* restitue une sélection des associations apparues sur la feuille, qui se propose le maintien de la coulée verbale : Breton y supprima d'abord ~~le Sénégal~~, qui aurait pu l'éloigner de l'isotopie |x = oiseau|, celle du délire de métamorphose oiselière structurant l'essai en question ; immédiatement après, il biffa ~~Osiris~~, mais garda **Horus**, puisque le premier aurait fort bien pu le dérouter en direction d'une isotopie « égyptienne », alors que l'autre, en tant que *faucou*, convenait parfaitement à |x = oiseau|.

Ceci dit, il faudra quand même se garder de surestimer ces caractéristiques : qu'il ait été réalisé par associations *libres* ou *induites*, un texte automatique manifeste toujours une cohérence d'ensemble, chacune de ses unités ayant en quelque sorte déclenché la suivante :

La première phrase viendra toute seule [...] la phrase suivante [...] participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception¹³.

Il va de soi que l'origine *endogène* ou *exogène* de la phrase d'amorce demeure indifférente :

13. A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p. 332.

La Fabrique surréaliste

*chacun poursuit simplement son soliloque, [et] la réponse [...] est [...] totalement indifférente [...]. Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplin à l'esprit de celui qui écoute*¹⁴.

C'est ainsi que les textes hypnotiques, où « l'attention du sujet a été attirée préalablement », comme dans *L'I. C.*, sur un « genre déterminé »¹⁵, finissent par ressembler à des monologues entrecoupés de questions déplacées, où l'on décèle aisément la cohérence de chaînes isotopiques liant entre elles, d'une séance à l'autre, les réponses de Crevel ou de Desnos. À plus forte raison, une certaine cohérence caractérise une écriture *demi-consciente*, comme c'est le cas pour les unités rhétoriques (par exemple, celles du *JUGEMENT ORIGINEL* : brouillon 28, aphorismes XXII et XXIII ; brouillon 29, aphorisme LIX) ; ou entièrement *consciente*, que ce soit dans la réalisation de métatextes (par exemple, l'*Introduction aux POSSESSIONS*) et de collages, ou lors de la mise au net : ainsi, la comparaison des pages 16 et 15 du brouillon avec la version imprimée de *La surprise* montre qu'Éluard a assorti d'un renversement total de sa propre unité l'introduction du syntagme [à l'ombre de la tour], ce syntagme devant garantir la continuité avec la Tour Saint-Jacques de la précédente unité bretonienne :

[Breton, brouillon 16] : 38 (...) ~~à~~ à la hauteur du trentième étage /-qui reste/ à construire de la Tour Saint 39 Jacques (...).

[Éluard, brouillon 15] : 8 VI. Voici que la terre refuse d'être labourée, voici qu'elle refuse les morts ~~et que~~ 9 la jeunesse ~~jeunesse bat des mains~~. Voici que les charnières du pain ouvrent les portes de 10 la faim, que le beau temps met les prisons en joie.

[L'I. C., p. 113] : A l'ombre de la tour la terre tout entière accepte d'être labourée, elle accepte ses morts. Les char-

14. *Ibidem*, p. 336.

15. A. Breton, *Francis Picabia* (1922), in *Les Pas perdus*, OC, op. cit., I, p. 280.

Les Avant-textes de l'Immaculée conception

*nières du pain ferment les portes de la faim, le beau temps
ferme les prisons.*

L'agencement entre les unités des pages 13 et 12 du brouillon montre encore qu'Éluard n'a corrigé le début de sa propre unité que pour garder le discours perlocutoire introduit par Breton, celui-ci ayant proposé dans sa deuxième unité un désignatum affine à celui qu'il venait de biffer dans la première :

*[Breton, brouillon 13] : 27 7.)/3-bis/César Tout gagne à être
connu : ~~q~~ Quand tu n'es pas plus là [...].*

*[Éluard, brouillon 12] : 30 VII. J'avais reçu Je t'avais reçue
en partage [...].*

*[Breton, brouillon 13] : 30 [...] le malheur lui-même gagne
31 à être connu.*

Souvent même, la nouvelle amorce se situe à l'intérieur de la même unité de désignation¹⁶ que l'amorce abandonnée. La permanence du désignatum, qu'elle ait été inconsciente ou voulue, caractérise également le remplacement des amorces automatiques par des collages, où les amorces abandonnées subsistent quand même, puisqu'elles retiennent à l'intérieur de leurs propres champs de désignation le choix des collants, et qu'elles peuvent même s'agencer à ces derniers : c'est donc par autocollage qu'Éluard a pu réintégrer dans *L'amour* un passage, qu'il en avait d'abord exclu :

*[brouillon 23] : 3 [...] Tout est tombé dans le gouffre 4
lumineux de ~~sa~~ /cette/ silhouette qui brûle le rideau du jour.*

*[mise au net 37] : 6 [...] la silhouette pâle de l'étoile dans la
fenêtre a brûlé 7 le rideau du jour.*

Les auteurs ont encore eu recours à ce procédé pour transporter une amorce abandonnée jusqu'à un autre chapitre, auquel elle n'avait pas été destinée d'abord : ainsi, un effet de

16. Pour les concepts de *contenu* et de *désignation*, voir Josette Rey Debove, *Pour une lecture de la rature*, in *La Genèse du texte*, CNRS Éditions, 1987, p. 116-122.

La Fabrique surréaliste

rétro-alimentation apparaît dans *La surprise*, là où Breton retranscrit une amorce, qu'il avait déjà supprimée dans *L'amour* :

[brouillon 16, *La surprise*] : 46 [...] Comment leur montrer, au-dessus de leur lit, 47 cet oiseau planant dont les ailes sont faites de deux lames de faux ~~et/dont~~ la tête est 48 ~~d'un~~ papillon piqué en train de mourir ?

[brouillon 22, *L'amour*] : 21 ~~Ah nous voyons/apercevons/de loin quelque chose au-dessus de/au mur, derrière/leur lit. Ce quelque chose 22 n'est pas un crucifix, [...]~~ 24 [...] Au mur derrière leurs ~~est~~ têtes quand ils dorment/plane/un oiseau, ~~plane~~, dont les ailes so 25 ~~de haut en bas. Ce qui pend au mur c'est l'oiseau qu'on pourrait faire en assemblant~~ nt lame ~~et~~ la tête un papillon étranglé en train de mourir. 26 deux ~~ailes de faux q [...]~~.

C'est encore une amorce délaissée de *L'amour* que récupère Éluard pour écrire sa première unité de *La surprise* :

[brouillon 14, *L'amour*] : 1 I. Quand, ~~frappé~~/saisi/par le sentiment de la durée [...].

[brouillon 24, *La surprise*] : 1 Seule, la main qui te prend à la gorge [...].

Ces deux unités vont ultérieurement fusionner dans la version imprimée :

[*L'I. C.*, p. 109] : *Quand, saisi à la gorge par le sentiment de la durée [...]*.

Une situation analogue est celle des unités de désignation supprimées dans un chapitre et se reconstituant dans un autre : ainsi, par exemple, Breton ayant d'abord effacé le couple [lumière/papillon] dans *La force de l'habitude*, il finit quand même par l'actualiser en le transportant dans son douzième aphorisme du *JUGEMENT ORIGINEL* (qui manque dans le brouillon) :

Les Avant-textes de l'Immaculée conception

[brouillon 13] : 25 [...] C'est un petit refuge avec un 26 bec de gaz immense. ~~Nos papillons de nuit~~ On met un pied [...].

[L'I. C., p. 156] : Les papillons de l'extérieur ne cherchent qu'à rejoindre les papillons de l'intérieur : ne remplace pas en toi, si elle vient à être cassée, une seule glace du réverbère.

Le même principe est également respecté au cas où le collant serait d'origine iconique, comme cela est arrivé avec la couverture d'un livre espagnol, vraisemblablement procurée par Dalí, qui a inspiré aussi bien Éluard que Breton pour les unités *automatiques*, respectivement, de *l'Essai de simulation de la paralysie générale* (brouillon 4) et de *La surprise* (brouillon 16) ; mais il apparaît également usité dans la réalisation d'unités *rhétoriques*, tel le jeu de mots « Violoncelle qui résiste », entré dans *Il n'y a rien d'incompréhensible*, que semble avoir inspiré une carte postale ayant appartenu à Éluard ; de la même façon, une autre carte postale, celle de *La Inmaculada Concepción* d'Azpeitia, a décidé du titre définitif du recueil, en inspirant Breton à exécuter, alors qu'il rédigeait l'*Introduction* aux *POSSESSIONS*, la fameuse correction ~~L'idée~~/Le concept/de simulation (brouillon 9), dont *L'Immaculée Conception* du titre n'est qu'une anagramme¹⁷.

Avant-textes et théorie de l'écriture

Rapportée à ces données, la théorie surréaliste de l'automatisme apparaît insatisfaisante, qui tout en conceptualisant l'écriture, garde un silence presque entier sur les repentirs et sur le polissage des textes. Même le conseil donné pour reprendre la coulée interrompue :

17. Que de tels échanges aient pu se produire prouve l'affinité profonde existant entre unités *automatiques* et *rhétoriques*, donc la structuration de l'inconscient « comme un langage ». Pour de plus amples développements sur ce sujet, qui est moins lacanien que surréaliste, je renvoie à mon essai *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002, chap. 2.

La Fabrique surréaliste

*à la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, [...] et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra*¹⁸

— ne semble pas avoir été toujours suivie : les pages 18 et 19 du brouillon de *L'I. C.* montrent bien que, lorsque Éluard, insatisfait de la suite qu'il était en train de donner à la précédente unité bretonienne, eut biffé sans l'achever une phrase assez longue, Breton supprima également sa propre unité, vraisemblablement parce que celle-ci n'avait su motiver son ami à poursuivre. Éluard ayant donc repris à écrire à la page 19, il s'arrêta à la même phrase qu'il venait juste de biffer à la page 18 ; à ce moment, la décision fut évidemment prise d'abandonner l'ensemble. Mais pourquoi Éluard avait-il ressenti le besoin de récrire à la page 19 la même unité qu'il venait juste d'abandonner à la page 18, alors que sur celle-ci beaucoup de place était encore disponible ? Les deux premières lignes de cette unité étant identiques sur les deux pages, on dirait qu'Éluard a d'abord voulu reprendre son élan, afin de dépasser l'obstacle qui l'avait arrêté la première fois. De la même façon, Breton a commencé sa quatrième unité, page 16 du brouillon, par une phrase, supprimée ensuite, qui se retrouve telle quelle six lignes plus bas, là où elle amorce un développement tout différent :

[brouillon 16] : 24 4) Les mains sont des fusées qui ne partent pas/même/par les plus beaux jours, des aigrettes 25 intérieures à l'air, la véritable soie des artichauts.

[brouillon 16] : 30 4) Les mains sont des fusées qui ne partent pas, même par les plus beaux jours. Tout 31 le monde s'est rassemblé trop tôt, rien n'est prêt.

Questions mineures, toutefois, si seulement on les rapporte aux trop nombreux cas de polissage de textes achevés. Dans *Le*

18. A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p. 332.

Les Avant-textes de l'Immaculée conception

Message automatique, Breton¹⁹ aborde le problème « des obstacles qui concourent [...] à détourner la coulée verbale de sa direction primitive », cette dernière précision semblant impliquer l'existence d'un sens, reconnu en quelque sorte comme « authentique » (et dont la nature resterait à préciser) ; toujours est-il que, pour préserver ce sens contre « interférences » et « lacunes », Breton envisage la possibilité d'intervenir, non seulement *durant* la rédaction même des textes automatiques (« comment s'assurer de l'homogénéité [...] de ce discours »), mais encore *après* leur achèvement (« [...] ou remédier à l'hétérogénéité [de ses] parties constitutives »). La question du polissage des textes achevés n'est pas ultérieurement développée ici ; mais Breton²⁰ va y revenir dans *Automatisme de la variante*, où il écrit ceci :

l'apparition d'une scorie (répétition inutile, réminiscence, enfantillage ou autre) contrai[nt] leur auteur à un remaniement partiel. [...] en raison de l'impossibilité de se fonder sur le sens, et dans la mesure où [...] la suppression pure et simple du membre de la phrase parasite ne [peut] manquer d'entraîner la rupture intolérable du mouvement, je n'ai jamais pu m'accommoder [...] que d'une substitution par assonances, toutes syllabes à peu près comptées.

On remarquera les ambiguïtés de ce texte : « variante », « auteur » et « remaniement » impliquent déjà un contexte *littéraire*, que la seule mention de l'*automatisme* devrait suffire à bannir ; d'une part, encore que la définition des scories prenne également en compte le *sens* des textes automatiques (« réminiscence, enfantillage »), seules sont avouées ici les *substitutions* visant le maintien du *rythme* de la coulée verbale : la *suppression* des scories demeure ainsi cachée, vraisemblablement parce qu'une telle opération de *censure* aurait contredit la théorie de l'automatisme. Faut-il, ainsi que le souhaitait Breton²¹, mettre tout cela sur le compte d'une prétendue

19. *Le Message automatique* (1933), in *Point du jour*, OC, op. cit., II, p. 380-381.

20. *Automatisme de la variante* (1935), OC, , op. cit., II, p. 563.

21. *Le Message automatique*, op. cit., p. 380.

La Fabrique surréaliste

« infortune continue » de l'écriture automatique, où *méthode d'investigation scientifique* et *instrument de création poétique* n'arrivèrent jamais à composer ? Ce serait négliger que le polissage de ces textes, loin de configurer une sorte d'« après-coup » demeurant *extérieur* à leur rédaction, fait intégralement partie de celle-ci, pouvant même la relancer ; d'autre part, récits de rêve et peinture surréaliste soulèvent des problèmes tout analogues. En 1924, Morise²² avait déjà fait d'intéressantes remarques au sujet :

Tout autant [...] que le récit d'un rêve, un tableau de Chirico ne peut passer pour typique du surréalisme : les images sont surréalistes, leur expression ne l'est pas, [parce qu'un] effort de seconde intention [les] déforme [...] en les faisant affleurer à la surface de la conscience. Le mot s'identifierait à la pensée, tandis que les traces de peinture, bien que ne portant pas leur représentation en elles-mêmes, porteraient sens intrinsèquement.

Encore que ces critiques portent sur la *forme du contenu*, la *substance du contenu* dut également être envisagée : cas-limite, celui de la censure ayant frappé le *Sevrage du meuble-aliment* (1934) de Dalí, lequel nota dans son *Journal* :

[...] un jour, je peignis une nourrice nazie [...]. Devant l'insistance de certains de mes plus intimes amis surréalistes, je dus effacer son brassard à croix gammée. [...] on ne pouvait pas être un surréaliste intégral dans le groupe, qui n'était guidé que par des mobiles politiques [...]
Dalí,
*surréaliste intégral, postulant une absolue absence de contrainte esthétique ou morale, [...] affirma que toute expérience pouvait être portée à ses limites extrêmes [...]. Mais Breton [...] avait au fond un peu raison, car dans ce conglomérat il voulait au moins pouvoir choisir le mal ou le bien [...]*²³.

22. *Les Yeux enchantés, La Révolution surréaliste*, n° 1, 1924, p. 26-27.

23. Salvador Dalí, *Journal d'un génie* (1964), Gallimard, 2006, p. 27 et 30-31.

Les Avant-textes de l'Immaculée conception

Fondant *inclusions* et *exclusions*, un *système de valeurs* devait donc bien accompagner la réalisation des ouvrages surréalistes ; pourtant, son existence n'a été ouvertement avouée qu'en 1945, lorsque Trost²⁴ a finalement détaillé les modalités à suivre pour purger les récits de rêve de leurs éventuels *contenus réactionnaires* (notamment ceux des « rêves-apparents », tels les rêves d'école ou de prison). Eu égard à l'importance de ce texte théorique peu connu, que Trost a rédigé pendant son exil à Bucarest, je vais en citer un long passage²⁵ :

Comme l'on peut le remarquer aussi dans les textes automatiques, où certaines associations d'idées, provenues peut-être du préconscient ou du conscient, interrompent par des détails déplaisants le cours de l'écriture, la transcription exacte du rêve nous ramène très souvent à des éléments diurnes antithétiques. Lorsque nous écrivons à l'aide de la méthode automatique, telle qu'elle a été définie dans le premier Manifeste du surréalisme, il n'est pas rare que certaines images parasitaires [...] apparaissent tout à coup. Ces interventions de la réalité sociale ne peuvent sûrement pas exprimer le fonctionnement réel de la pensée, et nous devons les considérer comme des interruptions défavorables [...]. Dans le développement de nos positions, la lutte qui existe entre le conscient et [...] l'inconscient [...] ne peut être acceptée à l'infini, surtout si, par ses attaches mnésiques [...], l'inconscient nous remet dans des situations théoriquement supprimées. [...] réalité sociale régressive et rêves-apparents se continuent réciproquement, dans un circuit que le cauchemar souligne violemment. [...] Ce qui nous a fait accepter le rêve dans sa totalité à un moment donné [...] nous force aujourd'hui à prendre une position critique envers sa forme connue, scientifique, passive et naturelle. [...] L'opposition rêve-réalité diurne ne nous paraît plus tenable dès que nous retrouvons dans certains rêves les éléments diurnes que nous repoussons. [...] les côtés sociaux réactionnaires de la vie diurne entrent

24. Dolfi Trost, *Vision dans le cristal*, 1945 (mais imprimé à Bucarest).

25. *Ibidem*, p. 37, 41-48, 58 et 64-65.

La Fabrique surréaliste

mécaniquement dans le rêve, par une relation inévitable, le rêve n'étant pas essentiellement différent de la vie diurne. [...] la folie et [...] le rêve [...] subissent par un choc en retour, généralement de nature mnésique, l'influence dégradante de la vie diurne, [...] visible dans les rêves sociaux ou bien dans les folies religieuses. [...] La contrainte sociale se manifeste sous ses aspects mécaniques surtout dans les clichés-souvenirs, [...] qui se manifestent surtout par des noms de rues, des visages stupides, des scènes castrantes. [...] nous considérons le souvenir-cliché comme une interruption du fonctionnement onirique, étrangère au rêve, même au point de vue manifeste. [...] Nous renonçons à la nécessité médicale d'une exactitude froidement scientifique pour obtenir une véracité plus profonde qui soit en accord idéologique avec nous-mêmes. Nous dénonçons l'apparente réalité des éléments sociaux directs sous forme de souvenirs-clichés, [...] en interprétant la formule hégélienne d'après laquelle tout ce qui est réel est [...] intégré dans un mouvement dialectique : [aussi faut-il] rejeter du contenu du rêve les clichés-souvenirs directs, qui se manifestent d'habitude sous forme de noms de parents, [...] de ville, sommes d'argent, papiers d'identité, [et] repousser en entier un rêve, si ces aspects sociaux en forment la trame principale, [dès lors que les] attributs sociaux directs [...] ne sont que des interruptions de la modalité onirique de la pensée.

Trost reconnaît lui-même que les positions du groupe en cette matière ont évolué au fil des années : aussi n'irai-je pas prétendre que ses notes peuvent se rapporter sans plus à l'ensemble des textes surréalistes. Toujours est-il qu'il avait raisonnablement dû rapporter aux dernières positions surréalistes les développements qu'il voulait proposer, et que l'arrière-plan hégélien de ceux-ci renvoie aux années trente, donc au contexte dans lequel fut composée *L'I. C.* : il est donc logique de supposer qu'il ait voulu étayer des pratiques ayant déjà cours dans le groupe, et qu'il ait fondé sa nouvelle théorie dans la *réalité* même de l'écriture surréaliste. En effet, le

Les Avant-textes de l'Immaculée conception

manuscrit de *L'I. C.* fait bien état de suppressions, que ne saurait motiver aucune raison d'ordre rythmique ou esthétique, et qui semblent se conformer d'avance aux principes de censure, que Trost allait détailler ultérieurement. La place m'étant mesurée, je ne vais en donner que deux exemples Breton ayant ébauché ainsi sa quatrième unité pour *La surprise* :

[brouillon 17] : 24 4) *Les mains sont des fusées qui ne partent pas/même/par les plus beaux jours [...] 28 Je suis seul à Paris, Paris s'est coupé les ponts en moi. Je mets mon chapeau/Is—Ils ont mis/29 ee—chapeau/n'ont trouvé à mettre/le Vatican/qu' à la place du Sacré Cœur. Quelle pauvreté.*

il l'a d'abord entièrement raturée, la récrivant aussitôt après sur la même feuille, mais *sans plus mentionner la ville*. Le passage ainsi obtenu n'en demeurerait pas moins impropre à un usage surréaliste : l'évocation d'une situation d'échange interrompu (Paris s'est coupé les ponts en moi), ainsi que le gauche remplacement d'un symbole catholique (Sacré Cœur) par un autre (le Vatican), ne parvenant qu'à mieux représenter une religion honnie, durent finalement motiver sa suppression définitive. Des remarques analogues seraient à faire pour deux passages d'une autre amorce abandonnée, qui avait d'abord appartenu à *Il n'y a rien d'incompréhensible* :

[brouillon 17] : 9 *Tout le monde connaît la nouvelle piscine installée dans le passage des Champs-Élysées/le Lido/(...) 22 La ville est partagée en divers arrondissements qui sont comme autant de 23 petites principautés, qui ont leurs statues, leurs mœurs, leurs patois et leurs mots pour 24 rire. Tant que cet assemblage n'est pas détruit, et que le buste de la République est sur/trône—est/25 la [...] /celui d'une personne qui se disloque/on est incapable de goûter ce qui vient d'ailleurs : cela va jusqu'au mépris 26 pour les gens qui n'ont pas les mêmes ~~et candidats~~ conseillers [...] Le bourgeois/le plus riche/que le hasard a porté au 27 milieu*

La Fabrique surréaliste

~~d'eux~~/de ces êtres/, leur est étranger. Il se trouve là comme en Chine [...].

La rature du premier passage supprime un lexème *piscine*, renvoyant au caractère concret de la ville, et remplace cet authentique contenu brut, dépourvu de toute connotation, par une forme « surréaliste » du contenu |piscine|, le nouveau lexème (le Lido) étant *inidentifiable* parce qu'autoréférentiel. Quant au deuxième passage, il a dû apparaître *incohérent* : en effet, que le bourgeois [...] se trouve là comme en Chine, tout en connotant favorablement des êtres, dont la différence est exprimée en termes *ethnologiques*, contredirait la situation d'enfermement et de morcellement, évoquée par le début du passage. Finalement, l'option automatique abandonnée, *Il n'y a rien d'incompréhensible* fut entièrement récrit par collage.

Le statut de l'inconscient

Les développements qu'on vient de retracer dans les rapports entre *théorie affichée* et *pratique réelle* de l'écriture surréaliste semblent avoir également accompagné une évolution dans la conception surréaliste de l'inconscient, qui pourrait les avoir motivés en quelque mesure. En 1933, Breton²⁶ avait, de façon rétrospective, noté ce qui suit :

[...] durant des années, j'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire. À cet égard, la volonté d'ouvrir toutes grandes les écluses restera sans nul doute l'idée génératrice du surréalisme.

Mais c'est une tout autre sorte de nettoyage que Breton²⁷ a appelé de tous ses vœux depuis son exil américain :

il y a Hitler et, par lui, [...] la reviviscence de certains mythes, [...] incompatibles avec le développement harmonieux de l'homme. [...] Freud a vu dans le Soi

26. *Le Message automatique*, op. cit., p. 380.

27. A. Breton, *Situation du surréalisme entre les deux guerres* (1942), in *La Clé des champs*, p. 1953, p. 73 et 88-89.

Les Avant-textes de l'Immaculée conception

« l'arène de la lutte qui met aux prises Éros et l'instinct de mort ». [...] ce qui sera à balayer de projecteurs, puis à entreprendre résolument d'assainir, c'est cette immense et sombre région du Soi, où s'enflent démesurément les mythes en même temps que se fomentent les guerres.

À mon avis, cet appel « à une intervention sur la vie mythique, qui prenne d'abord [...] figure de nettoyage », montre que l'inconscient était désormais envisagé d'une façon plus articulée qu'à l'époque du premier *Manifeste* : ce n'était plus que la région, où les exigences du contrôle social enfermaient le rêve d'une liberté absolue, mais encore un marécage abritant des pulsions innommables, qui auraient pu empêcher un tel rêve de se réaliser un jour. Certes, les surréalistes n'iraient pas renoncer pour autant à explorer systématiquement l'inconscient avec les moyens qui leur étaient propres ; mais Breton les engageait dorénavant à une prudence accrue, voire même, si besoin était, à la censure : « balayer », « assainir », « nettoyer ». On ne peut s'empêcher de relever la proximité, aussi bien *chronologique* qu'*idéologique*, entre cet appel et les consignes de censure conçues par Trost²⁸ : celui-ci, réalisant que l'ancien dualisme entre la *laideur du réel* et le *charme du rêve* (un dualisme, somme toute, naïf) ne composait pas avec le principe surréaliste de l'*unicité* de la pensée, s'était également proposé de « remettre l'opposition théorique rêve-réalité dans l'intérieur même de l'activité onirique ». Qui plus est, Breton et Trost ne pouvaient se consulter dans les années quarante, dès lors qu'ils s'étaient soustraits à l'occupation nazie de la France en s'exilant, respectivement, aux États-Unis et en Roumanie : ceci pourrait confirmer qu'ils ont, chacun à sa façon, développé un sujet, dont les surréalistes étaient vraisemblablement déjà préoccupés avant la guerre.

28. *Vision dans le cristal*, op. cit., p. 35.

Philologie surréaliste

Les quelques remarques que je viens de faire ne suffiraient pas, j'en suis conscient, à fonder une sorte de « théorie de la censure surréaliste » : pour y parvenir, il faudrait d'abord soumettre tous les autres brouillons encore existants à une analyse analogue à celle que je viens d'essayer (celui des *Champs magnétiques*, par exemple, nous apprendrait si les données fournies par *L'I. C.*, qui sont apparemment redevables du nouveau contexte hégélien cautionné par le *Second Manifeste*, sont également valables pour la première phase du surréalisme) ; les réalisations picturales et plastiques du mouvement seraient elles aussi à réexaminer dans cette perspective nouvelle ; finalement, il faudrait envisager d'interroger la philologie surréaliste sur la nature du *système de valeurs* mentionné plus haut.

En 1947, à l'occasion de l'Exposition du Surréalisme, Breton²⁹ affirma que les « œuvres poétiques et plastiques » du surréalisme tiraient la preuve de leur efficacité mythopoétique du fait « qu'elles donn[ent] lieu à des gloses allant sans cesse s'élargissant ». Arrêtons-nous à ce mot pour rappeler que la tradition humaniste voulait déjà que le *poète* fût également un *philologue*, s'efforçant de surmonter par ses *gloses* les écarts ayant pu se creuser entre le modèle classique et sa transmission : ainsi, puisque les *mythes* tirent leur singularité justement de l'absence « naturelle » de tels écarts, tout poète se devrait, selon Politien³⁰, d'être « philomythos ». Aussi inattendu que cela puisse paraître, l'attitude du poète surréaliste n'est pas trop éloignée de celle du « philomythos » humaniste, seuls les *mythes* ayant changé entre-temps. En 1949, Breton³¹ saisira l'occasion de l'affaire de *La Chasse spirituelle* pour revendiquer les résultats de son activité philologique, vouée à l'élaboration d'une *mythologie* de la modernité, en soulignant les mérites du surréalisme dans l'élaboration d'un « mythe de

29. *Devant le rideau* (1947), in *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 116-117.

30. *Lamia* (1492), éd. A. Wesseling, Leiden 1986.

31. *Flagrant délit* (1949), in *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 163-215.

Les Avant-textes de l'Immaculée conception

Rimbaud » : publication de quatre importants inédits de Rimbaud, reconnaissance de la paternité rimbaldienne d'un sonnet attribué à Verlaine, et dénonciation du caractère apocryphe aussi bien de *Poison perdu* que du soi-disant *Album zutique*. Y ajoutant encore la publication des *Poésies* de Lautréamont, que Breton avait personnellement *recopiées* à la Bibliothèque Nationale, on verra s'échelonner sur non moins de trente ans une activité *philologique*³², tout à fait étrangère aux autres mouvements d'avant-garde, dont le surréalisme a pu s'autoriser pour concevoir un « classicisme du moderne » :

*Sade, Lautréamont, [...] Rimbaud, Nouveau, Jarry, Roussel, Vaché, Chirico, Duchamp, Artaud : [...] un mythe nouveau part d'eux*³³.

Un tel classicisme a amorcé une dialectique entre renouveau et tradition, débouchant sur l'établissement, également inconcevable pour les autres avant-gardes, de galeries d'ancêtres du mouvement : aussi, encore que les « modèles » ainsi récupérés aient été enchaînés au lit de Procuste de l'adhésion à une sorte de surréalisme avant la lettre, Breton³⁴ a-t-il pu écrire que

bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante et, dans ses meilleurs jours, Shakespeare. [...] Les Nuits d'Young sont surréalistes d'un bout à l'autre [...]. Swift est surréaliste dans la méchanceté. [...] Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête. [...] Etc.

Il va sans dire que le système de valeurs utilisé ici pour juger de la surréalité de tels « modèles » se doit d'être également valable pour les surréalistes eux-mêmes : partant, il me semble que la connaissance des paramètres qu'a suivis Breton pour établir sa liste d'inclusions (et, implicitement, d'exclusions) pourrait nous apprendre quelque chose sur la façon dont il a censuré ses propres textes avant de les publier. On sait, par

32. À distinguer d'une activité critique, également pratiquée par les autres avant-gardes, que représentent dans le surréalisme nombre de textes réunis dans *Les Pas perdus*, *Point du jour* et *La Clé des champs*.

33. *Flagrant délit*, *op. cit.*, p. 169.

34. A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 328-329.

La Fabrique surréaliste

exemple, que Breton³⁵ s'est élevé, à propos de *La Chasse spirituelle*, contre « ceux qui ont osé mettre le nom de Rimbaud en avant d'un texte aussi bien formellement que foncièrement indigne de lui » : or, je me demande si ce n'est pas là également l'attitude qu'il prenait face à ses propres textes automatiques, y supprimant après-coup ce qui lui semblait indigne de l'idée qu'il se faisait du surréalisme. Je ferai remarquer que les critères affichés pour le remaniement des textes automatiques ne concernaient que leur forme et leur rythme, alors que ceux sur lesquels est jugée *La Chasse spirituelle* relèvent également du contenu. Tel est encore le cas pour *Lys*, dont Breton souligne la « contradiction » et le « peu de sens », ainsi que pour *Les Remembrances*, qu'il considère comme « une pièce un peu trop "freudienne" avant la lettre »³⁶ : j'aurais donc du mal à me représenter qu'il ait pu appliquer d'autres critères au polissage de ses propres textes automatiques. Mais ce n'est là qu'une hypothèse de travail : les vérifications restent à faire.

35. A. Breton, *Flagrant délit*, *op. cit.*, p. 164.

36. *Ibidem*, p. 192-193.

LE SEUL SONNET D'ANDRÉ BRETON

Jean-François PUFF

Le seul sonnet d'André Breton : ce titre doit s'entendre compte tenu du fait que nous n'ignorons pas qu'André Breton a composé plusieurs sonnets, et que le poème qui va nous occuper – un texte extrait du recueil de 1932 *Le Revolver à cheveux blancs*, intitulé « Toutes les écolières ensemble » – n'est pas un sonnet. Ce n'est pas un sonnet conformément à la définition communément admise de la forme, c'est-à-dire que les règles de composition partiellement variables qui font du sonnet non pas une forme fixe, selon l'expression malheureuse, mais au moins, selon l'expression d'André Gendre, une forme « semi fixe », n'y sont pas respectées¹. Et pourtant, ce texte est un sonnet, nous le considérons comme tel, et non pas, nous l'espérons, de manière tout à fait arbitraire. À vrai dire, l'idée que nous allons développer n'a d'abord été pour nous qu'une fantaisie récurrente, à propos de ce poème tout particulièrement aimé, au mieux une intuition dont nous ne savions pas si des recherches allaient la confirmer. Cette intuition a son origine dans un travail approfondi sur l'œuvre d'un autre poète, qui est Jacques Roubaud. Voilà un nom qui pourrait d'emblée créer quelque réticence chez les lecteurs de Breton, dans la mesure où il est assez connu, y compris des non-spécialistes de Roubaud, que ce poète appartient à un groupe qui s'est constitué en opposition au groupe surréaliste, puisqu'il s'agit de l'Oulipo, et qu'il inscrit son travail de poète dans le cadre d'une réflexion sur les formes poétiques. Dans cette perspective, il a été amené à produire une critique du vers libre assez connue, qui paraît sous la forme de deux livres, un traité théorique, *La Vieillesse d'Alexandre*, qui paraît en 1978, et un livre de poèmes entièrement composé de fragments de poèmes empruntés à la

1. André Gendre, *Évolution du sonnet français*, PUF, 1996.

La Fabrique surréaliste

poésie en vers libres de l'entre-deux-guerres, *Autobiographie, chapitre dix*, application poétique du traité². Les origines de cette opposition théorique sont un peu moins connues : après une lecture adolescente et passionnée des surréalistes, Roubaud commence dans l'après-guerre son œuvre de poète sous l'influence directe d'Aragon, avant de renier cette période de son travail, et de s'en détacher pour se mettre à composer, justement, des sonnets. Son attitude vis-à-vis des surréalistes restera un mélange étrange d'amour, de fascination et de rejet. Attitude complexe, donc, tout aussi complexe que le sont les conceptions formelles de Roubaud. Ce poète, en effet, n'a rien d'un restaurateur passéiste, qui voudrait reconduire à l'identique les formes poétiques de la tradition, comme si elles étaient intangibles et fixées, et représentaient la source de toute valeur ; c'est au contraire comme *formes en mouvement* qu'il choisit de les considérer, sur le modèle du vivant : les formes poétiques vivent tant qu'elles changent ; elles meurent ou sommeillent lorsqu'elles sont fixées dans ce que Roubaud appelle une « version épuisée » d'une forme. D'où la première des idées de Roubaud sur laquelle nous allons nous appuyer, selon laquelle « il n'est pas possible de ne pas tenir compte du fait esthétique dans une discussion de la forme. »³ Cela ne signifie pas un repli sur un jugement de goût, mais implique des considérations relatives à la poétique des textes qu'on envisage, aussi bien d'un point de vue intrinsèque qu'extrinsèque à la forme. Prenons l'exemple du sonnet au XVII^e siècle : le sonnet baroque dégénère en sonnet précieux, celui-là même qui est l'objet de la satire de Molière, et cela a lieu suivant une double disqualification de la forme. Première disqualification, intrinsèque : comme l'écrit de manière lumineuse Jean Rousset, « le précieux, c'est le baroque moins le mouvement »⁴ ; la

2. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Maspéro, 1978. *Autobiographie, chapitre dix*, Gallimard, 1977.

3. Jacques Roubaud, *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malherbe*, POL, 1990, p. 10.

4. Jean Rousset, « Le Baroque », *Histoire des littératures*, T. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 93.

Le seul sonnet d'André Breton

forme sonnet se fige, et le ruissellement baroque devient une rivière de diamants, une bijouterie de salon. Le salon, justement : c'est là la disqualification extrinsèque à la forme, la finalité du poème se résorbant dans un usage galant et mondain.

Ce sont de telles considérations sur lesquelles nous allons nous appuyer pour écarter de notre propos les deux types de sonnets que Breton a composés : les sonnets néo-symbolistes, *Mont de piété* et alentours, soit de 1913 à 1919, d'une part ; les sonnets automatiques, *Clair de terre* et alentours, 1920-1923, auxquels il faut associer les sonnets inédits de 1931, d'autre part. Non pas que nous jugions que ces textes sont sans valeur, même si tout le monde reconnaît leur caractère marginal dans l'œuvre : mais ils sont avant tout le lieu d'opérations qui les dépassent, et qui visent à autre chose qu'à leur constitution en poème ; un autre poème, le poème véritable, celui qu'il faut écrire, se situe à l'arrière-plan. Il s'agit, à proprement parler – et paradoxalement – de poèmes expérimentaux, ayant une fonction heuristique.

En ce qui concerne la première série de sonnets, on pourrait, dans un premier temps n'envisager pour écarter ces textes de jeunesse que leur caractère d'imitation du style symboliste – pour parler de pastiche, et peut-être même de parodie, parodie de Valéry imitant Mallarmé dans son *Album de vers anciens*, il aurait fallu que s'y joignît l'intention⁵. Cela ferait de ces poèmes précieux – épithète qui ne doit rien au hasard – autant de « pièces fausses », pour reprendre le titre d'un poème célèbre de *Clair de terre*. Mais là n'est sans doute pas l'essentiel, et on gagne à replacer ces poèmes dans la perspective de la trajectoire poétique de Breton, telle qu'elle est évoquée dans le premier *Manifeste*. On y identifiera l'une des voies – la plus personnelle sans doute – ayant pu conduire Breton vers la conception de

5. Breton déclare en effet dans une lettre à Théodore Fraenkel datée du 22 juin 1914, citée par Marguerite Bonnet : « je crois au seul héroïsme de vivre pour un bijou. » *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975, p. 32.

La Fabrique surréaliste

l'image qui y est exposée⁶. Prenons l'exemple du sonnet « Rieuse » (O.C. I, p. 6) :

*Rieuse et si peut-être imprudemment laurée
De jeunesse qu'un faune accouru l'aurait ceinte
Une Nymphé au Rocher qui l'âme (Sinon peinte
L'ai-je du moins surprise au bleu de quelque orée)*

*Sur la nacelle d'or d'un rêve aventurée
– De qui tiens-tu l'espoir et ta foi en la vie ? –
Des yeux refléterait l'ascension suivie
Sous l'azur frais, dans la lumière murmurée...*

*– Non plutôt de l'éden où son geste convie
Mais d'elle extasiée en blancheur dévêtue
Que les réalités n'ont encore asservie :*

*Caresse d'aube, émoi pressenti de statue,
Éveil, aveu qu'on n'ose et pudeur si peu feinte,
Chaste ingénuité d'une prière tue.*

La poétique symboliste de la suggestion est ici poussée à l'extrême. Les relations sémantiques sont perturbées et volontairement obscurcies par l'ordre syntaxique : le sujet « une Nymphé », n'apparaît qu'au troisième vers, précédé de deux adjectifs antéposés dont l'un fait l'objet d'une expansion se poursuivant sur deux vers, et le verbe, « refléterait », n'intervient qu'au septième vers, séparé du sujet par une relative et deux propositions incises. Le lien existe donc, mais il est tendu à un tel point qu'il en devient imperceptible à la première lecture. Une écoute flottante du poème a pour effet d'en libérer les images : affranchies de leur enchâssement dans la phrase, celles-ci se mettent à flotter dans l'esprit du lecteur et à entrer en relation par contiguïté. Ce passage à la limite de la densité symboliste libère donc les vocables et prépare – via des poèmes

6. André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes(O.C.). I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 338-339.

Le seul sonnet d'André Breton

comme « Façon », qui opèrent un démontage du vers 7 – les ellipses de « Forêt-Noire », où, au lieu d'être assurées par la complexité des relations syntaxiques, elles seront tuées. Telles sont les « opérations de pensée » que Breton croit devoir « dérober au lecteur », ajoutant : « je m'étais mis à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, pour leurs tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas. »⁸ Dans les deux cas, donc, celui de « Rieuse » comme celui de « Forêt-Noire », une continuité archi-complexe aboutit à un effet de disjonction, que les blancs typographiques de « Forêt-Noire » ont pour vertu d'exhiber ; c'est à l'esprit du lecteur qu'il revient de restaurer une continuité, esprit qui, incapable de reconstituer les « opérations de pensée » sous-jacentes au poème, associe les images : « tendre capsule/etc. melon » ou « ce pignon blanc/cascade ». On a ici naissance d'une association perçue comme arbitraire du côté du lecteur, même s'il peut dans un deuxième temps en reconstituer la logique, qui est produite du côté de l'auteur par des « opérations » d'une extrême lenteur. Breton rejette ultérieurement cette poétique, déclarant, à propos de la théorie de l'image de Pierre Reverdy : « il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes. Le principe d'association des idées, tel qu'il nous apparaît, s'y oppose. Ou bien faudrait-il revenir à un art elliptique, que Reverdy condamne comme moi. »⁹ Tout est dit, et l'exaspération du style symboliste, qui produit les associations arbitraires qui sont souhaitées, laisse la place à la pratique de l'automatisme. En d'autres termes à la lenteur extrême succède l'extrême vitesse, dans une visée commune mais, là où le symbolisme aboutit à un goulet d'étranglement – avec un peu du mauvais goût de l'humour noir, on pourrait dire, à un spasme de la glotte – l'écriture automatique s'avère essentiellement productive : elle bouscule les préciosités néo-symbolistes dans un art du mouvement et de l'expansion.

7. En l'occurrence, trois quatrains aux rimes embrassées.

8. *Manifeste du surréalisme*, O.C. I, p. 323.

9. O.C. I, p. 338.

La Fabrique surréaliste

Les poèmes de *Mont-de-piété* et alentours, et tout particulièrement les sonnets, en cela qu'ils favorisent par leur brièveté la concentration de l'expression et donc une poétique de l'ellipse¹⁰, ont donc bien la fonction heuristique que nous évoquons : ils sont le creuset dans lequel s'élabore la poétique nouvelle. Le caractère expérimental de *Mont-de-piété* a déjà été abondamment remarqué, bien entendu ; mais nous insistons ici sur le rôle décisif qu'y joue la forme traditionnelle.

Les sonnets automatiques des années 20 et 30 obéissent à une tout autre logique. Prenons-en pour exemple le poème « Titre » (*O.C. I*, p. 412), avant d'élargir le champ des références. Ce sonnet a été composé dans des circonstances bien connues, en même temps qu'un sonnet d'Éluard et un d'Aragon : selon le témoignage de ce dernier, il s'agissait « d'écrire des sonnets comme on écrivait des textes surréalistes, c'est-à-dire avec la technique de la rapidité absolue abolissant la conscience. »¹¹ Il s'agit alors de se moquer du directeur de la revue *La Vie des lettres et des arts*, Nicolas Beauduin, comme l'indique Marguerite Bonnet : « il paraît certain que le choix de ces pièces de facture extérieurement traditionnelle pour répondre à l'invitation de Beauduin porte une dérision subtile à l'égard du modernisme proclamé de celui qui fut l'apôtre du "paroxysme" puis du "synoptisme polyplan". »¹² Cela dit la perspective plus générale consiste à relayer la critique de la « forme vieille » telle qu'a pu la mener Rimbaud, dans la mesure où celle-ci n'a pas encore produit tous ses effets, comme il est indiqué dans *Le Message automatique*¹³. Breton y évoque « Tous ces 'sonnets' qui s'écrivent encore, toute cette horreur sénile de la spontanéité, tout ce raffinement rationaliste, toute cette impuissance d'aimer [qui] tendent à nous convaincre de l'impossibilité de fuir la vieille maison de correction... »¹⁴

10. La comparaison avec les longs poèmes en vers libres que sont « Couleur d'heure » et « Le regret des soleils... » est instructive sur ce point. *Inédits I*, *O.C. I*, p. 36-39.

11. André Breton, *O.C. I*, p. 1405.

12. *O.C. I*, p. 1406.

13. C'est ainsi qu'il faut entendre le titre du sonnet d'Éluard, « Bouche usée ».

14. *O.C. II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 376.

Le seul sonnet d'André Breton

L'intention satirique – sous sa forme dadaïste – est clairement indiquée par le « titre » métalinguistique du poème, qui indique précisément l'absence de titre en même temps qu'il désigne le lieu où celui-ci devrait s'inscrire, ainsi que par certains passages, le deuxième quatrain et le dernier tercet notamment :

*Le ballon bleu de la pendule
Et les petits nids des manchons
C'est là-dessus que nous couchons
Notre matin est incrédule*

*À l'écureuil fou qui recule
La hampe offre ses cabochons
De faux rubis et nous trichons
Pour passer l'eau quand elle ondule*

*Les comédiens du bosquet
Sautent le puits où l'on vaquait
À ses conquêtes en musique*

*Un évêque éteint nommé Jean
Ramène sa chape de brique
Sur le grand espace changeant.*

Le deuxième quatrain nous indique bien que ce poème est une « pièce fausse » ; c'est l'œuvre d'un tricheur – d'un faussaire. Et le « grand espace changeant » du deuxième tercet est ici cloîtré par une « chape de brique » évoquant l'agencement du poème en vers comptés-rimés selon une formule donnée ; ce à quoi fait écho un sonnet d'Éluard composé dans les mêmes circonstances et intitulé précisément « Le jeu de construction ». L'ironie porte aussi sur une certaine éthique du travail poétique : celle de la difficulté et des efforts qu'il faut faire pour la vaincre. Le jeu de mots de la « maison de correction » qui figure dans *Le Message automatique* nous l'indique exemplairement, ainsi que le passage qui suit : « Corriger, se corriger, polir, reprendre, trouver à redire et non puiser aveuglément dans le trésor subjectif pour la seule

La Fabrique surréaliste

tentation de jeter de-ci de-là sur le sable une poignée d'algues écumeuses et d'émeraudes, tel est l'ordre auquel une rigueur mal comprise et une prudence esclave, dans l'art comme ailleurs, nous engagent à obtempérer depuis des siècles. »¹⁵ Or il n'est rien de plus facile que de composer un sonnet, soit la forme qui est l'exemple même de la difficulté, dès lors qu'on met en œuvre la méthode automatique. Cela permet en quelque sorte d'ajouter une nouvelle rubrique aux « secrets de l'art magique surréaliste » du premier *Manifeste* : « Pour écrire de faux sonnets ».

Cependant l'expérience produit un autre effet encore, plus fécond : elle permet d'affiner le sens de l'écriture automatique et d'en purifier la pratique. Grâce à elle, en effet, se trouvent séparées deux notions, à l'origine indistinctes : celle de l'automatique et celle du mécanique. Certes la rigueur terminologique n'est pas respectée par Breton, mais l'opposition conceptuelle nous semble clairement établie dans *Le Message automatique*. La composition de sonnets selon la méthode automatique permet en effet de mettre en évidence ce qu'il y a de mécanique dans la forme, soit les rouages de la rime s'entraînant les uns les autres. En somme, le contenu du vers, soit les images, voilà ce qui est donné, voilà ce qui procède de la pêche miraculeuse de l'automatisme ; en revanche, le vers compté, la formule de rimes, voilà ce qui surgit et s'engendre mécaniquement dans l'esprit. Cela surgit mécaniquement comme ce qui a été inscrit dans la mémoire « par le soin des dresseurs », soit ceux-là même qui enseignent les règles de composition du poème, c'est-à-dire les professeurs, ou encore les poètes à qui l'on doit donner du « maître ». On a beaucoup glosé sur le rôle de gardien de l'orthodoxie surréaliste, qu'a joué Breton ; gageons pourtant que, si quelqu'un avait osé l'appeler « maître », il l'aurait aussitôt giflé.

C'est précisément cette opposition du mécanique et de l'automatique qui permet à Breton de distinguer la pratique de l'automatisme telle que la conçoivent les surréalistes et celle des médiums : pour ceux-ci en effet, la main n'est jamais que

15. *O.C.* II, p. 376.

Le seul sonnet d'André Breton

l'instrument mécanique écrivant ce que dit la voix d'un autre, alors que pour Breton la voix qui se fait entendre est celle du sujet – certes pas du sujet conscient, mais du sujet quand même, dont il convient « d'unifier (la) personnalité »¹⁶ ; et de préciser : « C'est dire que pour nous, la question de l'extériorité de – disons pour simplifier – la « voix » ne pouvait pas même se poser. » Refus radical, donc, de « l'exogénéité du principe dictant »¹⁷. Or, lorsqu'il en vient à évoquer précisément la « navrante littérature spirite » dans laquelle on peut trouver des exemples d'« écriture automatique médianimique », Breton précise à quoi l'on reconnaît cette aspiration à faire parler en soi la voix de quelque grand homme disparu : on l'identifie de fait à « un certain ton de récitation scolaire ». Autrement dit, ce qui parle alors, c'est toujours ce qui a été appris, ce qui est entré dans la mémoire ; en somme c'est la voix de son maître – *his master's voice* – qu'on reproduit mécaniquement. Ici se conjuguent la docilité du chien au soin des dresseurs et la fidélité de l'appareil enregistreur. L'écriture automatique du sonnet permet de mettre en évidence ce qui a été inculqué dans la « maison de correction » – en l'occurrence, des règles formelles – et c'est le grand thème du scolaire dans l'œuvre d'André Breton, tel qu'un poème de 1931, qui a précisément pour titre « Poème genre scolaire »¹⁸, en est l'emblème. Ce poème donne sens aux deux sonnets automatiques qui figurent dans le même recueil manuscrit, « L'amour sur le chemin... » et « L'oiseau de flamme... ». En voici deux passages significatifs :

*Le mètre d'école est conservé aux Arts et Métiers
Dans une robe de femme en platine
[...]
L'e muet de Charlemagne est la pierre angulaire
du Saint-Empire que*

16. *O.C.* II, p. 386.

17. *O.C.* II, p. 385.

18. *O.C.* II, p. 620.

La Fabrique surréaliste

je veux prendre sur moi-même

Le vers compté et la règle du *e* muet sur laquelle il repose sont ici assimilés à un « mètre d'école », ce mètre que le maître enseigne dans la « maison de correction » ; cela devrait impliquer qu'on prenne « empire » sur soi-même, pour composer le poème, du moins est-ce ce que le maître pense, car la stratégie de composition des sonnets automatiques démonte l'idée selon laquelle concentration et conscience de soi sont nécessaires pour vaincre les difficultés de la forme. Cette forme en fait s'engendre elle-même, mécaniquement, manifestant la souveraineté du modèle appris : c'est donc cela que montrent les sonnets automatiques, c'est là le résultat de l'expérience qu'ils représentent. La poésie de Breton a son origine dans un rêve d'affranchissement, comme nous l'indique ce passage célèbre des *Champs magnétiques* :

*Voyage aller et retour en 3^e s'effectuant au rappel de la leçon du lendemain ou des grands pièges bleus de la journée. [...] J'ai craint la fraîcheur des parloirs et l'entrée de l'homme qui vient relever les absences. Les récréations pour jouer à la balle au chasseur sont trop loin. C'est à la manière de réciter La Jeune Captive que je choisis mon premier ami. Nous broyons des pastilles de menthe douces comme les premières lâchetés. La cour est réunie aux impératifs catégoriques du maître d'étude.*¹⁹

Il fallait libérer la Jeune Captive, soit la Poésie... gageons que ce soit ce que la diction de l'ami opérait, animant le poème, libérant la voix de la jeune fille : « L'illusion profonde habite dans mon sein./D'une prison sur moi les murs pèsent en vain,/J'ai les ailes de l'espérance. » Cette libération du langage poétique, on sait comment elle a eu lieu pour Breton, nous n'y insistons pas.

Reste notre poème, « Toutes les écolières ensemble » (*O.C.*, II, p. 79) : on y retrouve le thème du scolaire ; ce n'est pas un

19. *O.C.* I, p. 59.

Le seul sonnet d'André Breton

sonnet, avons-nous dit, et pourtant c'est le seul sonnet. Ce qui signifie pour nous que ce sonnet n'est pas comme ceux que nous avons examinés le lieu d'une expérience, d'une « opération de pensée », mais qu'il instaure un rapport autre, à la tradition poétique, à la mémoire. Voici le poème :

*Souvent tu dis frappant la terre du talon comme éclôt
dans un buisson l'églantine
Sauvage qui n'a l'air faite que de rosée
Tu dis Toute la mer et tout le ciel pour une seule
Victoire d'enfance dans le pays de la danse ou mieux
pour une seule
Étreinte dans le couloir d'un train
Qui va au diable avec les coups de fusil sur un pont
ou mieux
Encore pour une seule farouche parole
Telle qu'en doit dire en vous regardant
Un homme sanglant dont le nom va très loin d'arbre
en arbre
qui ne fait qu'entrer et sortir parmi cent oiseaux de
neige
Où donc est-ce bien
Et quand tu dis cela toute la mer et tout le ciel
S'éparpillent comme une nuée de petites filles dans la
cour d'un pensionnat sévère
Après une dictée où Le cœur m'en dit
S'écrivait peut-être Le cœur mendie*

Ce poème nous a, dès sa première lecture, frappé, et fasciné, parce que dans l'ensemble de la production poétique de Breton il nous semblait représenter une brillante exception : la poésie de Breton est généralement une poésie de l'expansion ; on peut en prendre pour exemple emblématique le poème « Sur la route qui monte et qui descend », qui fait écho à « Aube » de Rimbaud, et dans lequel on suit le mouvement d'une flamme qui de proche en proche se communique à tout, jusqu'à la chute du poème, double métaphore et double oxymore reliant les contraires (« Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu »).

La Fabrique surréaliste

« Toutes les écolières ensemble », en revanche, manifeste un art de la concentration plus rare chez Breton. Sans en faire un argument, on peut avancer que c'est l'un des rares poèmes de cet auteur que l'on puisse très facilement retenir par cœur – ce qui ne signifie pas qu'il ait fallu l'apprendre. L'idée que ce poème puisse avoir quelque rapport avec la forme du sonnet nous vient de la présentation que fait Roubaud des « sonnets en prose » qui figurent dans son premier grand livre de poésie.

Un « sonnet en prose » c'est au premier abord une contradiction dans les termes, puisque ce qui définit le sonnet c'est un nombre de vers et une certaine formule de rimes ; la forme a pourtant une histoire, dont procède le sonnet en prose de ϵ : cette histoire est celle de la traduction, tant il était d'usage, du XVIII^e au début du XX^e siècle, et même avant, dans le cas de Pindare, de traduire des vers en prose. Les exemples célèbres ne manquent pas : *Le Paradis perdu* de Milton traduit par Chateaubriand par exemple ; et la traduction des sonnets de Pétrarque en prose par Ferdinand de Gramont, qui date de 1842, est toujours disponible dans la collection *Poésie*/Gallimard ; celle des sonnets de Shakespeare par P.-J. Jouve paraît en 1955 et représente un exemple tardif de cette tradition ; c'est à la lecture de cette traduction que Roubaud découvre ce qu'il appellera « sonnet en prose ». Jouve ne donnait sans doute pas au résultat de son travail de traducteur le statut de forme à part entière ; c'est pourtant ainsi que l'interprète Roubaud : « chez Jouve, les rimes et les iambes de l'original n'avaient pas été 'traduits' dans la métrique française, seulement la disposition strophique (virtuelle dans l'original, là manifeste) en trois quatrains et distique final ; à l'intérieur de ces divisions, une sorte de prose, au voisinage de l'alexandrin. »²⁰ Tel est le modèle du « sonnet en prose » de ϵ , sonnet « non compté, non rimé, divisé en unités comparables pour la pensée (œil-oreille intérieure) à une des variétés traditionnelles, destinée à jouer le même rôle (mais abstrait, et virtuel) que le texte anglais

20. Jacques Roubaud, *Cahiers de poésie comparée, Mezura*, n° 9, 1979, p. 9.

Le seul sonnet d'André Breton

(traduit) de Shakespeare, dans les exemples jouviens.»²¹ À l'arrière-plan de chaque sonnet en prose de Roubaud se trouve virtuellement une des « variétés traditionnelles » du sonnet, soit un sonnet en vers comptés-rimés, dont le poème en prose représente une traduction dans la même langue. C'est dans cette perspective que nous interprétons « Toutes les écolières ensembles » de Breton : inscrit en filigrane dans ce poème en vers libre se trouve un sonnet virtuel ; mais il ne s'agit pas de n'importe laquelle des « variétés » traditionnelles de la forme, il s'agit plus précisément d'un sonnet du style dit « inspiré », ou « sublime », caractéristique de la première Pléiade – tel qu'on le rencontre par exemple dans le premier livre des *Amours* de Ronsard ou dans *L'Olive* de Du Bellay. Plus précisément encore, il s'agit dans cette variété de la sous-variété des sonnets inspirés en une seule phrase. Nous allons donc tenter de soutenir cette thèse en examinant successivement deux critères formels convergents.

Le premier critère concerne les dimensions de la forme : il faut qu'elles soient comparables. Un sonnet régulier comporte quatorze vers ; « Toutes les écolières ensemble » en compte quinze. Cela dit, l'un de ces vers peut être considéré comme surnuméraire : c'est le vers 11, « Où donc est-ce bien ». Essayons de ne pas trop tricher, et donc de justifier ce que les oulipiens appellent un « clinamen » formel. Ce vers se distingue en effet de tous les autres vers du poème par trois traits : son extrême brièveté, d'abord ; sa forme interrogative, ensuite ; le fait qu'y soit absent tout mot qui puisse faire image. De fait ce vers surprend en rompant la continuité du discours, en arrêtant l'élan lyrique ; aussi l'interprétons-nous comme une incise, et même, puisqu'il s'agit d'une incise dans le mouvement de la parole de celle qui « dit », comme un aparté marmonné préparant la bascule du poème.

Le second critère est le plus décisif, parce que le plus spécifique à la variété de sonnet qui est envisagée ; il se déploie sur un ensemble de traits formels. Ce critère recouvre la question du rapport entre la syntaxe et la forme. C'est ce

21. *Ibid.* p. 9.

La Fabrique surréaliste

rapport qui rapproche de façon décisive le poème de Breton d'un sonnet de style « inspiré ». Ce style est notamment décrit dans l'étude, extrêmement érudite, de Jean Lecointe, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*²². Nous ne retiendrons des nuances qui caractérisent son évolution dans la période que les points qui importent essentiellement à notre propos : on centrera ainsi la définition du « style inspiré » sur celle du « lyrisme inspiré », plus spécifique et caractéristique de la première Pléiade, et plus particulièrement sur deux points majeurs, caractéristiques de ce lyrisme.

Premier point, le lyrisme inspiré reprend de l'« asianisme inspiré » l'élan donné par les « pratiques amplificatoires » reposant essentiellement sur les formes de la répétition, telles que le parallélisme, l'accumulation, l'anaphore, ou la gradation. Ces formes sont d'ailleurs des marqueurs caractéristiques de l'improvisation orale, ce qui signale, et nous y reviendrons, un certain mode de l'inspiration. Cependant, dans le lyrisme inspiré, cette pratique de l'amplification et de la répétition se traduit non par la régularité et l'harmonie des symétries mais au contraire, selon Jean Lecointe, par la mise en œuvre d'un « aléatoire, soigneusement dosé » d'où procède une « asymétrie étudiée »²³ ; c'est précisément le rapport de la forme et de la syntaxe qui produit cet effet, comme on peut le voir dans les quatrains de ce sonnet de *L'Olive* :

*Si des saints yeux que je vais adorant,
Vient mon ardeur, si les miens d'heure en heure
Par le dégoût des larmes, que je pleure,
Donnent vigueur à mon feu dévorant,
Si mon esprit vif dehors, et mourant
Dedans le clos de sa propre demeure,
Vous contemplant, permet bien que je meure
Pour être en vous, plus qu'en moi, demeurant,
Bien est le mal & violent, & fort,*

22. Jean Lecointe, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

23. *Op. cit.*, p. 673.

Le seul sonnet d'André Breton

*Dont la douceur coupable de ma mort
Me fait aveugle à mon prochain dommage.
Cruel tyran de la serve pensée,
De ce loyer est donc récompensée
L'âme qui fait à son seigneur hommage.*

Prenons l'exemple des trois subordonnées hypothétiques accumulées, avec anaphore de la conjonction « si », qui ouvrent le poème : il y a à la fois répétition, asymétrie, et amplification. La première proposition se poursuit sur un vers et un hémistiche, la seconde sur un hémistiche et deux vers, la troisième sur quatre vers. Ce mouvement en cadence majeure se renforce d'un jeu subtil sur l'asymétrie du vers décasyllabe, le poète faisant alterner, à partir du deuxième vers du premier quatrain, la place de la césure ; on a en effet : 4/6, 4/6, 6/4, 4/6.

On retrouve ce mouvement d'amplification asymétrique dans le poème de Breton : l'anaphore initiale du verbe introducteur « tu dis » aux vers 1 et 3 est relayée en fin de vers par celle de la formule « pour une seule », avec des modifications. En effet, « pour une seule » au vers 3, devient « ou mieux pour un seule » au vers 4, qui devient « ou mieux/Encore pour une seule » aux vers 6 et 7. Cette formule d'accumulation exprime donc aussi une gradation, gradation qualitative (ou mieux, ou mieux encore...) qui se traduit quantitativement ; ainsi le noyau de chaque énoncé fait-il l'objet d'une expansion croissante :

- « (une) victoire d'enfance dans le pays de la danse »
- « (une) étreinte dans le couloir d'un train/Qui va au diable avec les coups de fusil sur un pont »
- « une seule farouche parole/Telle qu'en doit dire en vous regardant/Un homme sanglant dont le nom va très loin d'arbre en arbre/Qui ne fait qu'entrer et sortir parmi cent oiseaux de neige »

L'asymétrie est également prise en charge par la segmentation du discours qui fait le vers libre, soit que s'opère selon le mot de Mockel l'« analyse logique » de la période, séparant par exemple la principale de sa subordonnée, l'antécédent du pronom relatif qui le suit, soit, cas plus rare, que le vers coupe et enjambe là où l'on ne s'y attendrait pas : par

La Fabrique surréaliste

exemple « l'églatine/Sauvage », « ou mieux/Encore ». L'effet est celui d'un élan, à la limite du déséquilibre, et ne le conjurant que dans le mouvement.

Il faut d'ailleurs remarquer à cette occasion que c'est l'asymétrie de la forme sonnet, avec sa division inégale en deux quatrains et deux tercets, qui a fait la faveur de la forme, les poètes trouvant dans ce déséquilibre le principe même de l'élan poétique. Dans le lyrisme inspiré, la bascule du sonnet, qui se fait habituellement entre les quatrains et les tercets, est souvent reculée, accentuant encore l'asymétrie ; c'est par exemple le cas dans ce poème de Ronsard (le sonnet XIX du premier livre des *Amours*), dans lequel la bascule a lieu au début du deuxième tercet :

*Avant la fin tes temples fleuriront,
De peu de jours ta fin sera bornée,
Avant le soir se clora ta journée,
Trahis d'espoir tes pensers périront ;
Sans me fléchir tes écrits flétriront,
En ton désastre ira ma destinée,
Pour abuser les poètes je suis née,
De tes soupirs nos neveux se riront.
Tu seras fait du vulgaire la fable,
Tu bâtiras sur l'incertain du sable,
Et vainement tu peindras dans les Cieux !
Ainsi disait la Nymphé qui m'affole,
Lors que le Ciel témoin de sa parole,
D'un dextre éclair fut présage à mes yeux.*

Deuxième point, le lyrisme inspiré se traduit par la généralisation d'un « ordre rhétorique » distinct de « l'ordre grammatical » propre au style simple ; comme l'écrit André Gendre dans son *Évolution du sonnet français* :

(le style sublime) se caractérise par l'oratorius ordo, qui, selon les Elegantiae de Dathi, « place en premier lieu ce qui est construit en dernier, et à la fin ce qui est construit en premier ». Il veut que l'on bouleverse l'ordre naturel des termes pour amener un

Le seul sonnet d'André Breton

*effet de tension qui crée le pathos et qui provient pour une grande part de l'attente sémantique.*²⁴

Jean Lecointe, plutôt que l'expression d'« ordre rhétorique », préfère utiliser le mot grec d'« épichérème », en faisant passer au second plan la dimension purement logique de cette forme de syllogisme. Le lyrisme inspiré met en œuvre un « épichérème généralisé ». Celui-ci peut être réalisé de multiples manières, mais le critique en donne la formule générale : il s'agit de la mise en œuvre d'un « facteur d'incomplétude [...] qui appelle une résolution » ; un élan spécifique est ainsi donné au « mouvement protase-apodose ». Dès lors, « au lieu de procéder à un “rajout” amplificatoire, la nouvelle poétique (le lyrisme inspiré) va faire “appeler” l'expansion par l'inscription d'un “manque” dans la proposition de départ ». Il s'agit donc, à nouveau, d'une dynamique de « fuite en avant, sous l'effet d'un déséquilibre, de ‘tension’, bref de désir, appelé à trouver, ou à ne pas trouver, finalement son terme »²⁵. L'ordre rhétorique est bien visible dans les deux sonnets que nous avons cités ; dans le sonnet de *L'Olive*, les trois propositions hypothétiques accumulées nous font attendre huit vers la résolution, avec l'apparition de la proposition principale. Dans le poème de Breton, l'ordre rhétorique se marque dès le premier vers : là où l'on attend ce que dit celle qui parle, le poète introduit un long complément de manière qui l'oblige à reprendre le verbe introducteur ; au niveau du poème, les énoncés s'accumulant nous font attendre la résolution, en l'occurrence, une réaction à cette parole si véhémence ; elle intervient enfin, à la bascule : « Et quand tu dis cela toute la mer et tout le ciel/S'éparpillent... ». Enfin ce poème, comme celui-ci des *Sonnets de l'honnête amour* de Du Bellay, pris entre tant d'autres exemples, se compose d'une seule phrase, il se déploie d'un seul coup :

*Ce ne sont pas ces beaux cheveux dorés,
Ni ce beau front, qui l'honneur même honore,*

24. *Évolution du sonnet français*, p. 37.

25. *L'Idéal et la différence*, p. 681.

La Fabrique surréaliste

*Ce ne sont pas les deux archets encore'
De ces beaux yeux de cent yeux adorés :
Ce ne sont pas les deux brins colorés
De ce corail, ces lèvres que j'adore,
Ce n'est ce teint emprunté de l'Aurore,
Ni autre objet des cœurs énamourés :
Ce ne sont pas ni ces lis, ni ces roses,
Ni ces deux rangs de perles si bien closes,
C'est cet esprit, rare présent des cieux :
Dont la beauté de cent grâces pourvue
Perce mon âme, et mon cœur, et mes yeux
Par les rayons de sa poignante vue.*

On le voit donc : c'est très précisément *ce qui n'est pas mécanique* dans la forme du sonnet « inspiré » que reprend le poème de Breton. Dès lors, si la rose est l'emblème de la floraison poétique de la Pléiade, une rose qui est encore une fleur naturelle, c'est-à-dire, une fleur à la fois ordonnée en sa forme, et irrégulière, alors n'est-il pas normal que l'emblème de ce poème qui prolonge la liberté et l'élan du sonnet de style inspiré soit l'« églantine sauvage » ? Ce qui nous permettrait de qualifier « Toutes les écolières ensemble » de « sonnet sauvage ». Et, si l'ordre rhétorique était aussi une caractéristique majeure du sonnet néo-symboliste « Rieuse », on voit bien à quel point Breton redonne du mouvement à une forme qui s'était figée dans la préciosité languide. La poésie de la première Pléiade est celle de tous jeunes hommes, rappelle Jean Lecointe ; aussi la poésie de Breton paraît-elle incomparablement plus jeune en 1931 qu'en 1913.

L'examen de ces deux critères formels nous conduit à présent vers la conception de l'inspiration sur laquelle repose le lyrisme inspiré ; celui-ci accompli, selon Jean Lecointe, l'union entre une conception néo-platonicienne de la « fureur » et l'enthousiasme pindarique : dans les deux cas, venu d'en haut, le *spiritus*, le souffle poétique, aspire à y retourner ; la poétique du lyrisme inspiré est une poétique de l'élévation²⁶. La référence

26. *L'Idéal et la différence*, p. 682-683.

Le seul sonnet d'André Breton

à Pindare, omniprésente chez le jeune Ronsard, nous donne d'ailleurs une clé pour comprendre le poème de Breton. N'est-ce pas dans la septième *Olympique* que le lyrique grec évoque en ces termes la naissance d'Athéna :

[Rhodes]
où jadis inonda le grand roi des Dieux
de flocons d'or la cité,
lorsque par l'art d'Hâphaïstos,
sous la hache bronzée, Athânaïa
à la cime suprême de son père,
jaillissante, hurla d'un cri inextinguible.
*Le Ciel en frissonna, la Terre Mère aussi.*²⁷

Ce *topos* de la naissance d'Athéna et de son cri guerrier, on le retrouve dans le vingt-huitième hymne homérique : « la terre en poussa de grands cris, la mer se troubla ». C'est de cela évidemment que fait mémoire « toute la mer et tout le ciel/S'éparpillent », dans le poème de Breton²⁸, et cela fait des paroles véhémentes du poème l'équivalent de ce cri de guerre de la déesse, *Athéna nikê*, la victoire, ou *Athéna Promakhos*, « celle qui combat au premier rang ». Voilà libérée la jeune captive... Et cela se confirme dans la teneur des paroles de celle – elle est encore pour nous une femme – qui parle, et qui, voulant rompre la désespérante monotonie du quotidien, cette « corvée de jour de moins »²⁹, en appelle à « une victoire d'enfance dans le pays de la danse », ou encore à la fulgurance de l'amour fou (« pour une seule étreinte dans le couloir d'un train »), ou de l'action révolutionnaire (« qui va au diable avec les coups de fusil sur un pont »). Il n'est pas jusqu'à la gloire du héros qui ne soit célébrée dans ce poème, comme dans une ode de Pindare, le héros étant ici cet « homme sanglant » à la

27. Pindare, *Œuvres complètes*, trad. J.-P. Savignac, La Différence, 1990.

28. On peut aussi y voir une référence au poème de Cendrars « Tu es plus belle que la mer et le ciel » : ce serait le cas de la femme aimée lorsqu'elle « dit cela ». Les deux interprétations ne s'excluent pas.

29. Nous citons ici le poème en prose du *Revoluer à cheveux blancs* intitulé « Le verbe être » (*O.C.* II, p. 76).

La Fabrique surréaliste

« parole farouche », « dont le nom va très loin d'arbre en arbre » : et qui pourrait bien être, comme l'écrit Breton dans *Les Vases communicants*, un grand poète, un grand amoureux, ou un grand révolutionnaire – voire les trois à la fois.

Le type d'inspiration dont il a été question manifeste donc chez les poètes de la première Pléiade une volonté inconditionnelle d'affranchissement et une proclamation de jeunesse ; comme l'écrit Jean Lecointe : « Pour l'ensemble de la génération de la Pléiade [...], Pindare et Platon, contre Aristote et la tradition scolaire, la fureur et la nature, contre la compétence technique et la culture, se portent garant que “la valeur n'attend pas le nombre des années” ». »³⁰ Le parallèle avec la conception surréaliste de la création poétique et sa valorisation inconditionnelle de la spontanéité est frappante : point n'est besoin d'y insister. Je rappelle quand même le rapport qui existe entre les formes de la répétition et la pratique de l'improvisation, qu'on pourrait creuser à propos de nombre de poèmes de Breton, si cela n'a pas déjà été fait.

Ce qui mérite davantage qu'on s'y attarde, c'est la finalité de cette création même, chez les poètes de la Pléiade, d'abord : la poétique du lyrisme inspiré vise à l'élévation ; le souffle de l'inspiration « regagne le ciel », comme l'a écrit Mallarmé ; et cela s'accorde aux conceptions néo-platoniciennes qui conçoivent l'âme comme exilée de son lieu originel, plongée dans le multiple et aspirant à rejoindre cette origine qui est l'Un, le souverain bien. Le poème est le langage par lequel le souffle se convertit vers l'Un, « dans une quête haletante de la plénitude dont il est ontologiquement démuné »³¹ ; d'où la « stylistique de l'incomplétude » caractéristique du lyrisme inspiré. C'est autour de ce concept de l'Un que le rapport entre la fin du poème de la Renaissance et celle du poème surréaliste peut être établi. Le surréalisme, lui aussi, et c'est assez connu, vise à l'unité : mais il ne vise pas à l'Un conçu comme à la fois absolument stable, transcendant, et éternel ; dans une forme de néo-hégélianisme, il conçoit l'Un comme étant le résultat d'une

30. *L'Idéal et la différence*, p. 365.

31. *L'Idéal et la différence*, p. 683.

Le seul sonnet d'André Breton

conciliation dialectique des contraires, l'hypothétique finalité d'un processus qui se laisse parfois saisir d'un seul coup, dans la fulgurance de la beauté « explosante-fixe ». Dans le champ poétique, qui est aussi un mode de l'expérience vécue, il apparaît clairement que la métaphore est l'instrument idéal de cette conciliation : cette figure est ce qui a force de tout lier, et particulièrement ce qui paraît au premier abord le plus opposé ; aussi la métaphore pour la métaphore est-elle cette flamme qui parcourt le poème « Sur la route qui monte et qui descend » et avec lui tout le donné, poème dont on peut rappeler la chute, « Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu ». Or il faut bien remarquer que la parole véhémence qui dans « Toutes les écolières ensemble » en appelle à une fulgurante interruption aboutit à : « toute la mer et tout le ciel/S'éparpillent comme une nuée de petites filles dans la cour d'un pensionnat sévère ». Ce dire violent évoquant le cri d'Athéna naissant aboutit en fait un échec : tout ce qu'il fallait lier s'est délié, et c'est au contraire à une dispersion que le poème nous fait assister. L'Un se fragmente dans le multiple ; où donc est ce bien, dès lors, où donc est ce souverain bien ? En rester à l'échec, ce serait pourtant compter sans la singularité du poème que nous étudions : sa nature formelle qui en fait la réécriture d'un sonnet inspiré a pour conséquence que le poème se tient, formellement, qu'il est d'un seul élan tendu vers le « point sublime » de sa pointe : aussi représenterait-il précisément une forme possible de la beauté « explosante-fixe ». Les contraires sont ici liés non par analogie, mais par un jeu de forces contradictoires, une tension entre ce que dit le poème et ce qu'il fait. Or, c'est là la formule même de la *mezura* formelle de la tradition poétique, telle que Jacques Roubaud en décrit la notion à propos des troubadours, et qu'on retrouve par excellence dans le lyrisme inspiré de la première Pléiade.

Une dernière remarque nous permettra d'aller un peu plus loin. Il s'agit de revenir au thème du scolaire, dont nous avons dit l'importance, et qui est présent dans ce poème, dans la chute, après la bascule précisément. Ce thème du scolaire prend plus spécifiquement ici la forme du thème de la faute : puisque

La Fabrique surréaliste

c'est bien une dictée, soit un exercice particulièrement redouté et rébarbatif, qui a été infligée aux petites filles. La cloche sonne, et c'est la libération, les jeunes captives s'éparpillent. Mais cette libération est ambiguë dans sa valeur ; si elle est si violente, c'est que quelque chose de douloureux a eu lieu : les petites filles, croient-elles, ont fait une faute, une faute grave. Nous disons « croient-elles » à cause du « peut-être » du dernier vers. Cette faute, c'est d'avoir écrit « le cœur m'en dit » au lieu de « le cœur mendie ». Écrivant « le cœur m'en dit », les petites filles ont écrit ce que leur disait leur désir ; il est difficile de ne pas faire ici référence à l'écriture automatique, qui est la forme surréaliste de l'inspiration spontanée, et à sa dictée. Dans l'écriture automatique, quand ça marche, « le cœur m'en dit », miraculeusement je parle. C'est cela que les petites filles voulaient écrire, cela que leur cœur leur disait. Mais cette vérité pour elles-mêmes est une faute pour le maître : pour le maître, il fallait prendre empire sur soi-même et écrire que « le cœur mendie ». On peut en conclure, dès lors, que si le dire ne vient pas, et si le cœur en mendie la venue, c'est parce que l'on ne s'est pas écouté soi-même, et que l'on a écrit ce que le maître voulait qu'on écrive ; pour suivre son désir, il faut être capable de désobéir, au risque d'être châtié pour sa faute. On peut dès lors réintroduire l'opposition de l'automatique et du mécanique auparavant exposée : le mécanique, c'est précisément l'intériorisation de la voix du maître ; lorsqu'il s'agit de la création poétique, cela va nécessairement conduire au « poème genre scolaire », c'est-à-dire à la reproduction des formes héritées de la tradition. Il fallait s'en affranchir : opposition, deuxième moment du processus dialectique, brisure de l'instrument hérité, dictée automatique, texte surréaliste ; « Toutes les écolières ensemble » représenterait le troisième moment du processus dialectique, soit le dépassement par le poème en vers libre : alors les deux termes antagonistes antécédents sont à la fois présents et transformés l'un par l'autre, dans un poème qui est à la fois neuf et qui fait mémoire de la tradition poétique. Mais alors cette mémoire, ce n'est pas la mauvaise mémoire qui reproduit mécaniquement ce qu'on y a fait de force entrer ; c'est une mémoire vive, qui de la forme saisit non la lettre mais

Le seul sonnet d'André Breton

l'esprit, ou, pour le dire d'un terme plus adéquat à notre propos, le *spiritus*, le souffle ; tel serait le mode du rapport à la tradition dans le surréalisme. Enfin, Athéna libérée sortant toute armée du crâne de son père et criant, Athéna est le temps d'un poème devenue la déesse de la poésie convulsive.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

**LA GENÈSE DU POÈME
ANAGRAMMATIQUE CHEZ
NORA MITRANI ET HANS BELLMER
(D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS)**

Alain CHEVRIER

L'anagramme est une contrainte portant sur les lettres, une contrainte « littérale » à mécanisme combinatoire. C'est un arrangement de lettres : en déplaçant l'ordre des lettres d'un mot ou d'un énoncé, on obtient un mot ou un énoncé de signification différente.

Le poème anagrammatique est un poème fondé sur cette contrainte, qui aligne des anagrammes comme autant de « vers ».

Le poème anagrammatique *Rose au cœur violet* sera à la source de ceux de la compagne de Bellmer, Unica Zürn. Par ce biais, il est à l'origine du développement de cette forme dans la poésie française et, plus encore, dans celle des pays de langue allemande¹.

Nous analyserons ici des avant-textes inédits, qui apportent des éclaircissements sur la « fabrique » de ce poème.

1. Cf. Alain Chevrier, « L'anagramme poétique comme genre poétique nouveau », *Critique*, mai 1988, n° 492, p. 416-430. – « Sur l'origine des anagrammes d'Unica Zürn », postface à Hans Bellmer et Unica Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière*, Nouvelles Éditions Séguier, 1994, p. 125-143. – « Du poème anagrammatique : l'exemple de *Memento-fragments*, de Michelle Grangaud », *Formes poétiques contemporaines* n° 2, 2004, p. 275-297. – Gabriel Antoine-Joseph Hécart, *Anagramméana. Poème en huit chants*. Texte présenté et annoté par Alain Chevrier, Bassac, Plein Chant, 2006.

Sur le thème de la rose

Le titre (ou l'incipit, ou la phrase-mère), *Rose au cœur violet*, est un hémistiche prélevé sur un sonnet des *Chimères* de Gérard de Nerval, « *Artémis* ».

*Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,
Rose au cœur violet, fleur de sainte Gudule :
As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux² ?*

Les auteurs détourneront le sens religieux, voire « rosicruciste », du vers de Nerval, mais cette transgression n'est pas sans rapport avec la fin de son poème : « – La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux ! ». De même le vers précédent le tercet : « C'est la mort – ou la morte... O délice ! ô tourment !/La rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière* » peut-être lu dans le sens pervers de la nécrophilie et du sado-masochisme.

Nora Mitrani était fascinée par Nerval, d'après Jean Suquet³, et plus particulièrement par *Aurélia*, cette rêverie « supernaturaliste ». Bellmer, qui avait fréquenté les milieux expressionnistes à Berlin, était également proche du romantisme allemand, traversé par l'expérience du rêve et de la folie. Albert Béguin avait fait connaître ce mouvement et avait écrit sur Nerval (*Gérard de Nerval*, Stock, 1937, puis José Corti, 1945). Et Jean Richer allait publier *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques* (1947).

Nora Mitrani, qui étudia la philosophie à la Sorbonne (où elle fit une thèse sur Malebranche et Maine de Biran), pouvait avoir lu Nerval dans les plus récentes éditions, qui se multipliaient⁴. Nerval n'était plus, même dans l'enseignement, « le plus grand des petits romantiques ». Et le surréalisme l'avait installé dans

2. Gérard de Nerval, *Œuvres*, Classiques Garnier, 1958, p. 702.

3. Jean Suquet, communication personnelle, années 1994-1995.

4. Gérard de Nerval, *Aurélia*, José Corti, 1937.– Gérard de Nerval, *El Desdichado*. Interprétation typographique par Guy Lévis Mano, G.L.M., 1937. – Gérard de Nerval, *Les Chimères*, G.L.M., 1938. – Gérard de Nerval, *Poésies*, José Corti, 1941. Etc.

La Genèse du poème anagrammatique chez...

sa galerie des grands ancêtres : son nom voisinait avec celui de Bellmer dans *le Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938).

Nous avons signalé que le même hémistiche a été repris au même moment, par un poète d'inspiration érotico-religieuse et freudienne, Pierre-Jean Jouve, dans son poème *Nada*, publié en 1949.

*Il faut encor croiser un sanglot de mes mains
Envers ton vide sein rose au cœur violet
Rose tranchée à mort et violette usée
Foliolle, abolie, vase sans lendemain⁵*

Nous ajouterons que le poète « fantaisiste » Tristan Derême, en 1935, dans *Le violon des muses*, avait rêvé d'un petit ouvrage, dont il avait donné une fausse page de titre : *Gérard de Nerval/Un distique/Avec une introduction par Tristan Derême*.

*Le livret n'eût ainsi contenu que deux vers,
précédés de quarante pages de gloses, commentaires
et rêveries. [...]*

Sainte Napolitaine aux mains pleines de feux,
Rose au cœur violet, fleur de sainte Gudule⁶...

Il avait choisi ces vers pour leur « puissance d'incantation », et voulait ainsi les monter en épingle ou leur donner un écrin.

Le thème de la rose pouvait entrer en résonance avec les fantasmes de Bellmer, tels qu'il les a transposés dans ses œuvres plastiques.

Rose Ouverte la Nuit (1935) est un dessin inspiré des planches d'anatomie du XVII^e siècle, où une jeune fille se tient « ouverte », montrant ses entrailles (dont l'étymologie provient du mot *intérieur*)⁷. Un dessin analogue de 1945 est intitulé avec

5. Pierre-Jean Jouve, *Diadème* suivi de *Mélodrame*, « Poésie / Gallimard, 1970, p. 38.

6. Tristan Derême, « Guirlande pour deux vers », in *Le violon des Muses*, Bernard Grasset, 1935, p. 152.

7. Pierre Dourthe, *Bellmer, le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999, p. 51.

La Fabrique surréaliste

un humour verbal macabre *Rose ou Verte la Nuit*⁸. Ce titre calembour contient une anagramme sans modification de l'ordre des lettres (« anagramme accordéon ») : *ouverte/ou verte*. Or *Ouvert la nuit* était un roman à succès de Paul Morand (1922). Marcel Duchamp avait fait sur ce titre, dans *Rose Sélavy* précisément, un autre calembour : *Ovaire toute la nuit*⁹.

La rose est déjà présente dans un montage très *gemütlich*, voisinant avec des sucreries, et dans deux bas-reliefs de 1934, qu'il a photographiés¹⁰. Et dans deux photographies de *La Poupée*, la même année¹¹. Un dessin sans titre (« A la rose ») d'une rose jaune au cœur rouge est de février 1938, de même que le montage d'objets de 1938, *En souvenir de ma femme Margarete* (un autre nom de fleur), où est mise en bonne place une rose blanche au cœur violet¹².

Il colorie d'ailleurs souvent en rose des parties du corps, comme dans les photographies des *Jeux de la Poupée*¹³. Le dessin *Céphalopode à la rose rouge* (1946), où la rose « répond » à l'anus qui centre la chimère, est de cette époque (Nora Mitrani en était le modèle)¹⁴.

De son côté, Nora Mitrani parlera en 1956 dans *Des chats et des magnolias*, du « parfum des roses bulgares » [sur son pays d'origine], puis, à propos de Marilyn, de « cette sexualité de rose violente » (ce terme rappelle « violet » et « violé ») que les hommes de tout temps reprochent aux femmes, et enfin de l'image de la femme aimée chez les surréalistes qui est « tantôt trop charnelle, vénéneuse, rose publique [*La Rose publique est*

8. *Ibid.*, p. 139.

9. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1975, p. 156.

10. *Hans Bellmer photographe*, Filipacchi / Centre Georges Pompidou, 1983, p. 134, p. 136-137.

11. Agnès de la Beaumelle (dir.), *Hans Bellmer, Anatomie du désir*, Gallimard / Centre Pompidou, 2006, p. 84-85.

12. *Ibid.*, p. 130-131

13. Pierre Dourthe, *Bellmer, le principe de perversion, op. cit.*, p. 67.

14. Agnès de la Beaumelle (dir.), *Hans Bellmer, Anatomie du désir, op. cit.*, p. 168.

La Genèse du poème anagrammatique chez...

un titre d'Éluard (1934)], tantôt Nadja aux yeux cernés de noir, magicienne, sibylle, médiatrice de l'invisible¹⁵ ».

André Pieyre de Mandiargues s'est amusé à faire un sous-entendu dans une de ses *Cartolines et dédicaces* (1964) : « À Nora/Qui rira/Si l'on ose/Une rose¹⁶ ».

Pour Joë Bousquet, depuis la publication de ses lettres à Bellmer¹⁷ et surtout du *Cahier noir*¹⁸, on sait qu'il a ressassé son fantasme de fétichisation de la « croupe », et qu'il avait le projet d'écrire avec Bellmer une *Justification de la sodomie*. Dans ce cahier l'image de la rose intervient de façon très diffluyente.

Au plan intertextuel, nous indiquerons également un rapprochement qui nous a été révélé par Dominique Rabourdin : le poème en prose de Remy de Gourmont intitulé « Litanies de la rose »¹⁹. Écrit dans la lignée de son *Latin mystique*, c'est un poème de forme religieuse mais à thèmes sulfureux, très fin de siècle. Sur ses 48 litanies, en voici quelques-unes du début :

Fleur hypocrite,

Fleur du silence.

Rose couleur de cuivre, plus frauduleuse que nos joies, rose couleur de cuivre, embaume-nous dans tes mensonges, fleur hypocrite, fleur du silence.

Rose au visage peint comme une fille d'amour, rose au cœur prostitué, rose au visage peint, fais

15. Nora Mitrani, *Rose au cœur violet*. Préface de Julien Gracq. Textes réunis par Dominique Rabourdin, « Le désordre », Terrain vague / Losfeld, 1988, p. 90 et p. 93.

16. André Pieyre de Mandiargues, *Le point où j'en suis*, NRF, Poésie / Gallimard, 1979, p. 125.

17. Joë Bousquet (Joë), *Correspondance*, texte établi par Suzanne N. André, Gallimard, 1969, 251 p.

18. Joë Bousquet, *Le cahier noir*. Éd. Christine Michel, Albin Michel, 1990, p. 244-245.

19. Dominique Rabourdin, communication personnelle, janvier 2007. Nous le remercions pour ses informations sur Nora Mitrani.

La Fabrique surréaliste

semblant d'être pitoyable, fleur hypocrite, fleur du silence.

Sur le même patron, suivent : « Rose à la joue puérile, ô vierge des futures trahisons,... », « Rose aux yeux noirs, miroir de ton néant,... », [...], « Rose au regard saphique, plus pâle que les lys,... », « Rose au front pourpre, colère des femmes dédaignées,... », « Rose au front d'ivoire jaune, amante de toi-même,... », « Rose aux lèvres de sang, ô mangeuse de chair,... », [...], « Rose au cœur virginal, ô louche et rose adolescence qui n'a pas encore parlé,...²⁰ ».

Bellmer et Nora Mitrani, et plus encore Joë Bousquet, ne pouvaient ignorer l'œuvre de l'ancien critique du *Mercure de France*, même si Breton l'avait voué aux gémonies. Théoricien de la « dissociation d'idées », il avait d'ailleurs écrit une *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel* (1903).

Mais peut être s'agit-il d'une simple coïncidence intertextuelle : la rose en effet est un symbole religieux (la *Rosa mystica* des litanies mariales) et un symbole sexuel féminin topique, comme le prouve la lecture des nombreuses anthologies de poésie sur cette fleur.

En tous cas, formellement, le poème *Rose au cœur violet* a un aspect litannique, initié par l'incipit : invocation s'ouvrant sur la particule *Ô* et verbe à l'impératif.

L'anagramme comme jeu surréaliste

Les anagrammes faisaient partie des jeux d'esprit pour les salons (le scrabble en est l'héritier actuel), et il n'a pas été repris comme d'autres jeux verbaux parmi les jeux surréalistes, probablement du fait du caractère trop « conscient » de cette contrainte et de ses difficultés a priori.

Cependant Michel Leiris en a donné épisodiquement dans ses glossaires. Raymond Queneau – mais c'était l'année qui

20. Remy de Gourmont, « Litanies de la rose », *Mercure de France*, n° 29, tome V, mai 1892, réimprimé dans *Le Pèlerin du silence* (1896), et en livre de luxe (R. Kieffer, 1919).

La Genèse du poème anagrammatique chez...

précède sa rencontre avec le surréalisme (1923) – a fait une suite d’anagrammes sur son nom, « Don Evané, marquy », qu’il publiera comme poème très tardivement, dans *Les Ziaux (1920-1943)*.

Robert Desnos a joué sur quelques anagrammes dans ses aphorismes démarqués de la *Rose Sélavy* de Marcel Duchamp. Il a même composé un poème anagrammatique sur cette autre rose, à l’évidence au même moment (1922-1924). Cette œuvre est restée inédite à l’époque, heureusement, car son inspiration volait très bas, à commencer par le titre *Cervelas et sirop*. D’autre part, au delà de l’équivalence i = y du premier vers, le poète se permettait à chaque vers non seulement des orthographes fantaisistes, mais aussi des abréviations, souvent alphabétiques – toutes licences contrevenant à la discipline de l’anagramme :

SERVLA E SYRO
OU
LORS VERSAÏE

– SERVILE ROSA
(L REVE O RASSY)
RESSOR LE VY !... A^(ter) !
VA, LYS, OSE... ERR
SERR LA, E VOYS...
Ô, LE VYSS RARE...
Ô RÂLE, YVRESS...
AVE, SORSELRY !
RY, SALVE ROSE !
SOR, SERVEL !... Aÿ !...
ARYV’, SÔS RÉEL !...
– Ô, SYR, L’AVERSE !
LE RÔA S SERVY !
– SALE VY RROSE !
LE VASE !... SORRY.)
E VERS’L’ORSAY
.....
Â, ROSS, EL REVY !

La Fabrique surréaliste

VALERY SERSO²¹

Nos citons ce texte, même si Bellmer n'en n'a pas eu connaissance, car le « signifiant » de la rose a induit là aussi un poème anagrammatique à thème sexuel systématique, où il est question de vit, d'éjaculation, et peut-être de sodomisation.

Dans l'œuvre de Nerval lui-même, la fonction cryptique des anagrammes avait été employée, ainsi que d'autres types de jeux sur les mots, dans ses interprétations plus ou moins délirantes sur son nom ou sur d'autres noms dans la tradition des kabbalistes chrétiens qu'il connaissait de première main.

Une autre source possible est la tradition kabbalistique elle-même (la *temura*), à laquelle Nora Mitrani pouvait ne pas être étrangère.

D'après Pierre Dourthe, Bellmer s'intéressait aux écrits des alchimistes, qui avaient eu recours à ce mode de cryptage et aux écritures hermétiques : Nicolas Flamel, Trithème (auteur de la *Stéganographie*), Paracelse, Guillaume Postel, Valentin Weigel²². On sait combien André Breton, après la guerre, avait fait resurgir le goût de l'ésotérisme, de la magie, de l'occultisme fin de siècle.

Mais Bellmer s'est intéressé dans son enfance également aux jeux de mots comme mode de cryptage de secrets d'ordre sexuel. Il avait gardé des lettres en une langue secrète, entre une adolescente et son frère Fritz Bellmer en 1927. Quand Max Ernst donnera deux pages d'écriture inconnue, du même genre, pour illustrer un catalogue d'Unica Zürn²³, peut-être était-ce un rappel de cette langue, plutôt que du martien d'Hélène Smith dans *Des Indes à la planète Mars* (1900).

Dans son traité, au chapitre 1, *Les images du moi*, Bellmer cite *la Science des rêves* de Freud pour le mécanisme du

21. Marie-Claire Dumas (dir.), *Robert Desnos*. Éditions de L'Herne, 1987, p. 51-52. (Présentation de Michel Murat).

22. Pierre Dourthe, *Bellmer, le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999.

23. Unica Zürn, *Dessins-gouaches* 9-31 janvier 1962, Le Point Cardinal.

La Genèse du poème anagrammatique chez...

renversement en son contraire, et le linguiste Karl Abel, sur « le sens opposé dans les mots primitifs ». Il cite l'écriture en miroir d'après un ouvrage de métapsychique d'Ernest Bozzano, *La médiumnité polyglotte* (1934), et trois exemples de palindrome.

On trouve dans l'article de Bernard Noël pour *Obliques* une déclaration de Bellmer qui confirme le rôle majeur de Nora Mitrani :

Comme une fièvre, me fit Hans Bellmer. C'était fin 1944, début 1945, à Toulouse. Nora voulait intituler le livre qu'elle écrivait sur moi Rose au cœur violet. C'est un vers de Nerval. Je trouvai cela trop fleuri, trop doux. Nous étions dans une épicerie-buvette. L'un ou l'autre a proposé de faire des anagrammes avec le vers de Nerval. Oui, ce fut comme une fièvre. Les anagrammes se font mieux à deux, un homme et une femme. Une espèce de compétition, ou plutôt une vivacité qui s'attise réciproquement... Plus tard, beaucoup plus tard, Unica avait le génie des anagrammes²⁴ ...

Bellmer et Nora Mitrani vivaient alors ensemble de façon intermittente dans le Midi. En rapportant cet épisode, Bellmer se présente avec le beau rôle du maître du jeu, celui dans le rôle du « pervertisseur », voulant détourner l'aspect « fleuri » d'un thème à l'eau de rose et à l'eau bénite : le thème de la rose est celui de la vulve, mais aussi de l'anus.

Il présente cette création collective (à deux, puis à trois avec Joë Bousquet) comme un jeu surréaliste, avec sa dimension de psychologie de groupe : les échanges, l'émulation (activité « fébrile »), la levée des barrières de l'inconscient. Quand il écrit « Les anagrammes se font mieux à deux, un homme et une femme », on devine qu'il faut ajouter, « comme l'amour », sinon comme les enfants...

De cette liaison amoureuse passionnelle et de ses jeux sadomasochistes, Nora Mitrani a parlé à mots couverts dans

24. *Obliques*, numéro spécial « Hans Bellmer », 1975, p. 37.

La Fabrique surréaliste

Rose au cœur violet (1950)²⁵. Et en témoignent les « clichés obscènes » pris en 1946 – destinées à servir de base pour illustrer *Histoire de l'œil* de Bataille dans un projet pour les Éditions K d'Alain Gheerbrant – où elle est plus ou moins reconnaissable, ainsi que de nombreux dessins.

La version manuscrite la plus ancienne : une lettre à Jean Brun

Les arguments stylistiques que nous avons avancés en faveur d'une création essentiellement due à Nora Mitrani nous avaient été confirmés oralement par Ruth Henry, qui a toujours entendu Bellmer parler élogieusement de Nora Mitrani et de ce poème qu'il lui attribuait (communication personnelle, 5 décembre 1993). Il nous manque, écrivions-nous dans la postface à la correspondance Bellmer-Zürn-Ferdière, une source capitale : la lettre envoyée par Bellmer à Jean Brun le 7 mars 1948, qui comportait 35 variations anagrammatiques sur *Rose au cœur violet*, au lieu des 17 publiées avec Joë Bousquet.

Peter Webb, l'auteur de la première monographie d'histoire de l'art sur Hans Bellmer (Peter Webb et Robert Short, *Hans Bellmer*, Quartet Books, Londres, 1985) nous a communiqué depuis le contenu de cette lettre inédite.

Le destinataire, qu'il avait connu dans la Résistance, était professeur de philosophie. Il enseignera plus tard à Dijon, et sera l'auteur de plus de trente ouvrages, la plupart didactiques (des « Que sais-je ? » sur les écoles philosophiques grecques), mais aussi des livres où il parle de Bellmer comme dans *La Nudité humaine* (1973). ou dans *Les Masques du désir* (1981).

Voici le passage sur les anagrammes de la lettre de Bellmer, en faisant abstraction du contenu par ailleurs très sombre de

25. « Rose au cœur violet », in *Hans Bellmer*, « Vingt-cinq reproductions, 1934-1950 », textes de Nora Mitrani, Gisèle Prassinou, Jean Mayoux, Jean Brun, André Pieyre de Mandiargues, Jacques de Caso, Yves Bonnefoy, Christian d'Orgeix, 1950. – Rééd. in *Obliques*, numéro spécial « Hans Bellmer », 1975, pp. 107-115. – Repris dans Nora Mitrani, *Rose au cœur violet*, *op. cit.*, p. 13-28.

La Genèse du poème anagrammatique chez...

cette missive, où il fait part de ses conditions de vie extrêmement misérables, et d'un fait divers horrible²⁶.

Comme ce texte est le plus ancien, il nous donnera des renseignements précieux, d'autant qu'il est envoyé « à chaud » :

Pour ~~passer~~ échapper encore un peu à la pensée qui tourne, je vous copie un passage qui est à intercaler dans la seconde moitié du chapitre "Anatomie de l'Amour". Dans le Catalogue Surréaliste 1947" ce serait page 109, en bas, ~~derrière~~ après : ... de la bouche aux talons."

« Personne ne se dégagera sans peine de cette synthèse d'Ève < « Eve » blessante, douloureuse, acidulée de sa propre et impossible « formule ; formule de l'amour sans amour de la fille sans cœur et qui « n'a pour être qu'une tête et les parties inférieures de son corps.

« Mais avant même de naître de la soustraction et de la division « elle dérive de plusieurs méthodes entremêlées, dont une < est > celle « que les mathématiciens appellent la « permutation. » – Afin d'en « avoir une idée à part et précise, on se dira :

« Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la « désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série « pratiquement sans fin d'anagrammes, ses contenus véritables.

« Voici, à titre d'exemple, quelques permutations de la phrase

ROSE AU CŒUR VIOLET

ACEEE < I > < L > < OOO > RRSTUUV

Cœur violé osa tuer –

Secoue-le, o trou ravi

Vertu, oie ou oracles

La vie courte ou rose

26. Copie communiquée par Peter Webb le 16 décembre 1995.

La Fabrique surréaliste

<u>A rue close ouvre-toi</u>	<u>Couvre-toi, la rue ose</u>
<u>Rive ta roue, os coule</u>	[3 mots biffés : illisible]
Sœur à voile courte	<u>Ecolier vous a outré</u>
Où l'écu osera te voir	<u>Vil os écœura route</u>
Se vouer à toi, ô Cruel !	– <u>A toi, couleuvre rose ?</u>
<u>Savoure le cou roti</u> – ou rêve, sot, à l'oie crue !	
O toi, crée au velours	– <u>o, o, la truie se couvre</u>
<u>Or ou os articule Eve</u>	– Roi créole vous a tué
<u>Loi vorace veut rose</u>	– <u>Or, la voie est courue.</u>
TROU ÉCOULE OVAIRE	
<u>Le eu o avorteuse, ou [?]</u> : – Rose au cœur violet	
A cœur-voie, rotules !	– Ouvre-toi, o la sucrée
Où verte-coloriée sua	<u>.cou ouvert sera loi</u>
<u>O rire sous le couteau</u>	– <u>roses au cœur violet</u>
o vouloir être cause !	

Les choses soulignées en rouge sont de moi, les choses soulignées [en ?] noirs sont de [ici « o vouloir être cause »] Bousquet [!]

[Ce poème en deux colonnes est lui même écrit sur deux colonnes, car la place manque en bas de page. Pour rester sur la même page, au long du bord gauche de la feuille, de bas en haut, sont alignées les anagrammes « surnuméraires » qui suivent].

Trou écoule ovaire. Va, ou surréel cotoye. Curé, viole ta sœur !. Eros, te voilà reçu où ?. Seul, si [?] tue, ô curare ! etc.

Dans la présentation, un trait indique qu'il faut mettre *d'anagrammes* après *série*.

Sous le titre, la série de lettres ordonnées est rajoutée : le L, suscrit, et les trois o, souscrits, sont intercalés.

Une ligne très fine reliant *Ouvre-toi, o la sucrée*, qu'elle souligne en partie, à *o toi, crée au velours*, indique un projet de remplacement.

La Genèse du poème anagrammatique chez...

Commentaire formel

La phrase-mère est en capitales et centrée en forme de titre. En dessous, les lettres qui la composent sont rangées selon l'ordre alphabétique.

Les vers sont disposés en 2 colonnes. Les vers de chaque colonne sont séparés en outre par un point ou par un tiret. Une anagramme, centrée, boucle le texte en réunissant ces deux colonnes.

Une anagramme, contenant le mot *avorteuse*, est biffée. *Trou écoule ovaire* est inséré dans le corps du poème). Une anagramme biffée est illisible.

Bellmer a indiqué ses anagrammes en les soulignant en rouge (ici en noir), et ceux de Bousquet en les soulignant en noir (ici en pointillé). Il s'ensuit que les non-soulignées sont de Nora Mitrani.

Nous avons surligné en couleurs différentes les énoncés respectifs des différents auteurs, de manière à ce que l'on puisse suivre le destin de ces anagrammes dans les versions ultérieures : rouge pour Bellmer, bleu pour Bousquet, les énoncés de Nora Mitrani étant laissés en noir.

Le nombre total d'anagrammes retenues est de 30, sans compter les 2 phrases-mères.

Donc, à ce stade, l'auteur qui a le plus composé d'anagrammes est Nora Mitrani (14 + 4 si on admet que les anagrammes « surnuméraires » étaient bien d'elle), suivi par Joë Bousquet (9), puis par Hans Bellmer (8), ces derniers quasiment à égalité, soit près d'un quart chacun.

Une anagramme de Nora Mitrani remplace une anagramme (illisible) de Joë Bousquet.

La lecture doit se faire en continu sur la même ligne, car il y a des répliques de dialogue, d'où les tirets qui succèdent aux points, avec même des reprises. La forme « dialogue » du jeu verbal est incorporée au poème. L'intensité dramatique va croissant.

Autre argument pour ce mode de lecture : à la fin, il y a une correspondance entre les 2 anagrammes, l'une avec un *e*

La Fabrique surréaliste

supplémentaire, l'autre avec un *e* manquant : *Où verte-coloriée sua. cou ouvert sera loi.*

Enfin, nombre d'entre ces couples d'anagrammes consécutives se prononcent plus ou moins comme des alexandrins césurés à l'hémistiche, c'est-à-dire comme le modèle nervalien.

La contrainte littérale entraîne l'usage de licences grammaticales : suppression de l'article comme dans le style télégraphique (trou écoule ovaires), d'où aspect d'invocation, ou de proverbe. Usage du *O* de l'invocation, et même redoublement *o, o* pour placer ces lettres. Verbe à l'impératif car il est difficile de fabriquer des pronoms, d'où là encore aspect d'invocation, ou d'ordre.

Commentaire thématique

La contrainte thématique ou sémantique est celle d'un texte érotique, composé avec des mots appartenant à ce champ lexical spécialisé.

Nous allons reprendre ligne à ligne les « évidences interprétatives », dont nous avons donné la majeure partie en postface à notre édition des *Lettres au Dr Ferdière*. Cet exercice de psychanalyse appliquée ne vise nullement à révéler un sens qui aurait été caché aux auteurs, puisque ceux-ci, au contraire, en était pleinement conscients, et puisaient même dans le corpus de la psychopathologie sexuelle pour y trouver des images-chocs provocantes dans la plus pure tradition surréaliste.

Rose au cœur violet est un incipit donnant lieu à de multiples équivoques. Cette rose n'est pas seulement l'image classique du sexe féminin empruntant le langage des fleurs, mais aussi celle de l'anus. En argot, la rose désigne l'orifice anal, il n'est que de lire Jean Genet. *Faire feuille de rose* signifie faire un anilinctus. C'est une image hyperréaliste, insistant sur la coloration des muqueuses. Et *violet*, couleur d'évêque et de deuil, peut s'entendre aussi : *violé*. Le *cœur violé* peut signifier la sodomisation non moins que le viol ou la défloration.

La Genèse du poème anagrammatique chez...

Nous ferons défiler toutes ces anagrammes dans le sens de la lecture qui nous paraît avoir été celui des auteurs, c'est-à-dire ligne à ligne, et non pas colonne après colonne.

– *Cœur violé osa tuer* (NM) : Amour, viol et meurtre.

– *Vertu, oie ou oracles* (HB) : On retrouve l'oie, l'oie blanche, la victime, et sa vertu. « Oracle » peut être une indication métatextuelle, sur ces fragments obscurs d'allure oraculaire : plus tard, il donnera une préface sur les anagrammes dans le recueil d'Unica Zürn, *Oracles et spectacles* (1967).

– *Secoue-le, o trou ravi* (HB) : vagin ou anus, ravissement sexuel, secousses lors du coït ou de l'onanisme.

– *La vie courte ou rose* : calembour sur le « vit », et mention de sa taille et de sa couleur.

– *A rue close ouvre-toi* (JB) : fantasme de prostitution (faire le trottoir, fille des rues, maison close), et en opposition, l'ouverture du sexe féminin.

– *Couvre-toi, la rue ose* (JB) : toujours fantasmes de prostitution ou de risque de viol.

– *Rive ta roue, os coule* (HB) : le coït, le moyeu de la roue, et le phallus (forme et dureté de l'os, l'os à moelle qui éjacule).

– *Sœur à voile courte* (NM) : inceste avec la sœur, ou image érotique d'une religieuse, avec un voile, ici « une » voile par licence grammaticale, – court-vêtue.

– *Ecolier vous a outré* (JB) : toujours la recherche du scandale. Un enfant a passé « outre ». (*Troué* ne pouvait se mettre au féminin).

– *Où l'écu osera te voir* (NM) : l'écu peut être le *cu*, ou l'écusson pubien. Inversion du voyeurisme, avec fantasme de l'œil anal.

– *Vil os écœura route* (JB) : le vit, l'os phallique jugé vil, écœurant, qui se fraie une route. Fellation.

– *Se vouer à toi, ô Cruel !* (NM) : déclaration de soumission de la masochiste à son maître sadique.

– *A toi, couleuvre rose ?* (HB) : image du phallus, et peut-être du serpent satanique devant Ève.

La Fabrique surréaliste

– *Savoure le cou r[ô]ti* (HB) : pulsion sadique orale, cannibalique ; fellation avec image du phallus brûlant et rubescent en cou d'oie ou de volaille.

– ou rêve, sot, à l'oie crue ! (NM) : encore l'oie blanche à manger, crue : le rêve est un désir déguisé.

– *o toi, crée au velours* : (NM) plus obscur. Fécondation sur le velours (du fauteuil ?), velours de la toison ?

– *o, o, la truie se couvre* (JB) : autre animal femelle du bestiaire érotique, pour ne pas dire « cochon ». Elle se couvre est une licence grammaticale pour dire « est couverte » au sens sexuel. Onanisme.

– *or ou os articule Ève* (HB) : on retrouve l'os phallique et la « mineure articulée » de Bellmer. C'est aussi l'Ève céphalopode décrite dans la prose. Peut-être aussi un jeu de mot sur la particule finale : comme la lettre *n* manque, il ne peut écrire *encule*.

– *Roi créole vous a tué* : assez banal, sadisme. Allusion aux massacres de Saint-Domingue ?

– *loi vorace veut rose* (JB) : désir de maîtrise du pervers, ou désir irrépressible du vagin ou de l'anus.

– *or, la voie est courue* (HB) : la voie génitale, souvent parcourue. *Courue* peut venir aussi de l'expression « courir après ». Fantasme de prostitution.

– *Trou écoule ovaire* (HB ?) : encore les voies génitales, une allusion à l'avortement plutôt qu'à d'autres écoulements ? Mais cette anagramme est très fautive.

– *le cu o avorteuse, ou [?]* (JB) : le dernier mot peu lisible du fait de la biffure devrait être « roi », si l'anagramme est juste.

– *A cœur-voie, rotules* (NM) : calembour sur *à cœur joie*. La rotule est une partie du corps fétichisée chez Bellmer, qui évoque le cardan, les « jointures de boules » de la Poupée.

– *Ouvre-toi, o la sucrée* (NM) : passivité masochiste. Écartement des jambes. Évoque l'expression « faire la petite sucrée ». Évoque aussi le sucre d'orge de la « Tour menthe poivrée à la louange des petites filles goulues » (1934) de Bellmer.

La Genèse du poème anagrammatique chez...

– *Où verte-coloriée sua* (NM) : vert de peur ou chair en décomposition, sueur lors de l'acte sexuel ou de la douleur. Cette anagramme est fautive (un *e* supplémentaire).

– *cou ouvert sera loi* (HB) : désir de maîtrise et sadisme. On retrouve l'image phallique du cou, mais ce peut être moins une morsure vampirique, ou une allusion à la guillotine, et même à un article du code pénal (le plus bel alexandrin de la langue française selon Paul Claudel : « Tout condamné à mort aura la tête(e) tranchée... »), qu'une plaie au couteau. Cette anagramme est également fautive (un *e* manque). – Si on la couple à la précédente, les lettres des deux anagrammes correspondent à celles de deux fois l'incipit : est-ce pour cette raison qu'elles ont été maintenues, et sont restées associées sur la même ligne ?

– *O rire sous le couteau* (JB) : image de la victime sous le couteau du sacrifice, consentante, masochiste. C'est l'atmosphère des écrits de Georges Bataille. Et une réminiscence du passage provocateur où Maldoror ouvre un sourire sur le visage d'un jeune garçon à l'aide d'un rasoir. – Unica Zürn a interprété cette anagramme en fonction de sa paraplégie due à une blessure de guerre : « Joë Bousquet a trouvé la phrase bouleversante à la lumière de son histoire personnelle : *O rire sous le couteau*²⁷ ». Cet autre propos d'Unica Zürn s'y applique : « Quelquefois, la lettre V était difficile à placer, alors ils l'ont remplacée par un U²⁸ ».

– *roses au cœur violet* (JB) : on constate que l'auteur a ajouté un *s* en mettant *rose* au pluriel pour coller avec l'énoncé correspondant, très réussi : *O rire sous le couteau*. C'est une licence, un clinamen au sens oulipien.

– *o vouloir être cause !* (NM) : plutôt que d'y voir une allusion à la fécondation possible, ou au pouvoir de l'artiste démiurge rivalisant avec le Créateur, Céline Masson en rapproche un fantasme onaniste²⁹, et un jeu sexuel avec

27. Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*. Présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henry. Éditions Joëlle Losfeld, 2000, [Berlin, 1989], p. 58-59.

28. *Ibidem*.

29. Céline Masson, *La Fabrique de la Poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre » perversif, une étude clinique de l'objet*. L'Harmattan, 2003, p. 329.

La Fabrique surréaliste

Bellmer, décrit par Nora Mitrani dans *Une solitude enchantée* : « le plaisir d'être à soi-même sa cause et son objet³⁰ ».

Quatre anagrammes sont données dans la marge, sans soulignement : sont-elles toujours de Nora Mitrani ? Nous les avons désignées par « NM ? » et mises en orange. Mais elles peuvent être de Bellmer lui-même.

– *Va, ou surréel cotoye* (NM ?) : allusion au surréalisme (y = i).

– *Curé, viole ta sœur !* (NM ?) : anticléricalisme et inceste, une réussite dans le genre, mais l'anagramme est fausse...

– *Eros, te voilà reçu où ?* (NM ?) : allusion à *Eros*, l'anagramme très attendue de *rose*.

– *Seul, si [?] tue, ô curare !* (NM ?) : violence du poison, et peut-être calembour sur le « cul rare », mais l'anagramme est fausse (si v = u, il manque un o).

Deux versions intermédiaires : des documents confiés à Jean Suquet

Toujours à la suite de la parution de notre édition de la correspondance de Hans Bellmer le poète surréaliste Jean Suquet nous a envoyé deux documents (Paris, 19 janvier 1994). Sa lettre décrit ainsi le contexte de ses rencontres :

J'ai très bien connu Hans Bellmer en 1947, 1948, alors que j'étais étudiant en médecine à Toulouse. Notre maigre fortune d'étudiants nous permettait souvent de lui faire partager notre table, parfois de lui procurer un lit. Nous avions pour foyer la librairie Silvio Trentin où passaient parmi d'autres Gaston Puel, J. P. Taurines, Adrien Dax, Yves de Marcilly... Je voyais presque chaque jour Hans Bellmer, j'ai parlé de longues heures avec lui, il soufflait sur le feu qui me brûlait pour le surréalisme, soufflait pour l'éteindre, son ironie acerbe, sa dépréciation féroce ! mais plus souvent pour le faire flamboyer. J'ai donc

30. Nora Mitrani. *Rose au cœur violet*, op. cit., p. 104-105.

La Genèse du poème anagrammatique chez...

assisté à son travail sur Rose au cœur violet. J'y ai même participé : j'ai au moins fourni un mot ! Il est bien vrai que Nora Mitrani était la source vive de ces anagrammes, comme elle était le modèle de photographies que nous développions dans nos laboratoires d'amateur, comme elle était l'aimant trop souvent lointain à Paris qui rendait Bellmer aussi fou d'amour que de rage, féroce et flamboyant.

Page 134 de votre livre vous dites : « Il nous manque cependant une source capitale : la lettre envoyée par Bellmer à Jean Brun le 7 mars 1948 où il lui envoyait 35 variations anagrammatiques sur Rose au cœur violet »

J'ai conservé, entre les pages du Surréalisme en 1947 qui était alors ma Bible, avec l'Amour fou et les Illuminations, et le Marteau sans maître ! non pas 35 variations mais 33 manuscrites de la main même de Bellmer qu'il me donna un soir qu'il débarrassait sa table de façon à faire place à des cuivres qu'il devait buriner pour illustrer Sade, mais aussi pour graver des portraits de quelques dames de Toulouse, il subvenait ainsi à ses besoins. « Gardez ces mots, vous les avez vus nâitre » me dit-il.

Jean Suquet a interrompu sa propédeutique en médecine pour monter à Paris, où il est devenu photographe professionnel. Il a participé au cénacle de Breton pour s'en faire expulser très tôt. Il est surtout connu comme l'auteur de travaux commentant de façon poétique le *Grand Verre* de Marcel Duchamp et ses écrits.

Voici les deux documents que Bellmer lui a confiés, à des moments différents, sans qu'il soit parvenu à se rappeler leur chronologie exacte.

Un dactylogramme

Le dactylogramme porte en haut l'indication *p. 109*, indiquant qu'il faut insérer ce texte à la page correspondante de

La Fabrique surréaliste

l'Anatomie de l'amour dans l'ouvrage collectif *Le surréalisme en 1947*.

Il reprend le fragment du texte en prose précédent avec quelques corrections, minimales, mais qui permettent de considérer cet état du texte comme postérieur au précédent : le mot *acidulée* est biffé. Il ne sera pas repris dans le texte définitif, où il sera remplacé par *douloureuse de sa propre formule*. Or ce mot avait été emprunté par Bellmer à Jean Suquet, nous a rapporté celui-ci, à un de ses poèmes, non publié, qu'il lui avait montré, et qu'il avait intitulé *Le Léopard acidulé*. L'adjectif, attaché d'ordinaire à *bonbon*, avait plu à l'artiste, mais *acidulé de* n'était pas correct.

Le mot *permutation* n'est pas précédé par l'article *la* mais par *une*, qui est biffé ; l'expression *à travers une série d'anagrammes pratiquement sans fin* est le résultat de la correction indiquée sur le texte antérieur ; *exemples*, mis au pluriel, souligné en pointillés, est biffé. Dans le texte définitif, on ne retrouvera pas l'expression *à titre d'exemples*.

Suivent les anagrammes sur deux colonnes continues, se terminant toujours sur le même vers centré.

ROSE AU CŒUR VIOLET

ACEEEILOOORRSTUV

Cœur violé osa tuer .	Vertu, oie ou oracles
A rue close ouvre-toi	Couvre-toi, la rue ose
Secoue-le, ô trou ravi	La vie courte ou rose
Rive ta roue, os coule	Écolier vous a outré
Sœur à voile courte .	Curé viole ta sœur
Où l'écu osera te voir	Vil os écœura route
Se vouer à toi, ô cruel !	A toi, couleuvre rose ?
Savoure le cou rôti .	Ou rêve, sot, à l'oie crue
O toi, créé au velours	Ouvre-toi, ô la sucrée
Ce soir voué à rotule	Or ou os articule Ève
Trou écoule ovaires.	Rose au cœur violet
Loi vorace veut rose	Or la voie est courue
O, o, la truie se couvre	Roi créole vous a tué

La Genèse du poème anagrammatique chez...

Où verte-coloriée sua Cou ouvert sera loi
O l'oiseau crève-tour Va où surréel cotoye
O rire sous le couteau Roses au cœur violet
O vouloir être cause !

La flèche qui suit la liste ordonnée des lettres est manuscrite, à l'encre. Le texte anagrammatique en entier est biffé par deux traits en diagonale à l'encre. Un trait indique qu'il faut mettre *Secoue-le, ô trou ravi* à la place de *Rive ta roue os coule*. Un trait au crayon relie la fin de *Trou écoule ovaires* à *Or la voie est courue*. Le point qui suit *Où verte – coloriée sua* est barré au crayon de deux traits en diagonale, et le C majuscule de *Cou* transformé en caractère romain (au crayon).

Le nombre total d'anagrammes est de 32, sans les phrases-mères.

Trois anagrammes nouvelles sont apportées (que nous colorons en vert), sans spécification d'auteur : *Ce soir voué à rotule* (qui remplace l'obscur *A cœur-voie, rotules !* (NM) en gardant la *rotule*, *O l'oiseau crève-tour* (qui est un symbole phallique avec idée de défloration, et l'image de la princesse dans sa tour) et *Va où surréel cotoye* (NM ?).

Un manuscrit

Il existe une nouvelle version écrite par Bellmer sur une feuille de papier quadrillé :

ROSE AU CŒUR VIOLET

Cœur violé osa tuer .	Vertu, oie ou oracles
À rue close ouvre-toi	Couvre-toi, la rue ose
Rive ta roue, os coule	Secoue-le, ô trou ravi
<u>(La vie courte ou rose</u>	Curé viole ta sœur)
Sœur à voile courte .	Écolier vous a outré
Trou écoule ovaires.	Or la voie est courue
Où l'écu osera te voir	Vil os écœura route
Se vouer à toi, ô cruel !	A toi, couleuvre rose ?
Savoure le cou rôti .	Ou rêve, sot, à l'oie crue

La Fabrique surréaliste

Loi vorace veut rose	Roi créole vous a tué
< O toi, créé au velours !	Ouvre-toi, ô la sucrée ! >
Où verte-coloriée sua,	Cou ouvert sera loi
	< O l'oiseau crève-tour >
Ce soir voué à rotule	Rose au cœur violet
Va où surréel coto [y]ie	Or ou os articule Ève
O toi, crée au velours !	Ouvre toi, o la sucrée
O rire sous le couteau	Roses au cœur violet

O VOULOIR ETRE CAUSE

À l'articulation entre les vers correspondants situés sur les deux colonnes, il n'y a plus de tirets, mais des points, et une virgule unique.

Le nombre total d'anagrammes est là encore de 33.

O, o la truie se couvre n'est pas reprise. *Curé, viole ta sœur*, et *Rose au cœur violet* dans le corps de la strophe, sont biffés.

La vie courte ou rose, souligné, et *curé viole ta sœur*, biffé, sont mis entre parenthèses.

Cou ouvert sera loi est pointé par une flèche au stylo se terminant par « Virgule ! » (S'agit-il de la virgule centrale, ou d'une virgule à mettre à la fin ?)

Une flèche à l'encre partant de *Ou verte coloriée sua* indique que cette anagramme doit être mise à la place de *O toi, créé au velours*, biffée, et celle-ci la remplace.

Une flèche part de *Cou ouvert sera loi* et indique que cette anagramme doit être mise à la place de *Ouvre-toi, o la sucrée !* biffée, et celle-ci la remplace.

Cou ouvert sera loi remplace *Rose au cœur violet* dans le corps du texte, biffée.

Dans *cotoie*, le *i* surcharge le *y*.

O vouloir être cause, toujours centré, est en capitales, de façon symétrique au titre.

Au dos du feuillet, et à l'envers, trois citations manuscrites, dont une biffée :

Le corps – est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent,

La Genèse du poème anagrammatique chez...

*à travers une série < pratiquement > sans fin
d'anagrammes, ses contenus véritables.*

(BELLMER)

~~La poésie doit avoir pour but la vérité pratique~~

(LAUTRÉAMONT)

O, vouloir être cause – rose au cœur violet.

Nora Mitrani

Remarquons que les trois parties de l'*Anatomie de l'inconscient physique* porteront en épigraphes trois citations, de Paracelse, Sade et Héraclite.

La première version publiée par Nora Mitrani

L'étude de Nora Mitrani sur Bellmer devait être prête en 1947. Le titre prévu dans le bulletin de souscription distribué par Bellmer en janvier 1948 était *Rose au cœur violet : à propos de Hans Bellmer*³¹ (p. 149). Elle devait être publiée à compte d'auteur à Toulouse en 1948³². Mais cette tentative échouera.

Le début de cette étude, contenant une première version de ce poème anagrammatique a été publié à Paris en 1950 sous le titre Mitrani, *Rose au cœur violet*, dans l'ouvrage collectif *Hans Bellmer. Vingt-cinq reproductions 1934-1950*, édité à l'initiative du peintre Christian d'Orgeix. Le texte de Nora Mitrani voisinait avec d'autres textes de Gisèle Prassinis, Jehan Mayoux, Jean Brun, André Pieyre de Mandiargues, Jacques de Caso, et Yves Bonnefoy³³.

La citation de Hans Bellmer est mise en exergue :

31. Pierre Dourthe, *Bellmer, le principe de perversion, op. cit.*, p. 149.

32. Agnès de la Beaumelle (dir.), *Hans Bellmer, Anatomie du désir, op. cit.*, p. 231.

33. *Hans Bellmer. Vingt-cinq reproductions 1934-1950*. Textes de Nora Mitrani, Gisèle Prassinis, Jehan Mayoux, Jean Brun, André Pieyre de Mandiargues, Jacques de Caso, Yves Bonnefoy, *Hans Bellmer. Vingt-cinq reproductions 1934-1950*. 1950. Christian d'Orgeix, p. 7-14.

La Fabrique surréaliste

Le corps – il est comparable à une phrase qui nous inviterait à le désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d’anagrammes sans fin, ses contenus véritables. » Hans Bellmer

Chacune des 8 pages (p. 7 à 14) comporte une paire d’anagrammes en grandes capitales inclinées : l’une est en haut de la page, à la place du titre courant, l’autre est en bas de la page. Chaque paire d’anagrammes est justifiée à gauche dans les pages impaires, et justifiée à droite dans les pages paires.

On compte au total 16 anagrammes. Les voici dans l’ordre de la lecture de ces pages :

*ROSE AU CŒUR VIOLET
CŒUR VIOLÉ OSA TUER*

*COUVRE-TOI, LA RUE OSE
O L’OISEAU CRÈVE-TOUR !*

*VA OU SURRÉEL COTOIE
O VOULOIR ÊTRE CAUSE !*

*SŒUR À VOILE COURTE
O O, LA TRUIE SE COUVRE*

*OUVRE-TOI, O LA SUCRÉE
SE VOUER A TOI, O CRUEL !*

*OU VERTE COLORIÉE SUA
COU OUVERT SERA LOI*

*OR OU OS ARTICULE EVE
O TOI, CRÉÉ AU VELOURS*

*O RIRE SOUS LE COUTEAU
ROSES AU CŒUR VIOLET*

L’ordre est bouleversé, comme si elle avait puisé dans un stock. Et ce n’est plus *O vouloir être cause* qui est plus en position finale, mais l’incipit au pluriel.

Le nombre total est de 16 anagrammes, avec les phrases-mères. La moitié des anagrammes n’est pas reprise, manifestement pour les faire coïncider leur nombre avec le nombre des pages : 8.

La Genèse du poème anagrammatique chez...

Dans cette présentation, les liens tissés entre les lignes sont rompus : il ne s'agit plus du poème anagrammatique. Chaque anagramme est en quelque sorte un monostiche.

La note après la table des reproductions indique :

Les Anagrammes du titre « Rose au Cœur violet » ont été rédigés en collaboration par NORA MITRANI et HANS BELLMER. JOË BOUSQUET a composé celles des pages 9, et 14, et l'anagramme du bas de la page 13.

On apprend donc que Joë Bousquet a fait : *O l'oiseau crève-tour*, ce qui s'accorde à son style troubadour. Pour *Va où surréel cotoie*, on ne sait toujours pas qui de Nora Mitrani ou de Bellmer en est l'auteur.

À noter que l'anagramme *O, o la truie se couvre* (JB) est conservée par Nora Mitrani alors que Bellmer l'avait écartée.

Dominique Rabourdin a mis ce texte au début de son édition des écrits choisis de Nora Mitrani, à laquelle il a donné le même titre : *Rose au cœur violet* (1988). La justification des anagrammes ne respecte pas tout à fait la disposition originale, et le *s* ajouté à *rose* dans la dernière ligne a été omis³⁴. Dans la préface, Julien Gracq (qui l'a connue à partir de fin 1953-début 54), a dit son admiration pour « le texte onduleux, l'arabesque verbale qui, sous sa guirlande d'anagrammes, s'entrelace avec une exceptionnelle congruence aux dessins de Bellmer (*Rose au cœur violet*)... » : on appréciera la justesse de l'image.

La version définitive publiée par Bellmer

L'élaboration de *L'Anatomie de l'image* (en français) s'étale sur de nombreuses années, au cours desquelles il a procédé par corrections et collages. En août 1945, il communique *L'Anatomie de l'image*, qui doit être le complément des *Jeux de la Poupée*, à Joë Bousquet. Celui-ci s'enthousiasme, veut y agréger son œuvre. *Les images du toi* paraissent dans le

34. Nora Mitrani. *Rose au cœur violet*, op. cit., p. 27.

La Fabrique surréaliste

numéro 4 de la revue *Les Quatre vents* en février 1946³⁵. *Les images du toi*, succédant à *Les images du moi*, deviendront le deuxième chapitre du livre, *L'anatomie de l'amour*.

Bellmer a donc écrit ce chapitre avant sa rencontre avec Nora Mitrani fin avril 1946 chez Alain Gheerbrant à l'occasion de l'illustration d'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille. Il participe à l'« Exposition internationale du surréalisme » en juin-septembre 1947 à la Galerie Maeght³⁶. Son texte « L'Anatomie de L'Amour » (chapitre II de « l'anatomie de l'image ») est publié dans le catalogue³⁷.

Bellmer ayant échoué à faire paraître *L'Anatomie de l'image* chez Gallimard, le livre sera publié au Terrain vague par Eric Losfeld en 1957 avec le titre *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, – sous une couverture en couleur, et non paginé. Il sera réédité en 1978 avec comme titre en couverture *La petite anatomie de l'image* et en page de titre, le vrai titre, – sous une couverture blanche, et paginé.

Dans le chapitre final de la deuxième partie, « l'anatomie de l'amour », le poème anagrammatique est précédé par le dessin à la plume reproduit sur la page de justification de *Hans Bellmer 1950, Céphalopode sodomisée* (1947). Il est suivi de sa « traduction » en allemand par Hans Bellmer, et par un dessin reproduisant d'autres esquisses de céphalopodes.

35. Pierre Dourthe, *Bellmer, le principe de perversion*, op. cit., p. 129-130.

36. Agnès de la Beaumelle (dir.), *Hans Bellmer, Anatomie du désir*, op. cit., p. 230.

37. Hans Bellmer, « L'anatomie de l'amour », p. 108-111, in *Exposition internationale du surréalisme* présentée par André Breton et Marcel Duchamp. *Le surréalisme en 1947*. Pierre à feu. Maeght Éditeur, 1947, 141 p. Microfiche 8 - V - 57475

La Genèse du poème anagrammatique chez...

ROSE AU CŒUR VIOLET

Se vouer à toi ô cruel
A toi, couleuvre rose
O, vouloir être cause
Couvre-toi, la rue ose
Ouvre-toi, ô la sucrée
*

Va où surréel côtoie
O, l'oiseau crève-tour
Vil os écœura route
Cœur violé osa tuer
*

Sœur à voile courte – écolier vous a outré
Curé, où Eros t'a violé – ou l'écu osera te voir
Où verte coloriée sua – cou ouvert sera loi
*

O rire sous le couteau
Roses au cœur violet¹
*

16 anagrammes en tout, si nous ne comptons pas les deux phrases-mères (l'incipit et l'explicit).

Une note précise : « Les anagrammes français ont été faits par Nora Mitrani et Hans Bellmer. Joë Bousquet a collaboré aux lignes 4, 7 et 13 », ce qui sous-entend que l'anagramme « se fait à deux », et que Joë Bousquet est venu en tiers. Il déclare que c'est Joë Bousquet qui a fait *O l'oiseau crève-tour*, et *O rire sous le couteau* mais il oublie *Roses au cœur violet* qui lui est lié, et, surtout il oublie que *vil os écœura route* et *écolier vous a outré* sont aussi de ce dernier.

1. Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Eric Losfeld, 1977, p. 44-45. – Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Éditions Allia, 2006, p. 47-48.

La Fabrique surréaliste

Par rapport à la version précédente de son poème, Bellmer a opéré une sélection drastique, d'une anagramme sur deux. S'il a fait sauter *Or ou os articule eve* (HB), il a gardé *vil os écœura route* (JB), où l'os phallique est également présent. Il a ajouté un nouvel énoncé : *Curé, où Éros t'a violé* (HB), qui semble une correction du fautif *curé viole ta sœur*, qu'il avait biffé, et où il récupère le mot *Éros* présent dans le très faible *Éros, te voilà reçu où ?* (NM ?) surnuméraire.

Toutes ses corrections vont dans le sens d'une expression la plus fluente. Les anagrammes fausses sont maintenues : *Où verte coloriée sua – cou ouvert sera loi*. Au total, sans compter l'incipit et l'explicit, le poème présente 7 anagrammes de Nora Mitrani, 5 de Joë Bousquet, 3 de Bellmer, et 1 sans attribution. Son poème et la liste de Nora Mitrani ont 10 anagrammes en commun, celles qu'ils devaient considérer comme les meilleures.

Bellmer, d'autre part, a redistribué les lignes selon un autre ordre. Il a reconfiguré le poème sur une seule colonne, puis deux, puis de nouveau une seule. Les deux colonnes sont comme un résidu vestigial de la disposition originelle, et elles sont en fait soudées, puisque les tirets ne se suivent plus à la verticale, en suivant une seconde marge.

D'autre part, ce poème est divisé horizontalement en blocs typographiques ou strophes, séparés par un astérisque. Au sein de chaque strophe, les vers continuent d'être plus ou moins connectés entre eux syntaxiquement, avec des enjambements. Le vers qui était auparavant mis en valeur en position finale, *O vouloir être cause* (NM), a été intégré dans le corps de la première strophe. Les deux derniers vers sont isolés, et le poème se termine sur l'autre phrase-mère, en l'occurrence l'explicit où *rose* est mis au pluriel.

L'allure du poème est celle d'une croix, et même d'une croix inversée. Ce qui dérive moins d'un calligramme d'Apollinaire que d'un des motifs de *Figurengedichte* les plus utilisés dans la poésie baroque allemande du XVII^e siècle, dans un sens emblématique et religieux, celui de la croix. La croix évoque aussi la Rose + Croix, et son inversion peut être un sacrilège

La Genèse du poème anagrammatique chez...

relevant de la messe noire. (Nora Mitrani fait allusion à *Là-bas* de Huysmans dans un de ses articles dans un texte à propos de Bellmer écrit pour *l'Exposition surréaliste* de 1959, *Une solitude enchantée*). Ce sacrilège pourrait être dans la continuité de la profanation de la sainte napolitaine du sonnet de Nerval, sainte Rosalie. Nous en rapprocherons *La Croix gamahuchée* (1946) où les membres inférieurs nus des deux partenaires, Bellmer et Nora Mitrani, esquissent une croix *gammée*, sur une photographie pour l'illustration d'*Histoire de l'œil*.

On peut aussi voir dans ce poème un poème en strophes au nombre de vers décroissant : 5, 4, 3, 2. Et ses 14 vers peuvent rappeler le nombre de vers du sonnet d'où est prélevé l'hémistiche déclencheur. De son côté, Fabrice Flahutez³ a rapporté le nombre de vers du poème sans le titre au nombre de lettres de l'incipit : 17. Mais ces considérations numérogiques ne tiennent pas si l'on se reporte à la « traduction » en allemand que Bellmer a donnée de ce poème dans la seconde édition (une transposition en d'autres anagrammes en allemand à partir d'une traduction de l'incipit au pluriel, *Rosen mit violetter Herz*, donnée dans l'édition allemande : elle présente 7 + 3 + 3 + 2 = 15 vers). La transposition allemande reste cependant en forme de croix, avec des astérisques entre les strophes.

Alors qu'il écrit en note dans la deuxième édition française « les anagrammes en allemand sont de Hans Bellmer », dans l'édition allemande il parle curieusement de ce poème, qui remplace le poème français, comme de « 4 anagrammes (« *Anagramme* ») de Hans Bellmer », ce qui correspond aux 4 strophes. Il parle néanmoins des trois poèmes anagrammatiques (« *Anagrammgedichte* ») d'Unica Zürn, qui sont des poèmes en vers continus qu'il a ajoutés à l'édition allemande (*Die Anatomie des Bildes*, 1962)⁴.

2. *Hans Bellmer photographe*, *op. cit.*, p. 107.

3. Fabrice Flahutez, « L'Anagramme, la secrète compagne de Hans Bellmer », in *Les fables du visible et l'esthétique fictionnelle de Gilbert Lascault*, sous la direction de Françoise Coblence, La lettre volée, Bruxelles, 2003, p. 275-280.

4. *Obliques*, numéro spécial « Hans Bellmer », *op. cit.*, p. 135.

La Fabrique surréaliste

Ces trois versions inédites du poème anagrammatique « Rose au cœur violet », comparées aux versions imprimées de l'article de Nora Mitrani et du petit traité de Bellmer, révèlent la richesse des trouvailles de départ lors de ce « jeu surréaliste » nouveau, et permettent de mesurer la part de chaque auteur dans l'œuvre collective.

Nous en avons donné une étude thématique, et nous avons procédé à une étude « morphologique » de ces différentes versions, de sa cristallisation à son façonnage. Nous pouvons ainsi comprendre comment, par un travail très conscient sur les anagrammes, et par une série de décompositions et de recompositions des vers qu'elles constituent, Nora Mitrani et Bellmer ont pu aboutir à ce poème dense et suggestif, à la fois obscur et brillant de tous ses feux, comme un diamant noir taillé en rosette.

LA FABRIQUE DE L'OBJET INVISIBLE D'ALBERTO GIACOMETTI

Martine CRÉAC'H

Dans un texte publié en 1949 à New York, réédité en 1966 dans *Brisées* puis intégré en 1991 dans un volume intitulé *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Michel Leiris rapproche *L'Objet invisible* de Giacometti de la silhouette d'une « jeune fille aux genoux mi-fléchis comme pour une offrande à celui qui regarde », « attitude » affirme-t-il dans une parenthèse, « inspirée au sculpteur par celle d'une fillette vue une fois dans son pays natal¹ ».

Cette lecture référentielle de *L'Objet invisible* est exemplaire de plusieurs autres lectures de cette sculpture. L'historien Thierry Dufrene propose de voir dans la statue de la reine Karomama du Louvre, dont les poings serrés tenaient à l'origine des sistres, l'une des sources iconographiques de l'œuvre². Yves Bonnefoy reconnaît dans la sculpture de Giacometti une « madone sans enfant » qu'il rapproche de la grande *Madone* de Cimabue du Louvre³.

Par la place qu'elle accorde au modèle extérieur, par opposition au « modèle intérieur », la lecture de Leiris semble très éloignée de l'approche de l'œuvre plastique par André Breton : celui-ci, dans *Le Surréalisme et la peinture*, dénonçait le « risque pour l'imagination de coïncider avec la mémoire⁴ ». Pour l'historienne américaine Rosalind Krauss, cette lecture serait même une « gifle au visage d'André Breton ». Elle

1. Michel Leiris, *Pierres pour un Alberto Giacometti*, L'Echoppe, 1991, p. 14.

2. Thierry Dufrene, *Giacometti, Les dimensions de la réalité*, Skira, Genève, 1994, p. 94.

3. Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, ill. en noir et couleur, Flammarion, coll. « Grandes monographies », 1991, p. 230.

4. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, [1928] 1965, p. 3.

La Fabrique surréaliste

critique vivement la lecture de Leiris parce qu'elle suppose, dit-elle, une « achronicité inacceptable pour l'historien⁵ ».

Cette sculpture de 1934 dont le plâtre original est à la Yale University Art Gallery a certes marqué une rupture dans l'œuvre de Giacometti. Yves Bonnefoy a parlé à son propos de « figure de Janus⁶ » qui sépare les deux époques de la vie de Giacometti. Par la figure qu'elle expose elle revendique une dimension humaine qui annonce, pour les commentateurs, un retour de Giacometti à une forme de réalisme. Ce retour au réalisme est apprécié *a posteriori* par la reconnaissance de cette orientation dans les sculptures ultérieures de Giacometti. Mais, par l'objet invisible qu'elle exhibe, cette figure exprime précisément le refus de ce réalisme : la figure de *L'Objet invisible* ouvre ses mains sur le vide. Georges Didi-Huberman, dans une étude sur une autre sculpture de la même époque (*Le Cube*), signale plus précisément que si *L'Objet invisible* place la représentation du corps humain sur le devant de la scène, d'autres éléments signalent un travail d'« altération ». Parmi ceux-ci, le cadre qui semble entourer la figure, la tête, traitée comme un polyèdre (solide à facettes, comme *le Cube*) et surtout les mains qui dessinent une structure géométrique, comme une sorte de cube en creux⁷.

Cette contradiction interne à l'œuvre est accentuée par la rupture qu'elle signale par rapport aux productions contemporaines de Giacometti : *le Cube* mais aussi *On ne joue plus* et *Tête*, trois œuvres de 1933 et de 1934. *L'Objet invisible* est une œuvre troublante parce qu'elle met en cause le champ de cohérence stylistique d'un auteur dont l'œuvre se signale *a posteriori* précisément par sa remarquable unité de style. Rosalind Krauss explique cette disparité par l'influence sur Giacometti de la pensée de Bataille et de son « bas matérialisme » qui serait notamment à l'origine, selon elle, de

5. Rosalind Krauss, « *On ne joue plus* », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction par Jean-Pierre Criqui, Macula, 1993 [1985 pour l'édition américaine originale], p. 213.

6. Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 226.

7. Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage Autour d'une sculpture de Giacometti*, Macula, 1993, p. 62.

La fabrique de L'Objet invisible d'Albert Giacometti

l'horizontalité novatrice d'une sculpture comme *On ne joue plus*⁸.

À partir de ce rapide panorama critique, je voudrais formuler deux hypothèses. L'intérêt passionné pour cette œuvre, sensible notamment dans les lectures multiples, contradictoires même, de cette sculpture témoignerait d'une réflexion sur la genèse de l'œuvre d'art : qu'est-ce qui est à l'origine de l'invention artistique ? quelle place accorder au temps de l'œuvre : maturation, rectification, repentirs ? À côté des lectures d'historiens (Georges Didi-Huberman, Thierry Dufrêne, Rosalind Krauss), les nombreux textes de poètes consacrés à cette œuvre (ceux d'Yves Bonnefoy, d'André Breton, de Michel Leiris, mais aussi de Jean Genet⁹ ou d'André du Bouchet¹⁰) semblent indiquer que, par la réflexion sur la genèse de l'œuvre plastique, l'écrivain pense la genèse de son propre texte. J'examinerai cette double hypothèse à partir du texte très célèbre qu'André Breton a consacré à *L'Objet invisible* dans *L'Amour fou*¹¹.

Les multiples reproductions de *L'Objet invisible* témoignent de son statut d'objet surréaliste modèle. Si l'œuvre est reproduite dans *L'Amour fou*, de face, photographiée par Dora Maar avec cette légende : « *Je n'avais pas cessé de m'intéresser au progrès de cette statue*¹² », on sait aussi que Breton souhaitait que cette œuvre de Giacometti figure dans l'exposition de 1947 parmi les « œuvres marquées du sceau de la révélation¹³ ».

8. Rosalind Krauss, « *On ne joue plus* », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit., p. 248.

9. Jean Genet, *L'atelier de Giacometti*, Barbezat, L'Arbalète, 1963, (non paginé).

10. André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972, pp. 21-22.

11. André Breton, *L'Amour fou* [1937], chapitre III, *Œuvres complètes II*, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et José Pierre, Bibliothèque de la Pléiade, NRF Gallimard, 1992, pp. 673- 785.

12. André Breton, *Ibid.*, p. 695.

13. André Breton, *Devant le rideau*, repris dans *La Clé des champs* (1953), *Œuvres complètes II*, édition établie par Marguerite Bonnet publiée, pour ce

La Fabrique surréaliste

Mais c'est surtout dans *L'Amour fou* que l'on découvre la place essentielle qu'accordait Breton à cette sculpture de Giacometti. Le « personnage féminin », le « gracieux être », le « frêle et imaginaire corps de femme » de *L'Amour fou* semble bien figurer la « créature issue » des « rêves » que cherchait Breton dans *Le Surréalisme et la peinture* de 1928¹⁴. Si elle est « apparue très distinctement » au sculpteur plusieurs semaines auparavant¹⁵, c'est pourtant un « modèle purement intérieur¹⁶ ». Breton parle de l'« indétermination sentimentale dont l'œuvre avait jailli », « émanation même du *désir d'aimer et d'être aimé*¹⁷ ». La fascination qu'elle exerce tient à ce caractère hybride, « composé », que valorise *Le Surréalisme et la peinture*¹⁸, à un double effet de présence et d'absence¹⁹ par « l'objet invisible mais présent sur quoi se centre l'intérêt de la figure²⁰ ». Le caractère contradictoire de cette figure, « le côté tout à la fois pris au piège et rendant grâce²¹ » s'exprime par l'oxymore : « l'élan contenu²² ». La tête « vipérine, étonnée et tendre²³ » manifeste une dimension expressive à la fois bénéfique (tendre) et maléfique (vipérine) et, dans le même temps, refuse toute expressivité parce qu'elle « résist[e] manifestement à l'individualisation », à la « particularisation finale²⁴ ».

Contradictoire, la figure est aussi un bel exemple de hasard objectif. La découverte d'un étrange masque par Breton et Giacometti sur le marché aux puces « par un beau jour du

volume, sous la direction d'Etienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Bibliothèque de la Pléiade, NRF Gallimard, 1999, p. 749.

14. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 14.

15. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 698.

16. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 4.

17. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 698.

18. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 35.

19. *Ibid.*, p. 28.

20. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 698.

21. *Ibidem.*

22. *Ibidem.*

23. *Ibidem.*

24. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 699.

La fabrique de L'Objet invisible d'Albert Giacometti

printemps 1934²⁵ » est la *trouvaille* qui révèle (au sens étymologique : il s'agit de « lever le dernier voile ») la cohérence jusqu'alors invisible du travail de Giacometti. Il permet de faire le lien entre la dernière œuvre achevée du sculpteur (la *Tête* cubiste de 1934) et le visage « demeuré à l'état d'ébauche ». Comme dans *Le Surréalisme et la peinture*, il s'agit, par l'œuvre d'art, de manifester de « nouvelles affinités » qui « cherchaient à se découvrir²⁶ ». *L'Objet invisible* est, pour Breton, une œuvre « moderne » au sens qu'il donnera à cet adjectif dans l'article de 1950 sur Picabia : elle est « happement du futur dans le présent²⁷ ». C'est une œuvre tendue vers un avenir, même si cet avenir est encore invisible comme « *l'objet invisible mais présent* sur quoi se centre l'intérêt de la figure ».

Cette œuvre manifeste donc une complémentarité idéale entre le sculpteur qui obéit à une injonction dont il ne perçoit pas la finalité et le poète qui voit, plus loin, l'aboutissement du projet. En témoigne d'abord la très belle ouverture du chapitre III de *L'Amour fou*, consacré précisément à la sculpture de Giacometti. Avant d'évoquer le travail du sculpteur, Breton établit la position du surréalisme, position de vigie qui signale aux « premiers navigateurs une nouvelle terre », position de « guetteur²⁸ ».

C'est précisément en « guetteur » que Breton se situera par rapport à l'œuvre de son ami, observant la façon dont le visage de la statue va « s'éveiller du cristal de ses plans²⁹ ». Cette belle expression, outre qu'elle rappelle la tradition légendaire de la sculpture vivante, évoque une clarté qui s'interprète en lucidité sur le devenir de l'œuvre et situe l'origine de l'œuvre dans un « théâtre purement mental³⁰ » pour reprendre une expression de *L'Amour fou*. De façon paradoxale cependant, cette lucidité

25. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 698.

26. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 25.

27. André Breton, Francis Picabia [1950] in *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 221.

28. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 697.

29. *Ibid.*, p. 699.

30. *Ibid.*, p. 675.

La Fabrique surréaliste

appartient au spectateur plutôt qu'au créateur. À titre de comparaison, on placera, à côté de cette scène d'atelier, la scène modèle du *Chef-d'œuvre inconnu*. Tandis que Frenhofer, le créateur de Balzac, « voit plus haut et plus loin³¹ », les autres peintres ne voient « que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture³² ». Dans *L'Amour fou* au contraire, c'est pour le spectateur (Breton) qu'il manque à la figure « ce terme de comparaison même lointain qui confère brusquement la certitude³³ », tandis que le sculpteur (Giacometti) ne voit pas la finalité de son œuvre. Breton insiste sur les « variations » que subit son travail, variations que nous appellerions « repentirs », s'il s'agissait d'un dessin :

Alors que le geste des mains et l'appui des jambes sur la planchette visiblement n'avaient jamais donné lieu à la moindre hésitation ; que les yeux, le droit figuré par une roue intacte, le gauche par une roue brisée, subsistaient sans modification à travers les états successifs de la figure, la longueur des bras, d'où dépendait le rapport des mains avec les seins, la coupe du visage n'étaient nullement arrêtés³⁴.

Lue à la lumière des œuvres plastiques et des textes postérieurs de Giacometti, cette remarque de Breton annonce l'impossibilité de « finir » qui caractérise la manière même de l'artiste : sa pratique du dessin procède par essais, rectifications, coups de gomme incessants. Giacometti, qui intitulera *Paris sans fin* un recueil de dessins de 1969, insiste dans de nombreux textes sur son travail de Pénélope : « Je passe mes jours et surtout mes nuits à travailler, ou plutôt à faire et à défaire³⁵ ».

31. Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu* in *Le Chef d'œuvre inconnu, Gambarra, Massimilla Doni* Introduction, notes et documents par Marc Eideldinger et Max Milner, 1981, Garnier-Flammarion, p. 57.

32. *Ibid.*, p. 69.

33. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 699.

34. *Ibid.*, p. 698.

35. Alberto Giacometti, *Ecrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, Hermann, collection « Savoir : sur l'art », [1951], 2001, p. 201.

La fabrique de L'Objet invisible d'Albert Giacometti

La scène de la promenade au marché aux puces confirme cette opposition entre la lucidité prophétique de Breton et l'indécision de Giacometti. Si, affirme Breton, « l'intervention du masque semblait avoir pour but d'aider Giacometti à vaincre, à ce sujet, son indécision ³⁶ », cette nécessité échappe à la fois au marchand « qui nous pressait d'[...]acheter [le masque] en suggérant de le peindre d'une couleur vive et de le faire monter en lanterne³⁷ » et au sculpteur lui-même dont l'attitude hésitante est soulignée : Il « le reposa à regret, parut chemin faisant concevoir des craintes sur sa destination prochaine, finalement revint sur ses pas pour l'acquiescer³⁸ ».

Parce qu'il se situe dans l'attente, Breton guette les « progrès de cette statue » et insiste sur les regrets de son auteur. À partir de ces deux mouvements contradictoires, faut-il pour autant opposer l'aveuglement du peintre à la lucidité du poète, les tâtonnements des arts plastiques à la droite ligne de la prose ?

Une étude plus attentive du texte peut venir nuancer cette première approche. Dans l'hypothèse que nous voudrions formuler à présent, l'écrivain n'échapperait pas aux repentirs qui jalonnent la genèse de *L'Objet invisible*. Plus précisément, on peut faire l'hypothèse que la fascination de Breton pour la genèse de *L'Objet invisible* touche son propre rapport à l'œuvre. De cette approche, le texte sur Giacometti est exemplaire à plusieurs titres.

Pas plus que l'œuvre de Giacometti, le texte de Breton n'échappe en effet aux reprises. En témoignent d'abord explicitement deux ajouts au texte initial. Le premier, daté de 1934, témoigne d'une réflexion postérieure à la rédaction de la communication, prolongée par une conversation « le soir même avec Giacometti³⁹ ». Le second, daté de 1936, est postérieur à la publication de l'article dans *Documents* et rend compte de « pénibles éclaircissements » sur le rôle maléfique du masque apportés par Joë Bousquet dans une lettre envoyée à Breton en

36. André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 700.

37. *Ibid.*, p. 699.

38. *Ibid.*, p. 700.

39. *Ibid.*, p. 706.

La Fabrique surréaliste

réaction à son article. Dans les deux cas, la lecture de Breton, son projet sur l'œuvre de Giacometti sont mis à l'épreuve du dialogue, de la relation à l'autre, de la relation à la mort même, dans le cas de la seconde contribution sur la fonction du masque. Ces multiples « éclaircissements » rendent plus complexe la genèse de *L'Objet invisible*, plus opaque la signification de cette œuvre d'abord perçue comme un « cristal » idéalement pur.

Les différents états du texte de Breton témoignent d'une genèse également complexe. La première version de ce qui deviendra le troisième chapitre de *L'Amour fou* fut d'abord publiée sous le titre « Équation de l'objet trouvé » en juin 1934 dans le numéro spécial *Intervention surréaliste* de la revue *Documents 34* à Bruxelles. Entre la version de 1934 et *L'Amour fou* paru au début de 1937, l'enjeu de la sculpture de Giacometti s'est trouvé sensiblement déplacé. En 1934, cette œuvre exemplaire servait l'éloge d'un artiste modèle. En 1937, Giacometti n'est déjà plus qu'un « ancien sculpteur surréaliste⁴⁰ », comme l'indique le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* édité en 1938. Il ne fait plus partie du groupe surréaliste depuis février 1935. Deux passages très élogieux à l'égard du sculpteur ont été supprimés dans *L'Amour fou*. Le premier passage supprimé était au début du texte : « avec Alberto Giacometti, dont la sensibilité est à mes yeux sans égale⁴¹ ». L'article de *Documents 34* s'achevait par un développement très émouvant sur les liens entre les êtres, supprimé dans la seconde édition :

La trouvaille [...] prend ainsi toute sa signification de relation entre les êtres – rappelons-nous que Giacometti était alors en proie à un tourment très semblable à celui que j'avais enduré quelques mois plus tôt. Elle est le pont jeté entre nous sur le temps, pont qui relie le moment où je cherchais sans espoir l'être que je devais aimer et celui où il le cherche lui-

40. André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, OC II, op. cit., p. 813.

41. *Ibid.*, p. 1713.

La fabrique de L'Objet invisible d'Albert Giacometti

*même sans espoir. Pont de la sympathie et de la compréhension totale*⁴².

Ce final, qui mettait en valeur la symétrie des deux démarches plutôt que leur opposition, permettait de dépasser la contradiction signalée entre la certitude de Breton et les hésitations de Giacometti. Dans *L'Amour fou* où il a été supprimé, la tension reste entière.

Intégrée dans le troisième chapitre de *L'Amour fou*, la réflexion sur la statue de Giacometti devient surtout une méditation sur la relation interrompue, sur l'amitié enfuie. Dès l'origine, nous l'avons vu, cette œuvre est associée par Breton au « *désir d'aimer et d'être aimé*⁴³ ». Ce désir est d'abord rapporté aux circonstances de la vie sentimentale de Giacometti :

*Tant qu'il n'était pas parfaitement venu au jour la fragilité même, l'élan contenu, le côté tout à la fois pris au piège et rendant grâce par quoi m'avait si vivement ému l'aspect de ce gracieux être me donnaient à redouter dans la vie d'alors de Giacometti toute intervention féminine comme pouvant lui porter préjudice*⁴⁴.

Il est ensuite interprété comme la véritable trouvaille, celle d'un lien secret entre Giacometti et Breton :

*J'observe en passant que ces deux trouvailles que Giacometti et moi nous faisons ensemble répondent à un désir qui n'est pas un désir quelconque de l'un de nous mais bien un désir de l'un de nous auquel l'autre, en raison de circonstances particulières, se trouve associé*⁴⁵.

Il s'agit d'un désir « *axé sur des préoccupations communes typiques* » reprend Breton un peu plus loin.

42. *Ibid.*, p. 1715.

43. *Ibid.*, p. 698.

44. *Ibidem.*

45. *Ibid.*, p. 701.

La Fabrique surréaliste

En supprimant le finale, la méditation sur ce « pont jeté entre les êtres » que constitue la trouvaille, en l'intégrant dans un recueil intitulé *L'Amour fou* hanté, nous le savons, par le trouble provoqué par la disparition de l'être aimé, la réflexion sur *L'Objet invisible* prend une tout autre valeur. La « *disparition de l'objet invisible mais présent* sur quoi se centre l'intérêt de la figure⁴⁶ » peut exprimer cette présence/absence de l'ami perdu. *L'Objet invisible* ne serait donc pas seulement, comme Breton pouvait le rêver, « happement du futur dans le présent », mais aussi peut-être, happement du passé qui insiste dans le présent. Si l'on adopte cette perspective, la lecture de Breton peut rejoindre celle, toute différente, que proposera Michel Leiris en 1949 à New York.

Université Paris VIII

46. *Ibid.*, p. 698.

LES JEUX SURRÉALISTES ENTRE MERET OPPENHEIM ET MARCEL DUCHAMP

Nanette RISSLER-PIPKA

À première vue Méret Oppenheim et Marcel Duchamp forment un duo hors norme. Les jeux surréalistes entre les deux artistes sont rares et nécessitent des explications. Tout d'abord il me semble utile de s'interroger sur l'idée du jeu et de la « fabrique surréaliste » en général.

Dans « la fabrique surréaliste » on peut s'imaginer un jeu qui nécessite deux ou plusieurs joueurs qui interagissent ensemble pour créer une forme instable. Pourquoi cette forme serait-elle instable ? Par exemple aux jeux de damier ou de cartes, il s'agit d'un processus qui change et même à la fin du jeu, la constellation des figures ou des cartes n'est pas déterminée. Le jeu terminé, les figures et le tableau de jeu sont mis dans le carton ou on recommence à jouer. Le jeu se caractérise d'un côté comme dicté par le hasard, mais avec des règles précises et ressemblant à une pièce de théâtre qu'on ne peut pas jouer deux fois exactement de la même manière. De l'autre côté, la plupart des jeux sont basés sur un principe mathématique : en théorie on pourrait par exemple compter toutes les possibilités de toutes les parties d'échecs. Et quand même les ordinateurs qui jouent contre les grands maîtres d'échecs ne gagnent pas ou pas toujours. Le problème des ordinateurs découle de l'irrationalité de l'homme qui est capable d'agir contre son habitude et même contre sa propre logique. Le partenaire humain dans le jeu reste incalculable.

Il en est de même en ce qui concerne les travaux créatifs d'un ensemble d'artistes, où les acteurs dépendent l'un de l'autre. Il n'est pas possible de contrôler ou de prévoir le développement

La Fabrique surréaliste

du jeu. Même s'il ne s'agit pas d'un jeu pour gagner – le fait de jouer avec un autre individu implique toujours un risque. C'est le risque de se dévoiler involontairement, de montrer un trait caractéristique non apprécié ou de reproduire l'inconscient qu'on veut cacher. On pourrait penser par exemple aux jeux violents des enfants qui ne connaissent pas encore la limite morale. Revenir à l'enfance et transgresser les limites morales, les conventions sociales – ce sont sûrement des raisons pour lesquelles les surréalistes aimaient le jeu. L'enfance et l'inconscient sont aussi les points principaux qui intéressent Sigmund Freud à propos du jeu. Mais contrairement à Freud les surréalistes sabotent délibérément l'idée pédagogique du jeu. En jouant, l'enfant doit normalement apprendre l'interaction avec d'autres individus et aussi des stratégies logiques afin de gagner. Pour Freud l'enfant jouant n'est pas un homme complet, mais en train de former sa personnalité. On distingue traditionnellement d'un côté l'enfance avec les jeux et de l'autre côté l'âge adulte avec le travail. Schiller parle dans ce contexte d'une équivalence entre la raison et le sentiment qui se forme dans le jeu¹.

Dans une perspective historique le jeu est opposé à la raison. Dans la mythologie grecque, mais aussi dans l'histoire chrétienne le jeu symbolise le jeu du diable, le danger de la folie, de l'orgie etc. Quand on parle du jeu de dieu, on pense souvent au dieu cruel qui joue aux dés, parce qu'on ne trouve pas une explication logique pour le développement du destin humain. Aussi dans ce cas-là le jeu est opposé à la raison. Huizinga propose un lien entre le jeu et le sacré : avec le culte la société célèbre les grands événements dans la vie de la nature comme un jeu, une énorme mise en scène².

C'est tout le contraire dans la théorie du jeu moderne telle qu'elle est utilisée dans les sciences naturelles pour trouver de nouveaux chemins de la logique, par exemple dans l'analyse

1. Cf. Friedrich Schiller, *Sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795).

2. Johan Huizinga, *Homo ludens. Essais sur la fonction sociale du jeu* (1939), Gallimard, 1951.

Les jeux surréalistes entre M. Oppenheim et M. Duchamp

combinatoire ou aussi dans la science économique pour découvrir les différentes possibilités d'agir dans les différentes situations. Ici le jeu, la raison et le travail sont liés, mais le jeu est réduit à sa simple fonction et a perdu son caractère dangereux, aventureux et inutile.

Le jeu comme outil de la raison n'intéresse sûrement pas les surréalistes. Ils pourraient s'être orientés plutôt vers la définition que Roger Caillois donne en 1958 dans *Les Jeux et les hommes*, où il définit « le jeu comme une activité libre [...] ; séparée [...] ; incertaine [...] ; improductive [...] ; réglée [...] ; fictive »³.

Le jeu comme générateur d'histoires, de la littérature, de l'art sans résultat fixe, mais avec des règles – cela correspond plus au goût des surréalistes. Mais on pourrait leur reprocher d'utiliser le jeu aussi comme un outil – un outil dans la « fabrique surréaliste » pour créer l'art.

Les jeux surréalistes les plus connus sont par exemple « le cadavre exquis » ou « le tarot de Marseille ». Ces jeux-là montrent un certain but : les surréalistes ont inventé ou modifié des jeux afin de transgresser la réalité des adultes, mais sans pourtant abandonner les règles du jeu. Normalement on n'associe pas les règles avec les surréalistes. La règle implique l'ordre et la rationalité, mais la règle du jeu ne donne que le cadre dans lequel règnent le hasard et l'irrationalité. Quant au travail artistique en groupe, les règles du jeu sont indispensables pour former une œuvre d'art générale qui consiste en parties individuelles. Grâce aux règles, des artistes tout à fait différents les uns des autres pourraient jouer ensemble et sans même dévoiler leur identité. Cela correspond à l'idée des surréalistes d'ouvrir l'art à tout le monde. À l'aide des jeux surréalistes chacun pourrait participer à la création d'un poème ou d'un tableau.

Outre les jeux surréalistes connus, on peut aussi parler du jeu surréaliste dans un sens plus large. Entre l'artiste et le spectateur ou comme dans le cas d'Oppenheim et de Duchamp,

3. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1967, p. 42-43.

La Fabrique surréaliste

entre créateur et destinataire se développe probablement aussi un jeu – un jeu de communication muette. Dans l'exemple que je traite ici, il s'agit d'une partie d'échecs qui n'est pas jouée sur la table de jeu, mais à travers différentes œuvres d'art qui interagissent. C'est une combinaison entre un jeu classique (le jeu d'échecs), un jeu des sexes, une sorte de pièce de théâtre et la communication muette.

Tous les deux, Meret Oppenheim et Marcel Duchamp, sont connus comme joueurs, mais en public on ne connaît pas d'occasion d'un vrai jeu entre les deux. Oppenheim a participé aux divers cadavres exquis (cf. fig. 1).

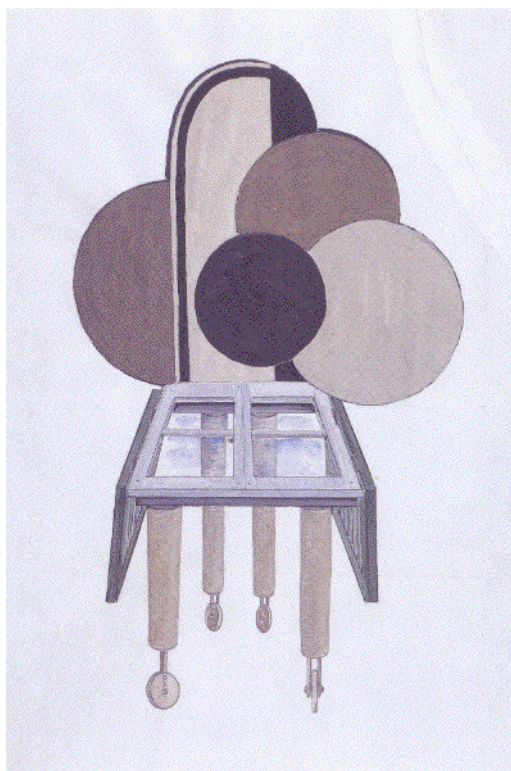


Fig. 1 : Cadavre exquis avec la participation de Meret Oppenheim (1975) : « Chaise pour l'année 2000 »

Les jeux surréalistes entre M. Oppenheim et M. Duchamp

Meret Oppenheim aime les actes théâtraux, comme l'installation du *sacrifice de printemps* à l'exposition internationale du surréalisme (ÉROS) en 1959 (Galerie Daniel Cordier, Paris), où elle drape sur le corps nu d'une jeune femme des fruits et autres aliments. Ces jeux ont toujours aussi un sens sexuel : elle joue avec les attentes des hommes et les signes d'une féminité mythologique, traditionnelle et pleine de clichés. Oppenheim sait critiquer la relation des sexes d'une manière très subtile et ludique, mais aussi brutale, par exemple dans *La gouvernante* de 1936 ou plus tard dans *La fin embarrassé* en 1971. De plus elle a construit des jeux qui ressemblent aux jeux d'enfants comme le pantin de 1940 (avec et sans tête) (fig. 2-4).

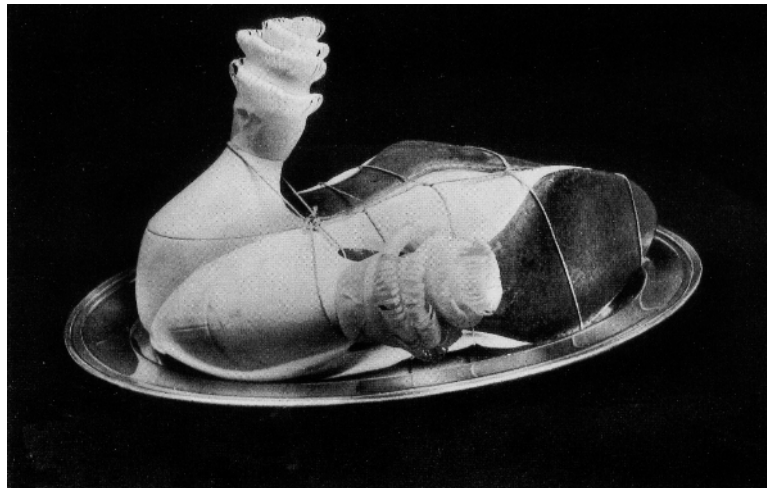


Fig. 2 : Meret Oppenheim, *La gouvernante* (1936)

La Fabrique surréaliste

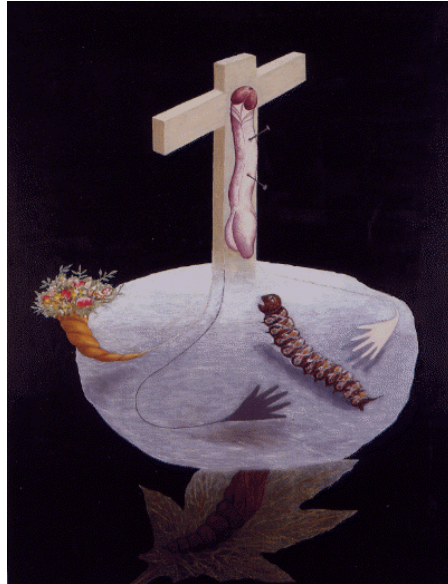


Fig. 3-5 : Meret Oppenheim, *La fin embarrassée* (1971) ;
Wooden Log Jumping Jack (2001) ; *Project for Mine Ha Ha*
(1973, 1984, 2004)

Les jeux surréalistes entre M. Oppenheim et M. Duchamp

Même son œuvre la plus connue, *Déjeuner en fourrure* (1936) est une sorte de jeu et en tout cas un travail collectif, si on pense à l'effet qu'elle avait par la mise en scène : premièrement d'après la légende, Picasso a proposé à Oppenheim dans un café, après avoir vu une bague d'Oppenheim revêtue de fourrure, qu'on pourrait cacher toutes les choses avec de la fourrure, même cette tasse sur la table. Et c'est comme cela que l'idée est née. Deuxièmement : avant de présenter l'œuvre à l'exposition surréaliste d'objets dans la Galerie Charles Rutton à Paris, Meret Oppenheim voulait la nommer simplement « Tasse, soucoupe et cuillère revêtus de fourrure », mais André Breton l'a convaincue de changer le nom qui est devenu *Déjeuner en fourrure*. Ce titre est plus narratif, plus littéraire et évoque l'association au roman de Sacher-Masoch *La Vénus à la fourrure* (1870) et aussi au tableau scandaleux d'Édouard Manet : *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863).

L'exposition surréaliste des objets en 1936 était de plus probablement la première occasion d'une rencontre entre des œuvres de Duchamp et d'Oppenheim : *Le Séchoir à bouteille* (1914) et *Pourquoi ne pas éternuer – Why not sneeze Rose Selavy?* (1921) de Marcel Duchamp se trouvaient dans la même vitrine que *Le déjeuner en fourrure* d'Oppenheim (fig. 6).

La Fabrique surréaliste



Fig. 6 : Photographie de l'exposition surréaliste dans la Galerie Charles Rutton, 1936

Cela pourrait s'expliquer par un hasard, mais en tout cas Duchamp était pour les surréalistes un modèle très important par son invention du « ready-made ». Dans le contexte de l'exposition, le *Séchoir à bouteille* ressemble à une sculpture en métal comme Picasso en avait fait dans les années vingt. Duchamp n'a rien changé, il prend l'objet ordinaire comme il se présente. Simplement la mise en scène, l'exposition le transforme en œuvre d'art. Meret Oppenheim a aussi utilisé des objets ordinaires, mais la combinaison avec la fourrure lie dans un sens plus surréaliste deux objets qui n'ont rien de commun « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (Lautréamont). Une fois combinés, les objets différents comme la tasse et la fourrure

Les jeux surréalistes entre M. Oppenheim et M. Duchamp

évoquent quand même des allusions collectives. La fourrure et la forme de la tasse fonctionnent comme signes de la féminité et aussi le fait de savoir qu'il s'agit d'une tasse, d'une soucoupe et d'une cuillère d'un grand magasin, laisse penser au contexte très quotidien comme par exemple la maison et la femme qui doit faire la vaisselle du déjeuner. Ce sont deux images de la femme complètement différentes, la première appartient à l'univers érotique, l'autre – aussi un cliché – laisse penser à l'univers sociologique.

À part ces implications féminines, Meret Oppenheim n'hésite pas à nommer ses collaborateurs masculins comme Picasso ou Breton – et c'est probablement parce que la plupart des œuvres surréalistes sont des productions collectives et « intermédiaires ». Duchamp par exemple a montré avec ses « ready-mades » qu'il ne dépend pas de l'œuvre, mais de sa mise en scène pour changer la perception d'un objet quotidien. Il a aussi écrit comme Meret Oppenheim et beaucoup d'autres artistes surréalistes des textes à propos de son art. Et les textes de Duchamp et aussi d'Oppenheim sont aussi des textes littéraires, poétiques ou des jeux de mots. Ces textes ne donnent pas une explication, mais font partie du jeu entre les artistes, les médias et les spectateurs.

Au lieu d'une comparaison de l'œuvre entre Oppenheim et Duchamp, il vaut la peine de regarder plus en détail cette étrange partie d'échecs entre Oppenheim et Duchamp, qui n'a jamais eu lieu en réalité, mais dans la surréalité de l'art.

Marcel Duchamp est connu comme maître d'échecs ; il a toujours lié le jeu d'échecs à l'art, par exemple dans l'œuvre qui présente un jeu d'échecs de papier à emporter. Assez efficace, il se montre dans le film de René Clair *Entr'acte* sur les toits de Paris avec Man Ray en jouant aux échecs. Il a même écrit un livre théorique sur le jeu d'échecs¹.

Traditionnellement le jeu d'échecs est défini comme un jeu masculin. Les idées misogynes selon lesquelles la femme est

1. Marcel Duchamp, Vitali Halberstadt, *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, L'Échiquier, 1932.

La Fabrique surréaliste

incapable de jouer aux échecs sont conservées jusqu'à aujourd'hui. On trouve des proclamations comme « Les femmes ne peuvent jouer correctement aux échecs parce qu'elles ne peuvent pas se taire plus de deux minutes » ou d'autres chez Bobby Fischer : « Les femmes sont bien trop faibles aux échecs, je pourrais leur rendre un cavalier à toutes et gagner quand même ! »

Ces préjugés sont encore plus étonnants si on pense à l'importance de la figure féminine, la dame dans le jeu même. Elle est la plus mobile et la plus forte dans l'attaque, mais elle est parfois aussi sacrifiée pour gagner le jeu. Le sacrifice de la dame est considéré comme parmi les constructions les plus compliquées dans le jeu d'échecs.

C'est justement ce sacrifice de la dame, qui est mentionné dans une œuvre moins connue de Meret Oppenheim sous le titre *Bon appétit Marcel ! (oder die weiße Königin – ou la reine blanche)* de 1966 (fig. 7).

Les jeux surréalistes entre M. Oppenheim et M. Duchamp



Fig. 7 : Meret Oppenheim, *Bon appétit Marcel !*
(ou la reine blanche) (1966)

La deuxième partie du titre « ou la reine blanche » indique déjà la signification de la figure de la dame dans le jeu d'échecs comme partenaire du roi. Au Moyen Âge, on a inventé la dame comme figure aux échecs pour exprimer les batailles entre les chevaliers pour obtenir les faveurs d'une dame courtoise. Et d'après la légende, Jeanne d'Arc est responsable de la mobilité et l'importance croissante de la dame sur l'échiquier. En outre, la dame est une figure de la métamorphose qui intéresse bien sûr les surréalistes. Même la figure la moins importante comme le pion peut se transformer en dame s'il a toutes les figures adverses derrière lui.

La Fabrique surréaliste

Le pion devient une dame, l'homme une femme, ce sont aussi des métamorphoses sexuelles, des jeux, des mascarades, des voilements de sexes qui sont liés au jeu d'échecs et en particulier à la dame ou la reine aux échecs.

La signification et l'image de la femme dans les œuvres d'art, les œuvres littéraires et aussi dans le jeu ne correspondent pas souvent à son rôle social dans la vie quotidienne. Entre la femme à la fourrure et la femme qui achète et lave la tasse, la soucoupe et la cuillère des grands magasins se trouve la grande distance qu'il y a entre la vie et l'art. Meret Oppenheim surmonte cette distance, même s'il y a des rumeurs disant que les surréalistes ont détruit sa carrière ainsi que celle de beaucoup d'autres artistes féminines : Oppenheim n'était pas une femme impuissante, une figure sur l'échiquier, mais « la reine blanche ».

Pour prouver cela, il faut regarder l'œuvre d'Oppenheim consacrée à Duchamp. Ici la dame est sacrifiée, mais elle est encore plus puissante, plus irritante qu'avant. Seule et surdimensionnée la dame reste battue sur l'échiquier. Non seulement sa position gisante indique le sacrifice ou la défaite, mais aussi son corps ouvert, coupé verticalement qui dévoile sa colonne vertébrale. L'image que donne la dame drapée de cette façon ressemble à un vagin qui s'offre à la consommation. On ne voit pas le joueur ou le consommateur – c'est elle qui se sacrifie, qui s'offre et qui dit « Bon appétit Marcel ! » Il est vrai que ce menu n'est pas très appétissant, de même le verre avec le liquide rouge qui ressemble à du vin ou du sang séché n'invite pas vraiment à le boire. Oppenheim introduit dans le monde abstrait et masculin du jeu d'échecs le sang, la nourriture, le corps et la féminité.

Dans l'ensemble des choses et des matériaux, Oppenheim unit une fois de plus des oppositions, des dichotomies, comme par exemple l'homme et la femme qui correspondent au jeu d'échecs et aux accessoires de table. L'échiquier se trouve sous l'assiette et le verre. Dans cet ordre des choses, l'échiquier est réduit à la position d'un dessous-de-plat. Si on veut vraiment

Les jeux surréalistes entre M. Oppenheim et M. Duchamp

attribuer – d’après le cliché cité par Oppenheim – l’homme au jeu d’échecs et la femme à la nourriture et à la vaisselle, il y a bien la possibilité de constater comme l’avait fait l’historien d’art allemand Josef Helfenstein, que la femme est sacrifiée sur le théâtre de la guerre des sexes, ici sur l’échiquier¹. Mais on pourrait aussi dire que la femme comme « reine blanche » domine l’homme, qui est représenté dans le titre par « Marcel ». Elle s’offre, elle se sacrifie, mais avec une telle humeur noire et subtile que le donataire ne peut pas vraiment savourer le cadeau.

Helfenstein parle aussi de la *mariée* sacrifiée à propos de la « reine blanche » et on peut vraiment trouver une relation avec l’œuvre de Duchamp *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou le *Grand Verre* (1915-1923). Premièrement l’œuvre de Meret Oppenheim *Bon appétit Marcel !* ou *La reine blanche* a aussi deux titres alternatifs et le premier titre a plutôt un sens littéraire ; cependant le deuxième décrit une partie de l’œuvre. Chez Duchamp le *Grand verre* décrit le matériau principal et chez Oppenheim *la reine blanche* nomme la figure principale qui fait aussi partie de « l’histoire » de l’œuvre.

La première partie du titre d’Oppenheim *Bon appétit Marcel !* est un souhait un peu cynique qui nomme le destinataire de l’œuvre ou plutôt l’adversaire au jeu d’échecs. Dans le sens du jeu on pourrait faire remarquer que la deuxième partie du titre *La reine blanche* nomme l’autre partenaire dans la partie d’échecs. On pourrait de plus supposer que la reine blanche est l’artiste elle-même qui ouvre la partie contre le grand maître d’échecs Marcel Duchamp.

Oppenheim se réfère directement à l’œuvre la plus connue de Duchamp non pas seulement avec le titre au pluriel, mais aussi sur le plan du sujet, parce qu’elle traite comme Duchamp le sujet de la femme sacrifiée.

Le titre déjà indique chez Duchamp le sacrifice ou plutôt la position de la victime de la mariée quand il parle de la *mariée*

1. Josef Helfenstein, *Meret Oppenheim und der Surrealismus*, Stuttgart, Hatje, 1993, p. 116.

La Fabrique surréaliste

mise à nu par ses célibataires, même. Elle, la mariée, est la poupée qui n'agit pas, mais qui est mise à nu probablement violemment par des figures masculines. Duchamp lui-même souligne l'aspect violent dans ses écrits poétiques qui accompagnent cette œuvre. Il parle de la pendue féminine – une image aussi brutale que la reine blanche coupée en deux. L'inspiration pour cette figure de la mariée mise à nu qui est aussi la pendue féminine est apparue à Duchamp sur les foires où il a vu des poupées articulées qui montrent des scènes de noce, mais qui sont aussi attaquées par les gens avec de petits ballons. Meret Oppenheim s'intéresse aussi aux poupées, par exemple dans son œuvre qui montre un pantin de bois un peu déformé, sans tête (cf. fig. 3-4). Et de plus la reine blanche, la figure aux échecs est aussi une sorte de poupée, pendue, coupée, sacrifiée.

En partant de cette perspective-là, il semblerait que Duchamp est le bourreau, l'homme qui sacrifie, qui met la mariée à nu. Et Oppenheim s'installe en opposition comme reine qui se sacrifie, qui se donne elle-même afin de nommer le donataire ou le bourreau : Marcel Duchamp.

Mais je ne crois pas que le jeu des œuvres et des artistes soit tellement simple. La partie d'échecs n'est pas jouée vraiment et elle n'est sûrement pas gagnée par l'un ou l'autre.

Duchamp ne représente pas la femme uniquement comme victime de ses célibataires. Dans son texte sur *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* il parle de deux états possibles de la mariée. Le premier est la mise à nu par les célibataires (probablement violemment), cependant le deuxième est le vœu de la mariée d'être mise à nu dans son imagination. Le deuxième état ressemble beaucoup à la reine blanche qui se sacrifie elle-même – et il ne faut pas oublier que la reine blanche fait penser à la robe blanche de la mariée.

Pour conclure, j'aimerais bien souligner qu'il ne s'agit pas seulement d'un jeu et d'une sorte de collaboration entre deux artistes, une femme et un homme, mais aussi d'un jeu entre les médias, entre la littérature et l'art. Tout le système culturel a des

Les jeux surréalistes entre M. Oppenheim et M. Duchamp

traits caractéristiques du jeu. Depuis les « ready-mades » de Duchamp et les idées surréalistes d'Oppenheim et des autres, l'œuvre d'art est toujours une figure ou un acteur dans le grand jeu de la mise en scène artistique. Quant à Oppenheim, je crois qu'elle a joué les deux rôles, celui de la figure sur l'échiquier et celui de l'acteur, du joueur. Mais même dans son rôle de la figure, du modèle et de la muse pour les grands surréalistes comme Man Ray ou Max Ernst, elle conserve son activité dans le jeu. À propos de la photographie très connue d'Oppenheim prise par Man Ray et intitulée par Breton : *Érotique voilée – la beauté convulsive*, (1933), Werner Hoffmann a dit que la position de la main d'Oppenheim ressemble à une couronne avec laquelle Oppenheim se met en scène comme reine². Elle est la reine blanche (ou noire dans ce cas-là) aussi bien comme figure ou modèle que comme artiste-joueur.

Universität de Siegen

2. Werner Hoffmann, « Integraler Widerspruch – Laudatio auf Meret Oppenheim. Gehalten bei der Verleihung des Großen Kunstpreises Berlin 1982 in der Akademie der Bildenden Künste Berlin », in: Ursula Krinzinger (éd.), *Meret Oppenheim. Eine Retrospektive*, Wien, Galerie Krinzinger, 1997, p. 26-27.

LA PARTICIPATION PHOTOGRAPHIQUE DANS LES « GRANDES PROSES » DE BRETON

Sophie BASTIEN

Un engouement relativement récent se constate dans la recherche et touche plusieurs disciplines, la critique littéraire aussi bien que l'histoire de l'art ou les études théâtrales : on se penche avec une vive curiosité sur les croisements entre divers médias artistiques¹. On tend à oblitérer les cloisons qui existent traditionnellement entre eux, pour redéfinir les spécificités de chacun et explorer les phénomènes d'influence et de va-et-vient. Mais la fécondité des travaux théoriques en cette matière n'est que le reflet d'une pratique florissante : les interférences en question se manifestent dans une part impressionnante de l'activité culturelle contemporaine, qui les pro-voque et en exploite les effets. Elles ne cessent de se développer depuis quelques années, au point de devenir un véritable signe des temps.

On gagnerait, nous semble-t-il, à retracer les sources de cette tendance prolifique, à en remonter l'amont. Pareil souci généalogique ferait certainement ressortir André Breton comme un important avant-coureur de cette vogue actuelle : on lui doit à cet égard des œuvres fondatrices. Cependant, il est jusqu'ici peu reconnu, en tant que tel – lui qui a tellement stimulé la critique. Nous aimerions remédier quelque peu à cette lacune paradoxale et revisiter, dans cette optique, le chef de file du

1. Des exemples éloquentes : l'existence du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) à l'Université de Montréal, très actif depuis dix ans, et la récente parution de ce recueil d'articles édité par Louise Maurer et Roger Hillman : *Reading Images, Viewing Texts. Crossdisciplinary Perspectives / Lire les images, voir les textes. Perspectives pluridisciplinaire* (Berne, Peter Lang, 2006).

La Fabrique surréaliste

surréalisme, en examinant comment il fait interagir différents médias.

Nous nous intéressons plus particulièrement au fait qu'il intègre l'illustration photographique dans une partie considérable – aux sens quantitatif et qualitatif – de sa production écrite. Depuis son apparition dans *La Révolution surréaliste* fondée en 1924 jusqu'à la version révisée de *Nadja* en 1964, en passant notamment par les *Alentours I (1931-1935 et 1941-1946)*, *L'Amour fou* en 1937, *La Clé des champs* en 1953 et la réédition des *Vases communicants* en 1955, l'usage des photographies a certes évolué, sur une quarantaine d'années. Aussi est-ce d'un point de vue diachronique que nous envisageons notre corpus, qui privilégie les livres majeurs que sont les « grandes proses » : *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou* nous sont de première importance. La présente contribution vise donc à y étudier les relations entre les supports textuel et photographique.

Un état présent de la question

La première analyse de la participation photographique chez Breton est vraisemblablement celle que fournit Jean Arrouye dans *Mélusine* en 1982. Rigoureuse, elle a fait date ; pointue, elle se penche exclusivement sur l'iconographie de *Nadja*, comme les travaux ultérieurs de Colette Guedj et de Normand Lalonde². Suivront aussi des articles plus généraux sur l'apport photographique dans les « proses » : celui de Martine Léonard publié en 1983³ et celui de Misao Harada, dix ans plus tard⁴.

2. Jean Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », *Mélusine*, n° IV, 1982, p. 123-51 ; Colette Guedj, « *Nadja* d'André Breton, ou l'exaltation réciproque du texte et de la photographie », *Les Mots La Vie. Revue sur le surréalisme*, n° hors série, Nice, Éditions du Losange, 1991 [1984], p. 91-136 ; Normand Lalonde, « L'iconographie photographique de *Nadja* », *French Review*, vol. 66, n° 1, 1992, p. 48-58.

3. Mais il embrasse aussi d'autres auteurs : Martine Léonard, « Photographie et littérature : Zola, Breton, Simon », *Études françaises*, vol. 18, n° 3, 1983, p. 93-108.

4. Misao Harada, « André Breton et l'illustration photographique : découverte d'un médium », *Études de langue et littérature françaises* (Tokyo), n° 64, 1994, p. 146-159.

La Participation photographique dans les « Grandes prose »

Une dizaine de petits livres didactiques sur *Nadja* ont paru en français depuis trente-cinq ans : eux aussi traitent de la question. Les trois premiers, de façon diffuse : ceux de Robert Jouanny (chez Hatier en 1972), de Roger Navarri (chez PUF en 1986) et de Patrick Née (chez Dunod en 1993). Avec les plus récents, une évolution se remarque en ce qu'ils consacrent expressément une partie à la question. Il n'est alors pas anodin que le rythme de production s'en trouve manifestement stimulé. Tandis que plus de vingt ans séparent le premier livre didactique du troisième, ce type d'ouvrage se met soudain à pulluler, comme si le nouveau filon en était un puissant inspirateur : on en voit surgir six en huit ans, dont cinq la même année ! Pascaline Mourier-Casile (chez Gallimard en 1994) ouvre la voie et consacre un sous-chapitre au sujet qui nous intéresse ; elle l'intitule « La partie illustrée de *Nadja* ». Jean-Louis Ferrignaud (chez PUF en l'année si féconde de 2002) fera de même : son sous-chapitre aura pour titre « Un *angle spécial* : photographies et dessins ». Philippe Douet (chez Ellipses) offre sur le sujet une section courte mais dense. Vincent Debaene (chez Hatier), tout un chapitre : « Le statut de la photographie ». Étienne Alain-Hubert et Philippe Bernier (chez Bréal), eux aussi, un chapitre complet, en plus d'effectuer en annexe une compilation des photos avec une note explicative pour chacune. On aboutit finalement à un ouvrage collectif⁵ (chez Ellipses) au titre très ciblé : *Nadja. André Breton. Littérature et langages de l'image*, et dont le tiers s'intitule « L'image dans *Nadja* ».

Il existe également deux éditions pédagogiques de *Nadja* parues ces dernières années (chez Gallimard) : le « Dossier » établi par Michel Meyer (en 1998) comporte un sous-chapitre intitulé « Le rôle de l'image » ; et celui de Dominique Carlat (en 2007), une partie importante, « Du tableau au texte », qui analyse une œuvre picturale de Giorgio De Chirico et fait appel au spécialiste Alain Jaubert.

La critique se fait beaucoup plus discrète sur *Les Vases communicants*, et presque muette sur leurs photographies. Le sujet est néanmoins abordé par Victor Crastre (en 1971) dans sa

5. De Jean-Albert Bron, Christine Leiglon et Annie Urbanik-Rizk.

La Fabrique surréaliste

monographie sur la « trilogie » que nous étudions ici, et par Hubert et Marguerite Bonnet, qui en disent quelques mots dans la Pléiade (en 1992)⁶. En revanche, *L'Amour fou* suscite plus de commentaires. Des articles portent sur l'iconographie de cette prose et de *Nadja* à la fois : celui de Jean Gaudon, daté de 1995, et un autre, plus récent, de Sébastien Côté⁷. Quant aux deux livres explicatifs sur *L'Amour fou*, là aussi se remarque une évolution : le premier, de Jean-Luc Steinmetz (chez PUF en 1994), n'accorde qu'une attention secondaire à l'iconographie, alors que celui de Marie-Thérèse Ligot (chez Gallimard deux ans plus tard) lui accorde un sous-chapitre intitulé « Texte et image ».

Par ailleurs, des travaux examinent certaines photographies que contient *L'Amour fou* : de Brassai, de Man Ray, ou encore qui concernent Giacometti. Rosalind Krauss étudie celles de Brassai dans son ouvrage théorique sur le médium photographique, en 1990⁸. Arrouye scrute le cliché très artistique de Man Ray intitulé « Explosante-fixe », dans un numéro de *Mélusine* en 2006⁹. Et dans sa biographie de Giacometti en 1991, Yves Bonnefoy cerne l'influence du sculpteur suisse sur le cheminement de Breton, en rappelant le troisième chapitre de *L'Amour fou* avec son iconographie¹⁰. Ajoutons que « L'Objet invisible » constitue le sujet d'un chapitre de la monographie de

6. Victor Crastre, *Trilogie surréaliste. Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou*, SEDES, 1971 ; Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert, « Les Vases communicants. Notice », dans André Breton, *Œuvres complètes II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

7. Jean Gaudon, « Lettre ('retardée') à André Breton. Les photographies dans *Nadja* et *L'Amour fou* », *Berenice : Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie*, vol. 3, n° 7, 1995, p. 41-54 ; Sébastien Côté, « Les rapports intersémiotiques dans l'iconotexte : *Nadja* et *L'Amour fou* d'André Breton », *Esprit créateur*, vol. 43, n° 2, 2003, p. 48-59.

8. Rosalind E. Krauss, *Le Photographique : pour une Théorie des Écarts. Histoire et théorie de la photographie*, trad. Marc Bloch et Jean Kampf, Macula, 1990.

9. J. Arrouye, « La danse des apparences : sur *Explosante-fixe* de Man Ray et André Breton », *Mélusine*, n° XXVI : *Métamorphoses*, 2006, p. 196-205.

10. Yves Bonnefoy, *Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Flammarion, 2002 [1991].

La Participation photographique dans les « Grandes prose »

Krauss sur l'avant-garde et le modernisme, et de l'article de Martine Créac'h ici-même.¹¹.

Quoiqu'il ne prétende pas à l'exhaustivité, notre survol des travaux critiques met bien au jour une orientation on ne peut plus prononcée : depuis vingt-cinq ans surtout, l'intérêt pour la participation photographique chez Breton ne va qu'augmentant, tout en s'affinant. Nous espérons nous inscrire à cette suite. Après avoir retracé l'avènement de la photographie dans l'ensemble de l'œuvre bretonienne, nous soulèverons des problèmes de rhétorique et de structure propres à l'ambiguïté générique des « grandes proses », pour caractériser avec soin la place qu'occupent les documents visuels dans ce genre composite ; il sera utile de préciser les motivations de l'auteur, à cet égard. Nous commenterons ensuite de manière assez synthétique l'iconographie des « proses » successives et formerons un échantillonnage de quelques spécimens photo-graphiques sur lesquels nous nous arrêterons.

En amont d'une pratique novatrice

Pour définir le rôle que joue la composante photographique à l'intérieur des écrits bretoniens, tout critique consulte d'abord leur auteur lui-même et suit les pistes qu'il indique. Il remonte ainsi au premier *Manifeste du surréalisme*. Le célèbre passage qui décrit le genre romanesque – sa construction artificielle, sa logique prédéterminée, la psychologie de ses héros, ses exposés paresseux autant que ses descriptions – prend alors valeur de fondement (I-313-316). Les quatre livres qui forment un cycle étalé sur une vingtaine d'années – de *Nadja* à *Arcane 17* – sont conséquents à ce rejet catégorique du roman. Même si, par commodité peut-être, on les appelle souvent des « romans », ils ne relèvent pas de ce genre. Et même si *Nadja* a prédit à leur

11. R. Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Macula, 1993 ; Martine Créac'h, « Autour de l'*Objet invisible* de Giacometti », voir *supra*.

La Fabrique surréaliste

auteur : « Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure »¹², le terme n'est pas juste pour désigner sa première incursion dans la littérature narrative.

Car le projet narratif est imprégné du « je » autobiographique, voire introspectif (avec, par exemple, le fameux « Qui suis-je ? » qui ouvre *Nadja*, ou l'auto-analyse de rêves dans *Les Vases communicants* et d'un poème automatique dans *L'Amour fou*). De plus, il prend vite l'allure d'un essai philosophique ou esthétique. L'incipit même des quatre « proses », sinon les premières pages, expose déjà une réflexion sur le sens de la vie et sur des préoccupations artistiques, avec un ton parfois didactique et tranchant. « Une quête existentielle ininterrompue », comme l'observe Roger Navarri¹³, sourd du récit et édifie la cosmologie surréaliste. En outre, le texte s'investit d'une vocation poétique en installant un vif climat émotionnel. Il « assume totalement et quasi simultanément les trois modalités du langage », note Arrouye¹⁴ : les discours narratifs, théorique et poétique s'y trouvent réunis et tous aussi bien exploités les uns que les autres. Dans la construction fragmentaire des ouvrages, tantôt ils se succèdent comme s'ils s'appelaient, tantôt ils se superposent et s'entremêlent comme s'ils devenaient inextricables.

C'est dans cette entreprise scripturale à plusieurs titres inédite que s'insère le médium photographique. L'ensemble en est encore plus varié et discontinu. Au point que le lecteur risque d'éprouver une impression d'incohérence, pense Meyer¹⁵. Voyons ce qu'il en est avec l'inaugurale *Nadja*.

12. André Breton, *Œuvres complètes* I, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 707-08. Les prochaines références à ce volume seront indiquées entre parenthèses dans le corps de l'article.

13. Roger Navarri, *André Breton : Nadja*, PUF, 1986, p. 10.

14. J. Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », *op. cit.*, p. 147.

15. Michel Meyer, « Dossier », dans André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1998, p. 202.

L'intégration photographique dans l'économie de *Nadja*

La première édition de *Nadja* compte quarante-quatre photos, et Breton en ajoute quatre pour la version définitive : deux qui n'ont pu être prises en 1927 et deux autres qui, comme le souligne Pascaline Mourier-Casile¹⁶, résultent d'un travail de réécriture. Comme une photo occupe une page, le total de quarante-huit représente plus du quart du livre en format poche : la proportion est digne de mention. La répartition ne suit toutefois pas un calcul mathématique : si une alternance équilibrée entre texte et photo survient souvent, on peut aussi lire jusqu'à quinze pages sans voir de photos ; et inversement, on trouve des photos consécutives.

Cette arhythmie contribue à ce que l'irruption d'une photo bouleverse la manière habituelle de lire et impose une sorte de distanciation entre le lecteur et le texte. La lecture se suspend soudain, imprévisiblement, pour laisser place à la contemplation, qui débouche souvent sur l'interrogation. Bref, il n'est aucun confort possible pour le lecteur, on exige de lui une posture tendue, sa capacité intellectuelle d'adaptation est mise à l'épreuve.

Nature et fonction des photos

Quant à la nature des photos, Arrouye distingue quatre catégories – en ce qui concerne *Nadja* : selon qu'elles représentent un lieu, un portrait, un objet ou un document ; mais il arrive qu'elles chevauchent des catégories. La dernière rubrique – document – a comme sous-ensemble les dessins du personnage éponyme. Les trois premières sont déjà mentionnées par Breton, vers la fin de *Nadja* : il tenait à donner des quelques « lieux », « personnes » et « objets » présentés dans ce récit, écrit-il, « une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont [il les avait lui-même] considérés » (746). Il a toutefois rencontré des déceptions, ajoute-t-il : à cause de l'impossibilité de photographier des sujets qu'il souhaitait

16. Pascaline Mourier-Casile, *Nadja d'André Breton*, Gallimard, 1994, p. 18.

La Fabrique surréaliste

(746), et des changements qu'ont subis certains autres depuis les événements racontés (748). Aussi, même si « l'angle spécial » est physiquement respecté, l'« image photographique » ne rend pas son émotion ; comme Debaene, nous savons qu'elle ne restitue pas les choses telles qu'elles *lui* sont apparues¹⁷.

Il fournit un autre éclairage dans les premières pages de *Nadja* : il précise que ce sont des épisodes de sa vie qu'il relate (651) ; et dans le périclipsis, c'est-à-dire dans l'« Avant-dire » ajouté en 1962, il insiste sur ce point en annonçant un « document 'pris sur le vif' » (646). Il en découle pour les photos un rôle « documentaire » qui en fait une garantie d'authenticité. Breton saisit l'occasion de le confirmer quand une salle qui le charmait, appelée Théâtre Moderne (663), est détruite peu avant la rédaction de *Nadja* : il reproduit en deux clichés une longue lettre manuscrite qu'un acteur lui a adressée et qui témoigne de l'existence passée de cette salle (666-667).

Également, mentionne l'« Avant-dire », « l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description » (645). Si affirmative qu'elle soit, cette prétention se trouve contredite dans le corps du livre, où les descriptions sont peut-être réduites mais non absentes. Qui plus est, il arrive qu'elles redoublent des photos, et des quatre catégories. « Le principe d'économie descriptive dont se réclame Breton est battu en brèche », conclut Arrouye¹⁸. Nous préférons quant à nous atténuer tant ce propos que celui de Breton. Car en fait, ce dernier ne condamne pas « toute description » mais celle qui vise un « effet de réel » (Barthes), une « illusion référentielle » (Riffaterre) pour masquer le caractère fictif d'une œuvre réaliste. Par contre, celle qui permet au lecteur de mieux visualiser ce qui s'est réellement passé, relève d'une autre intention. D'où certaines descriptions précises dans *Nadja* et dans les « proses » ultérieures.

Elles donnent tout de même des renseignements que ne transmettent pas les photos : par exemple, sur les couleurs (676,

17. Vincent Debaene, *Nadja. André Breton*, Hatier, 2002, p. 188.

18. J. Arrouye, *op. cit.*, p. 126.

La Participation photographique dans les « Grandes prose »

749) ; ou encore le fait que certains dessins de Nadja soient des découpages et que l'un d'eux soit un collage articulé (721). Autre exemple : le professeur Claude de l'asile n'arbore pas un « front ignare » et un « air buté » selon la photo (737), alors que ce sont ses traits dominants selon le texte (736). Bien des photos ne se suffisent donc pas en elles-mêmes.

Réciproquement, elles fournissent un apport qui leur est exclusif. C'est bien le cas avec celle du gant de bronze : il la faut pour apprécier la souplesse et l'élégance du gant, tout en imaginant sa lourdeur dont parle le texte (679) ; le lecteur partage ainsi sans peine la surprise qu'éprouve Breton devant ces sensations contrastantes. Les photographies d'objets trouvés au marché aux puces (il y en a une dans *Nadja*, deux dans *L'Amour fou*) apportent une contribution du même ordre : elles aident la perception sensible d'objets étonnants. Elles aident même à en capter « l'aura » telle que la définit Andrea Puff-Trajan, et jouissent de toute façon d'une relation privilégiée avec eux, selon Dawn Ades¹⁹.

Il arrive cependant qu'une tout autre fonction, en l'occurrence politique, soit remplie par le médium photographique. L'époque où Breton rédige *Nadja* est aussi celle où les surréalistes adhèrent au Parti communiste. C'est une photo qui s'occupe de livrer cette information et de déclarer subtilement la nouvelle allégeance : en montrant le lieu (la librairie de *L'Humanité*) où s'effectuent les inscriptions, avec une grande pancarte sur laquelle se trouvent clairement une flèche et l'invitation « On signe ici » (684). Quoique le lecteur doive être au courant du contexte pour en soupeser l'effet, la photo se fait idéologiquement plus percutante que le texte, dans lequel Breton fait simplement savoir qu'il achète un ouvrage de Trotsky (683).

19. Andrea Puff-Trajan, « L'Art considéré comme 'art de la guérison'. L'aura de l'objet trouvé chez André Breton, Joseph Beuys, Hermann Nitsch et Rudolf Schwarzkogler », dans *Surréalisme et politique – Politique du surréalisme*, Wolfgang Asholt et Hans T. Siepe édés, Amsterdam/NewYork, Rodopi, 2007, p. 235-248 ; Dawn Ades, « La photographie et le texte surréaliste », dans *Explosante-fixe : photographie et surréalisme*, R. Krauss, Jane Livingston et D. Ades édés, Hazan, 2002, p. 155.

La Fabrique surréaliste

Le constat devient évident : même quand texte et image concernent le même objet, il n'y a pas de relation tautologique entre les deux supports. Plutôt que la traditionnelle redondance selon laquelle celui-là donne une description de ce dont celle-ci est une illustration, Breton réalise une complémentarité entre eux.

Participation photographique et registres discursifs

Cette complémentarité est-elle plus effective avec un type de discours en particulier ? Comment s'inscrit la portion photographique dans chacune des trois dimensions de la démarche scripturale ? Son interaction diffère-t-elle selon qu'elle s'articule avec de la narration, de la réflexion théorique ou de l'écriture poétique ? Et en regard de l'économie de l'ouvrage, intervient-elle davantage dans un registre que dans un autre ? Comment s'imbrique-t-elle dans le mouvement global du livre ?

Pour répondre à ces questions que nous nous sommes posées, nous avons tenté de dresser une typologie en nous demandant quel registre discursif accompagne chaque photo. Nous voulions avant tout savoir si un registre récolte plus de photos qu'un autre, parce qu'il serait plus approprié pour avoir comme complément le médium photographique. Pour faire le compte, il s'agit de se pencher sur la légende en bas de chaque photo, de la retracer dans le corps du livre puisqu'elle en est un court extrait, et d'identifier le type de discours auquel elle appartient. Mais nous nous sommes vite aperçues que ce travail se révèle fort malaisé, pour deux raisons. La première tient au style de Breton : plus on avance dans *Nadja* ou dans les autres « proses », plus des passages apparaissent comme des imbroglios génériques qui déroutent les tentatives de classement.

L'autre raison provient du contenu mais nous amène à la même conclusion. On s'attend a priori à ce que les photos de lieu, et plusieurs parmi les autres, s'associent au récit pour que le lecteur voie ce qui s'enchaîne sur le parcours spatial du narrateur ; il observe ainsi des photos relativement banales de devantures et de monuments, entre autres. Mais le récit

La Participation photographique dans les « Grandes prose »

développe un contenu poétique qui transcende sa dimension narrative, et/ou un contenu théorique qui la met à distance. Par exemple, il est récurrent que Breton relate ses pérégrinations dans les rues parisiennes, ponctuées de rencontres, de visions, de trouvailles. D'une part, il s'attache à communiquer au lecteur l'émoi qu'elles engendrent ; il s'y prend avec une plume exaltée. D'autre part, elles sont non seulement le contexte mais également la source d'une réflexion, qui rejoint cet axe majeur de la théorie surréaliste qu'est l'errance. Résultat : un passage qui a l'allure initiale d'un récit peut tourner en prose poétique aussi bien qu'en traité, dans une écriture où forme et fond deviennent parfaitement indissociables... Difficile de déterminer son appartenance générique et, par conséquent, celle de ses photos !

Une lecture médiante

Si Breton n'a que faire de « l'effet de réel », il s'en donne tout à son aise dans son contraire, l'effet d'étrangeté, de surréel – auquel participent les photographies, avec les résonances imaginaires qu'elles suscitent et « l'inconscient optique »²⁰ qu'elles révèlent.

Il faut d'abord mentionner qu'un facteur technique et bien involontaire concourt à cette étrangeté. L'impression en noir et blanc qui ne transmet que les formes et des nuances, ajoutée au flou de l'image, ancre celle-ci dans un passé assez lointain, pour le lecteur actuel. Cet écart temporel aide à transgresser le réel et à stimuler le rêve. Quatre-vingts ans nous séparent aujourd'hui de l'histoire de *Nadja* et de la prise des photos. L'iconographie en acquiert une puissance poétique que ne pouvait connaître le lecteur contemporain de la publication originale.

Il est par ailleurs remarquable que le tiers des photos de *Nadja*, soit une quinzaine, représente des lieux urbains : un parti pris artistique se dégage, affirmant par là que l'observation de paysages prosaïques et du quotidien peut déceler du merveilleux. Également, de nombreux portraits jalonnent le

20. Sur ce concept, voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Gallimard, 1991, p. 118-171.

La Fabrique surréaliste

récit, mais surtout, plusieurs portraits allégoriques de Nadja : soit, qu'elle a elle-même dessinés, soit sous forme d'œuvres d'art ou d'objets, soit des personnages féminins qui s'apparentent à elle. L'iconographie, elle aussi, construit l'héroïne éponyme, figure surréaliste par excellence.

Un seul cliché, cependant, photographie la Nadja réelle. Paradoxalement, c'est aussi le seul dont l'élaboration esthétique est manifeste, et l'unique photomontage de tout le corpus iconographique – incluant celui des *Vases communicants* et de *L'Amour fou*²¹. Comment l'éluder ici, même s'il a déjà fait l'objet de commentaires abondants ? Il superpose quatre rectangles identiques contenant une paire d'yeux avec les sourcils. Ce collage vertical pour le moins original, on n'en saisit le sens qu'en le mettant en rapport avec sa légende : « Ses yeux de fougère... » (715). En effet, les courbes quadruplées des yeux, des paupières et des sourcils, symétriques de part et d'autre du haut du nez, figurent les feuilles de fougère réparties de part et d'autre de la nervure centrale. L'image iconique donne à voir la métaphore verbale.

Mais pour apprécier pleinement celle-ci, il faut lire le passage d'où la légende est tirée : « J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'aile de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se fermer » (714, 716). La dimension poétique de la phrase et celle de la photo se font écho ; il survient une coïncidence de registre – le phénomène que nous cherchions plus haut. Ce point commun à l'un et l'autre médium donne de la personne de Nadja une connaissance très subjectivée : le texte prend la tournure d'un lyrisme extasié ; et la photo ne présente qu'un fragment du visage et dans un arrangement artificiel. Montrer Nadja dans son intégralité démystifierait en partie le

21. Il y a certes la série verticale de quatre clichés, dont deux sont complets (aux extrémités en haut et en bas, on ne voit qu'une partie de cliché) et montrent Robert Desnos semi-couché : les yeux fermés dans l'un, ouverts dans l'autre (662). Le tout évoque ce que nous appellerions de la métaphotographie, mais pas exactement du photomontage.

La Participation photographique dans les « Grandes prose »

personnage : le lecteur perspicace en scruterait de trop près le pouvoir de fascination, autant que la folie... Breton utilise des filtres artistiques pour préserver le mystère et l'esthétique du merveilleux. Il aime être confronté à l'inconnu et impose ce plaisir de l'esprit au lecteur de *Nadja*, au risque de paraître mystagogue.

Son procédé s'avère efficace : il nous fait désirer le personnage, pique notre curiosité. Et il opère autant sur deux modes : textuel et iconique. Le premier ne révèle pas le nom véritable du personnage, mais un surnom qui appartient à une langue étrangère et qui est aussi incomplet que suggestif : « Nadja » est le début du mot espérance, en russe. De plus, Breton dont nous disions pourtant qu'il s'adonne au discours descriptif, en ébauche à peine sur la jeune femme. Ou bien il verse dans le registre poétique, comme dans l'extrait cité ci-dessus, et se fait encore éluif. L'iconographie agit de façon équivalente, on l'a vu, avec des portraits indirects ou le photomontage²². Il nous semble toutefois qu'elle atteint un pathétique que réussit moins le texte et qu'exacerbe ce regard dont on ne sait de quel visage il est détaché. Il est vrai que le cliché en question fut ajouté au livre pour l'édition de 1964, par un Breton tout à fait mûr qui profite du recul pour mieux mesurer la portée de son œuvre et l'approfondir.

Fantasque et chimérique, Nadja doit demeurer insaisissable, évanescence. Néanmoins, on ne doute pas de son existence réelle – que corroborent ses dessins reproduits dans le livre, encore qu'ils soient comme elle ésotériques. En cela, le personnage que composent en tandem texte et iconographie, accomplit la fusion du rêve et de la réalité, le point suprême de l'idéal bretonien.

22. De même, l'amoureuse dont il sera question à la fin du livre n'est pas nommée mais représentée très allusivement par une photo (« Les Aubes »). Et *L'Amour fou* fournit de Jacqueline Lamba, qui n'y est jamais nommée non plus, une photo littéralement extraordinaire et quasi mythologique : prise dans l'eau, d'où une texture moirée, où Jacqueline nage nue telle une naïade.

Texte et photographie : des « vases communicants »

À leur parution en 1932, *Les Vases communicants* ne comportent pas de photographies. Peut-être l'auteur y cherche-t-il moins que dans *Nadja* une esthétique qui renouvelle – ou plutôt, qui renverse – la littérature romanesque. Il faut dire que des quatre « grandes proses », ils restent celle qui risque le moins de passer pour un roman et qui correspond le plus au genre de l'essai, et la seule à figurer dans la collection « Idées » chez Gallimard. Breton insérera des illustrations pour la réédition de 1955, mais seulement huit, soit six fois moins que n'en contient *Nadja*, dont le texte est pourtant deux fois plus volumineux. Entre-temps, il publie *L'Amour fou*. Devenu commun aux trois premières « proses » bien qu'en proportions très inégales, le medium photographique remplit une fonction unificatrice, comme le souligne Marguerite Bonnet²³; celle-ci compense en partie le projet que nourrissait l'auteur de réunir les trois œuvres en un seul volume, mais auquel Gallimard n'a pas donné suite (II-1560).

Quelques faits sont appréciables quant à la qualité technique des photos des *Vases communicants* (en format poche, du moins). Premièrement, toutes se trouvent sur un recto de page dont le verso est demeuré vierge ; dans *Nadja*, les parties pâles des images laissent voir le texte imprimé de l'autre côté. Deuxièmement, du noir au blanc, les différents degrés paraissent plus distincts, les gris plus variés ; les contours et les nuances en sont mieux définis. La troisième observation touche la taille des clichés : ils sont tous assez grands. Même ceux pris en largeur occupent une pleine page, car ils sont placés de telle sorte qu'il faut tourner le livre pour les regarder. Alors que dans *Nadja*, depuis l'édition de 1964, les photos plus larges que hautes sont disposées dans le sens normal du livre et

23. A. Breton, *OC II*, éd. M. Bonnet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1349. Les prochaines références à ce volume seront indiquées entre parenthèses dans le corps de l'article, par le numéro du tome (II) suivi du numéro de la page.

La Participation photographique dans les « Grandes prose »

remplissent ainsi moins de la moitié de la page ; la clarté de l'image en souffre. Par contre, elles s'intègrent mieux au texte.

La composition des légendes est une autre caractéristique des *Vases communicants*. Primo, elles sont numérotées, ce qui permet au lecteur de situer facilement l'emplacement d'un cliché dans le corpus photographique et dans l'organisation du livre ; Breton poursuit là une pratique méthodique enclenchée dans *L'amour fou*. Secundo, aucune légende ne comporte de points de suspension, contrairement à toutes celles de *Nadja* et de *L'Amour fou*. Les trois petits points donnent l'impression d'une dépendance de la photo vis-à-vis du texte, parce qu'ils y renvoient le lecteur ; la légende ainsi ponctuée appelle le passage de référence. Dans *Les Vases communicants*, l'interruption que dicte chaque photo en est plus nette, comme s'il s'agissait d'un document autre, tel une annexe, facultatif à la limite. La troisième différence va aussi en ce sens : composées généralement d'un groupe nominal de trois, quatre mots, les légendes sont plus laconiques que celles de *Nadja*, dont certaines présentent des syntagmes assez étoffés, des propositions avec verbe conjugué, qui donnent immédiatement l'impression d'être des citations du texte principal. Quarto, elles n'indiquent pas le numéro de la page d'où elles sont puisées, contrairement à celles de *Nadja* et de *L'Amour fou*, qui se terminent par des parenthèses renfermant la référence. Cette omission quelque peu avare porte le lecteur à chercher le passage pertinent et à le relire (vu que celui-ci se trouve toujours plus haut, et même deux pages plus haut dans la plupart des cas).

Un trait plus substantiel que tous ceux-là distingue les photos des *Vases communicants* : leur caractère bizarre que nous pourrions qualifier de surréaliste. La première, avec pour légende « Nosferatu le vampire », réfère au film fantastique *Nosferatu* et à son personnage de composition. La seconde représente une machine de casino, dont la vocation et l'apparence fantaisiste font penser aux notions contiguës et éminemment polysémiques de jeu et de rêve. Les nombreux sèmes de celles-ci ont pour dénominateur commun l'irréalité, idée que nourrit également la légende : « À l'Éden-Casino ».

La Fabrique surréaliste

L'appareil dévolu au jeu du casino devient autant une machine à susciter le rêve, cet état que préconise le livre par son thème conducteur. La troisième image comporte trois plans. Le premier et le dernier sont pour le moins troubles : s'agit-il respectivement de roc et de végétation ? Le pont qui les relie se laisse plus facilement deviner. N'est-il pas l'essentiel pour Breton, par sa dimension symbolique qui unit les lieux antithétiques comme le rêve et la réalité, le sommeil et la veille ?

L'iconographie des *Vases communicants* reproduit aussi trois peintures consécutives, dont deux surréalistes : « Le grand masturbateur » de Salvador Dalí et « Le vaticinateur » de Giorgio De Chirico. La « Dalila » de Gustave Moreau constitue le dernier tableau. Mais la photo la plus énigmatique est probablement la suivante, de par son sujet iconique, de par sa légende textuelle – « Au 'Palais idéal' du facteur Cheval (1931) » – et de par le fait que le lecteur cherche en vain le passage de référence : contre toute attente, il est introuvable ! Voilà donc un cliché parfaitement autonome et d'autant plus hermétique. La dernière photo des *Vases* apparaît dans l'« Appendice » et consiste en une lettre de Freud. La calligraphie y est fort élégante mais le texte, illisible à cause du lettrage minuscule et de l'impression qui manque de clarté ; la langue allemande peut constituer un autre obstacle. Curieusement, même si cette lettre, comme deux autres du même auteur, se trouve traduite et transcrite en caractère d'imprimerie, et que son contenu acquiert par là une transparence, la photo ne perd pas son pouvoir de séduction ; celui-ci tiendrait à la forme, pouvons-nous en déduire. En tout cas, fidèlement chez Breton plane le mystère.

Notre exposé sur l'iconographie des *Vases communicants* ne peut se clore sans mentionner qu'à l'égard des *topos* précis du rêve, si c'est dans cette « prose » que l'auteur met au point son développement textuel, c'est cependant ailleurs qu'il pousse à fond sa représentation iconique. En effet, dans « Rêve-objet » d'*Alentours I (1931-1935)*, on assiste au pendant visuel de sa

La Participation photographique dans les « Grandes prose »

mise en forme langagière : il reproduit des objets d'abord apparus en rêve et ensuite reconstitués concrètement²⁴.

La participation photographique au service de « l'amour fou »

Dans *L'Amour fou* plus qu'ailleurs l'illustration photographique brouille la lecture. Différents facteurs déterminent cette difficulté. Plus que jamais le nombre de pages est important qui sépare chaque photo de son passage de référence. De plus, les photos sont placées dans un ordre qui n'est pas celui de la lecture du texte, ce qui accroît le va-et-vient du lecteur et l'effet labyrinthique.

Outre ces facteurs organisationnels, il y en a un qui touche à la nature des photos. Plusieurs clichés de *Nadja* et des *Vases communicants* reflètent l'intérêt de Breton pour les arts visuels : notamment pour la peinture avec des tableaux de Braque, Uccello, Ernst, Chirico, Dali, Moreau ; et pour le dessin et le découpage avec des œuvres de Nadja. Dans *L'Amour fou*, la forme photographique même – non plus strictement ce qu'elle représente – devient franchement artistique. L'avancée qu'effectue Man Ray est exemplaire : alors qu'il signe des portraits dans *Nadja*, il inaugure le corpus iconique de *L'Amour fou* par l'artefact « Explosante fixe », qu'Arrouye perçoit comme le modèle de la beauté convulsive²⁵, dont la prescription clôture *Nadja* et dont la démonstration motive *L'Amour fou*. La photographie comme forme occupe une place de choix dans ce concept, d'après Masachika Tani, parce qu'elle est propice à lui « donner corps »²⁶.

24. Voir à ce sujet Sophie Bastien, « Rêve et hasard objectif chez Breton », *Voix plurielles* – Revue électronique de l'APFUCC (Association des professeur-e-s de français des universités et collèges canadiens), vol. 2, n° 2, 2005. <http://www.brocku.ca/cfra/voixplurielles02-02/articles2/SBastienReveHasardBreton.htm>

25. J. Arrouye, « La danse des apparences : sur *Explosante-fixe* de Man Ray et André Breton », *op. cit.*, p. 203.

26. Masachika Tani, « Du surréalisme en ses rapports avec la photographie », dans *Mesures et démesure dans les lettres françaises au XX^e siècle*, Jean-Pierre Goldenstein et Michel Bernard édts, Champion, 2007, p. 339.

La Fabrique surréaliste

D'autres facteurs recourent le précédent mais résident ceux-là dans la relation entre les médias langagier et iconique. Si nous sommes tentées d'avancer que la participation photographique sert davantage le registre narratif dans *Nadja* et théorique dans *Les Vases communicants*, c'est nettement la poésie qu'elle enrichit le plus dans *L'Amour fou*. En font partie les rapports insolites entre l'élément visuel et le matériau textuel. Nous entendons par « matériau textuel » la courte légende inscrite au bas des photos, autant que le passage dont elles sont issues ; le corps même du livre peut aussi être visé. Une inadéquation entre texte et photo surprend le lecteur, lui alourdit la tâche et complique la communication. Elle existe à l'occasion dans *Nadja* (pensons aux légendes « Tiens, Chimène ! » et « Je t'aime, je t'aime » sous des clichés d'objets sauvages), mais elle règne dans *L'Amour fou*.

L'analyse d'un seul cas suffira à nous en convaincre : la deuxième photo du livre, celle des cubes translucides éparpillés, de différents formats, et qui a pour légende : « La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris... » (II-684). Aucun lien entre l'image et le texte, sur cette page ! Pour élucider l'hiatus, il est indispensable de se reporter au passage duquel la légende est tirée. Nous le citons en remontant plus haut que ce qu'indique le numéro de page entre parenthèses :

Je suis amené à faire ici l'éloge du cristal. Nul plus haut enseignement artistique ne me paraît pouvoir être reçu que du cristal. L'œuvre d'art, au même titre d'ailleurs que tel fragment de la vie humaine considérée dans sa signification la plus grave, ne me paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces extérieures, intérieures, du cristal. [...] La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris : je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme. (II-681)

Revenons maintenant à ce qui est écrit en bas de la photo. « La maison que j'habite » devrait normalement se rapporter au monde réel. Mais connaissant Breton, qui fait « entrer dans le mot 'réel' tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel » (II-743), il

La Participation photographique dans les « Grandes prose »

peut s'agir d'une maison qui soit réelle pour lui seul, c'est-à-dire dans son imagination. Quoi qu'il en soit, « la maison que j'habite » est sûrement celle – réelle ou imaginaire – où il se trouve quand il écrit. Entre ses murs se produit toute l'activité intellectuelle et subconsciente qui débouche sur la création ; les idées y jaillissent, s'y rencontrent, s'y réfléchissent, comme des rayons lumineux dans la transparence du cristal, représenté sur la photo. Et ces murs peuvent vite prendre les dimensions de l'univers.

L'énoncé comprend aussi « ma vie », des mots qui visent généralement les moments déterminants de l'existence. Et « ce que j'écris » peut renfermer pour l'écrivain tout ce qu'il éprouve, mis en forme dans son œuvre. L'aspiration de Breton serait que la vie intérieure de l'artiste et ce qui en résulte, la création, présentent la pureté parfaite du cristal. L'auteur prévient toutefois un malentendu : « Qu'on entende bien que cette affirmation s'oppose pour moi [...] à tout ce qui tente [...] de fonder la beauté formelle sur un travail de perfectionnement volontaire. Je ne cesse pas d'être porté à l'apologie de l'action spontanée, dans la mesure même où le cristal, par définition non améliorable, en est l'expression parfaite » (II-681). La photo ne prévient-elle pas elle aussi, à sa manière, le malentendu ? La transparence des cubes se voit ; leur dureté et leur rigidité, qu'admire Breton, se devinent également. Mais leurs dimensions variées, irrégulières, et leur disposition désordonnée ne connotent-elles pas cette liberté qu'il défend ?... Les deux aspects du message textuel se trouvent ainsi contenus dans la photo.

Il est intéressant de remarquer la genèse du thème de la demeure transparente. Il a surgi dans *Nadja* en réponse à la question de l'incipit : « Qui suis-je ? » (I-647). Il servait métaphoriquement de justification théorique pour dire que Breton, écrivain, évoque sa propre vie en toute vérité (par comparaison avec le romancier qu'il venait de condamner) : « Je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps

La Fabrique surréaliste

de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant » (I-651). Il est ensuite fascinant de retrouver à la toute fin de *L'Amour fou*, dans la lettre à sa fille, une allusion à la maison et au cristal, comme une réponse qui renverserait cette utopie : « ma fameuse maison inhabitable de sel gemme » (II-784). En fin de compte, la photo ne renvoie pas à la seule page dont est tirée sa légende : elle concentre une métaphore filée qui traverse la trajectoire personnelle et littéraire de l'auteur.

Dans *L'Amour fou*, l'écriture grammaticalement très complexe, qui multiplie les incises et les parenthèses, n'est pas moins aisée sémantiquement. « C'est une façon de restituer le cheminement de la pensée, sa part de tâtonnements et d'interrogations, son étonnement devant le monde », selon Debaene²⁷. Cette complexité syntaxique de la phrase se voit amplifiée par le niveau d'abstraction de la réflexion dans les passages didactisants, et par le degré d'intensité de l'émotion dans les passages poétisants. Aussi est-elle transposée dans une autre syntaxe, tout aussi débridée : celle qui insère le corpus photographique dans la construction du livre.

Sa sensibilité artistique étant très visuelle, physique, spatiale, Breton recourt à une reproduction visible des choses qui l'ont marqué – d'où toutes ces photographies. Mais aussi, celles-ci participent de son désir de faire éclater les formes traditionnelles. Après tout, il ne faudrait surtout pas que son livre « se lise comme un roman », pour reprendre l'expression bien connue. La portion picturale oblige à modifier les réflexes de lecture. De surcroît, comme le note Arrouye, « tout à la fois [elle] étonne le regard, émeut la sensibilité et excite l'imagination »²⁸. Nous ajoutons qu'elle solidifie les assises théoriques, étaye les motifs qui jalonnent le parcours bretonien. Le recours à un autre substrat renforce ces postulats et leur donne du volume, de l'expansion, en éveillant chez le récepteur un autre mode de la cognition.

27. V. Debaene, *op. cit.*, p. 86.

28. J. Arrouye, *op. cit.*, p. 200.

La Participation photographique dans les « Grandes prose »

Entre l'image et le texte, un dialogue s'instaure et un carrefour de significations se tisse ; de même, entre les images elles-mêmes ; puis entre les « proses » par le biais des images. Bien que chaque média possède sa propre potentialité, un rapport organique s'enracine entre les deux. Nous avons fait l'exercice de nous poser la question : une fois que nous connaissons les « proses » illustrées, pourrions-nous les imaginer sans les photos ? Impossible ! Ce serait une amputation qui les dénaturerait. La question paraît naïve mais l'évidence de la réponse révèle bien la nécessité de la portion photographique. C'est pourquoi Arrouye parle de « livre mixte » et que celui-ci réclame, selon Mourier-Casile, une attention « bifocale »²⁹.

Pareille perspective a ouvert une nouvelle exégèse et porte à recentrer le discours critique sur le surréalisme. Il faut saisir l'importance des « proses » illustrées dans l'ensemble de la production bretonienne et davantage encore dans l'histoire littéraire. La mise en relation de divers supports artistiques n'est évidemment pas exploitée que par des écrivains et des plasticiens, et n'intéresse pas que la critique littéraire et l'histoire de l'art : elle est aussi florissante chez les praticiens de plusieurs arts et, par conséquent, un objet d'enquête en plein essor dans tous les champs artistiques. À l'histoire connue du surréalisme, il faudrait ajouter un chapitre : sur la fortune de ce mouvement dont une facette est aujourd'hui plus vivante que jamais.

29. Id., « La photographie dans *Nadja* », *op. cit.*, p. 144 ; P. Mourier-Casile, *op. cit.*, p. 138.

ANDRÉ BRETON ET L'ART OCÉANIEN

Sylvie ANDRÉ

En 1929, le groupe surréaliste publiait un planisphère centré sur l'Océanie¹. C'était un acte fort qui dénonçait l'ethnocentrisme occidental en en prenant le contre-pied, puisque, bien évidemment, l'Océanie se situe aux antipodes du continent européen. Il a fallu d'ailleurs attendre bien longtemps pour trouver ce type de carte proposée dans le commerce. Cependant, cette représentation du monde disait aussi autre chose, la fascination des surréalistes pour l'art « sauvage »² de ces régions. Ainsi, l'île de Pâques, la Papouasie-Nouvelle-Guinée ou encore l'archipel Bismarck prennent-ils une importance disproportionnée par rapport à l'Afrique ou à l'Amérique du Sud, parce qu'ils sont les principaux foyers de l'art connu en Europe à cette époque. Longtemps confondus dans un même engouement avec l'art africain, l'art océanien devra très largement sa reconnaissance à l'action d'André Breton.

On sait que l'art sauvage a puissamment aidé au renouvellement de l'art occidental au tournant du XX^e siècle. Vlaminck et Derain, Gauguin en France, Nolde, Max Peschtein, Macke en Allemagne s'inspirent de ces formes si éloignées des canons occidentaux. S'ils y recherchent une possible solution technique à la crise de la représentation, comme Picasso par exemple, ils s'intéressent aussi à son « contenu émotionnel mystique » et aux conséquences qu'il peut avoir sur leur conception de la fonction de l'art elle-même. André Breton va donc continuer ce mouvement certes, mais faire aussi de l'art océanien un des éléments clefs d'une réflexion sur l'art consubstantielle à sa propre existence.

1. Publiée dans la revue *Variétés*. Catalogue vente « *Collection Robert Lebel* », Ed. Calmels Cohen, 2006, p. 16.

2. On utilisera cette expression faute de mieux. A. Breton l'utilise.

La Fabrique surréaliste

Pour mieux comprendre le choix qu'a fait André Breton de privilégier ces objets venus d'Océanie, et au-delà des raisons purement mercantiles qu'on a pu parfois invoquer, il convient de brosser les traits caractéristiques de ce continent si méconnu. L'Océanie, comme son nom l'indique, est constituée par une grande étendue maritime peuplée d'un très grand nombre d'îles à la dimension, au climat, à la végétation très différents. Des migrations multiples et croisées rendent difficile une vision structurée de racines communes ou d'influences culturelles pourtant inévitables. Dès le XVI^e siècle, la présence attestée des Occidentaux complique encore le panorama. La conséquence majeure est une extrême diversité des populations, des sociétés et des cultures. Ainsi parler d'art océanien est quasiment un abus de langage, tant il est diversifié non seulement dans ses réalisations mais aussi dans ses fonctions. Selon le critique Nicholas Thomas, « L'art exprimait des opinions politiques, répartissait les attributs féminins et masculins, racontait des histoires, évoquait le sacré, couvrait la personne d'une armure protectrice, délimitait le secret et engendrait même la violence. »³ Ainsi n'est-il pas uniquement lié à une religion « primitive ». C'est de la conscience de cette extrême richesse des formes, de cette totale imbrication de l'art et de la société que naîtra la durable fascination de Breton pour l'art sauvage de cette région du monde.⁴

Dans un premier point, nous allons tenter de préciser la lecture que fait André Breton de ces réalisations culturelles, d'en apprécier les limites mais aussi l'extraordinaire modernité

3. Nicholas Thomas, *L'Art de l'Océanie*, Thames et Hudson, 1995. Autres ouvrages consultés : A. Malraux, *Le Musée imaginaire*, Livre de poche, 1992, J.P. Meyer, *Art Océanien*, Könemann, 1995 et W. Rubin, *Le Primitivisme dans l'art du vingtième siècle*, Flammarion, 1992.

4. Dès 1926, Breton organise une exposition de tableaux de Man Ray et d'objets des îles (en couverture un fétiche de l'île de Nias, un masque et un bouclier de Nouvelle Guinée, un masque de Nouvelle Irlande, des objets de l'île de Pâques et des Marquises). En 1964, deux ans avant sa mort, il achète une statue d'Uli qui occupe une place prééminente dans son atelier de la rue Fontaine. Voir Julien Gracq & Gilles Ehrmann, « 42 rue Fontaine, L'atelier d'André Breton », Ed Adam Biro, 2003.

André Breton et l'art océanien

sans doute liée aux données ethnologiques mobilisées par l'écrivain au fil du temps et des hasards de sa vie.

Tout d'abord il en souligne l'originalité et met l'accent sur les objets provenant du Pacifique oriental à l'exception notable de l'île de Pâques ou de Hawaï⁵. Or Hawaï donne l'exemple d'un art de cour, témoignant de structures sociopolitiques plus proches de la civilisation occidentale que les arts tribaux de la Mélanésie. En effet, la Polynésie occidentale présente, au moment de la découverte, donc des premières collectes, une organisation sociale de type féodal ou aristocratique, où les fonctions et les hiérarchies sont très différenciées. L'art y est donc autant un instrument du prestige social et du pouvoir politique que de rituels communautaires. Cette proximité, bien que relative, avec la culture occidentale, constitue sans nul doute l'une des raisons qui peuvent expliquer le formidable succès de Tahiti auprès d'Antoine de Bougainville par exemple. Aussi la désorientation esthétique est-elle moindre, ce qui en diminue l'attrait pour André Breton. Par ailleurs, celui-ci insiste beaucoup sur le caractère éphémère des objets océaniens, dû aux matériaux dans lesquels ils sont parfois construits mais aussi au fait que devenus inutiles, après les grandes réunions rituelles, ils sont souvent abandonnés ou détruits. Dans ces conditions, auxquelles s'ajoutent l'immensité de l'Océan et la difficulté d'atteindre ces îles lointaines, cet art intègre beaucoup plus difficilement les circuits marchands, les rares pièces recueillies conservant ainsi leur mystère et leurs liens incompréhensibles pour les Occidentaux avec les cérémonies qui ont présidé à leur création. Avec eux surgissent des univers culturels qui nous choquent et nous font violemment signe.

L'Avant-propos qu'il écrit en 1948 pour le catalogue de l'exposition Océanie, à la galerie Andrée Olive, dit combien André Breton est conquis par « La stupéfiante disparité de l'art

5. L'histoire de l'île de Pâques, avec son génocide culturel dû à la déportation sur les îles à guano d'une grande partie de la population adulte, lui était proche grâce à l'intercession d'Elisa, de nationalité chilienne. Or l'île de Pâques appartient au Chili depuis 1888. Quant à Hawaï, la matière « aérienne » et naturelle que constituent les plumes d'oiseau, ne pouvait que nourrir son imaginaire.

La Fabrique surréaliste

de ces îles [...] le monde de l'imagination en profite pour donner ici ses produits les plus exubérants ». Et il en fournit la preuve en évoquant les masques du dieu hawaïen de la guerre constitués de nacres et de centaines de minuscules plumes rouges, les magistrales sculptures de bois ajourées de Nouvelle Irlande, les masques d'écaille de tortues du détroit de Torrès, les « divinités marines toutes bourgeonnantes d'êtres humains des îles Cook », les étonnants masques Baining et enfin un masque de Nouvelle-Bretagne, couronné d'une mante religieuse en moelle de sureau rose. L'inventivité dans les formes ou l'utilisation des matériaux lui semble inépuisable. Il dit une supériorité sur les objets africains, « variations sempiternelles sur les apparences extérieures de l'homme et des animaux, pouvant naturellement aller jusqu'au style par une épuration graduelle de ces apparences (mais les thèmes restent pesants, matériels...) ». On doit en conclure que les objets océaniques l'attirent parce qu'ils échappent à l'anthropomorphisme et au zoomorphisme, que leurs formes jaillissent plutôt du « merveilleux, avec tout ce qu'il suppose de surprise, de faste et de vue fulgurante sur autre chose que ce que nous pouvons connaître. »⁶

Par ses analyses de l'art océanien, Breton a donc largement contribué à alimenter les débats contemporains sur la réception de l'art tribal. La critique la moins pertinente que l'on ait pu faire à ces analyses est celle de vision colonialiste. On sait que les surréalistes sont peu susceptibles de mériter une telle accusation. Leurs positions anticolonialistes sont sans ambiguïté, qu'il s'agisse de la guerre du Rif, de l'exposition coloniale de 1931 avec la contre exposition organisée par Aragon, ou encore de l'action des ethnologues surréalistes (Leiris, Lebel, Bataille). Par ailleurs André Breton a refusé les analyses marxistes de la colonisation, qui ne tiennent aucun compte des divers apports des cultures des colonisés, et maintiennent l'idée d'un évolutionnisme à sens unique, donc la

6. Avant-propos au catalogue de l'exposition Océanie, in Catalogue vente d'Art Primitif, « André Breton, 42 rue Fontaine », Ed. Calmels Cohen, 2003, p. 54.

André Breton et l'art océanien

primauté des modèles occidentaux. Enfin Breton, selon Jean-Claude Blachère⁷ peut être facilement dédouané d'une négrophilie qui ne serait que l'expression inversée du même sentiment de supériorité de l'homme occidental. Il éviterait plus difficilement les critiques formulées par Sally Price⁸ à l'égard de l'activité du collectionneur occidental. Celui-ci s'arroge selon elle un pouvoir de définition, de conservation, de diffusion des objets (importance du pedigree) qui biaise considérablement la perception des arts « sauvages ». Rappelons toutefois ici l'extrême méfiance de Breton envers la récupération de l'art africain et son goût affirmé pour l'art éphémère, si difficile à enfermer dans des collections privées.

Dans l'un de ses *Entretiens*, en 1945, André Breton affirmait : « les plus profondes affinités existent entre la pensée dite « primitive » et la pensée surréaliste, elles visent l'une et l'autre à supprimer l'hégémonie du conscient, du quotidien, pour se porter à la conquête de l'émotion révélatrice »⁹. Nous voilà donc affrontés à l'une des questions les plus dérangelantes posées par l'œuvre d'André Breton. Dans quelle mesure a-t-il été influencé dans sa conception de l'art par l'ouvrage tant décrié de Levy-Bruhl *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures, La Mentalité primitive* (1922). Dans quelle mesure en a-t-il adopté les préjugés ? Jean-Claude Blachère a fait un sort à cette accusation en montrant ce qu'André Breton doit à l'ouvrage d'Olivier Leroy, *La Raison primitive, essai de réfutation de la théorie du prélogisme* qui date de 1927. Pour l'écrivain en effet, il n'y a pas de frontière entre mentalité primitive et mentalité rationnelle, mais au contraire une continuité en même temps qu'une simultanéité. La notion de fonds commun psychique insiste davantage sur une universalité que sur une hiérarchie ou une histoire du développement de la « civilisation » : « Il y aurait donc, par-delà tous les obstacles

7. Voir Jean-Claude Blachère, *André Breton et les mondes primitifs*, thèse Paris IV, 1986 et *Les Totems d'André Breton*, L'Harmattan, 1996.

8. Voir Sally Price, *Arts primitifs, regards civilisés*, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006.

9. Interview de René Béance, décembre 1945, in André Breton, *Œuvres complètes*, III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 586.

La Fabrique surréaliste

posés par la civilisation, une communication mystérieuse, seconde, toujours possible entre les hommes sur la base de ce qui les a unis originellement, et divisés»¹⁰ Jean-Claude Blachère a par ailleurs noté combien cette conception d'un fonds commun de l'humanité doit aux théories de l'inconscient psychanalytique. Il aurait beaucoup à voir avec le « Ça » où subsisteraient des imprégnations de la vie antérieure de l'humanité chez l'homme contemporain¹¹. André Breton autorise le rapprochement par quelques phrases de l'Avant-propos à l'exposition Océanie :

Il y a [...] le plus grand effort immémorial pour rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental, pour triompher du dualisme de la perception et de la représentation [...] et les thèmes sont aériens, les plus chargés de spiritualité que je sache, les plus poignants aussi : ils accusent les angoisses primordiales que la vie civilisée, ou se donnant pour telle, a fait glisser sous roche, ne les rendant pas moins pernicieuses, il s'en faut, parce que refoulées.

Ainsi, l'art océanien permettrait-il de renouer un contact avec un fonds psychique la plupart du temps refoulé, à la fois dangereux car lié à des angoisses primordiales mais aussi spirituellement positif (aériens) car il permet de renouer avec une vision holiste du monde.

Ces arts sont souvent considérés comme anhistoriques à cause de limites de la connaissance ou de ces préjugés qui font des arts sauvages un art de l'enfance de l'humanité, c'est-à-dire non encore abouti, même s'ils peuvent avoir en revanche la vitalité de cette époque de la vie humaine. C'est un handicap certain car l'appréciation occidentale de l'art et son analyse même sont essentiellement fondées sur une histoire des formes. Par ailleurs cette apparente absence d'histoire était d'autant

10. A. Breton, « Le Dialogue créole », in André Breton, *Œuvres complètes*, III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 373.

11. Jean-Claude Blachère, *André Breton et les mondes primitifs*, op. cit., p. 618 et suivantes.

André Breton et l'art océanien

mieux acceptée qu'elle s'accordait au racisme sous-jacent qui consiste à établir une hiérarchie de l'évolution des sociétés dont certaines auraient été incapables d'atteindre à des formes supérieures d'organisation et d'expression : « La réputation de non-historicité des sociétés primitives est due aux préjugés culturels occidentaux. »¹² De plus, les critiques auraient tendance à confondre sans précaution ontogenèse et phylogenèse, histoire psychique de l'individu et histoire de l'humanité. À première vue, en 1962 encore, André Breton n'a pas totalement déconstruit ce préjugé en lui lorsqu'il parle d'« ensembles humains assez homogènes dont l'horloge « retarde » de plusieurs millénaires sur nous », même s'il souligne que ces « primitifs » sont mal nommés puisqu'ils sont nos exacts contemporains¹³.

Enfin, selon Colin Rhodes, Breton partagerait avec de nombreux autres intellectuels de son temps une vision fautive des rapports de la mentalité primitive et de l'inconscient¹⁴. En effet, ils auraient tendance à oublier l'extrême ritualisation de la vie sociale, y compris de l'activité artistique dans ces sociétés et donc le travail de « conscientisation » des créateurs. Dès lors on est fondé à se demander si tout Occidental n'est pas condamné à projeter sur l'activité artistique des tribus océaniques une lecture ethnocentrique ou ses fantasmes. La question peut se poser de manière plus générale : l'Occidental peut-il réellement accéder à ces œuvres d'art, peut-il les comprendre ? Les conditions d'une relation authentique peuvent-elles être réunies ?

En fait, André Breton et d'autres mettront essentiellement l'accent sur l'homologie entre la création esthétique « sauvage » et l'exercice de la poésie. C'est sans doute Tzara¹⁵ qui a exprimé cette homologie avec le plus de justesse : « C'est la poésie qui est une des plus grandes forces de l'humanité. Elle ne s'écrit pas, elle vit au fond du creuset où se prépare toute cristallisation

12. Sally Price, *op. cit.*, p. 103.

13. Préface au livre de Karel Kupka, *Peintures et sculptures des Aborigènes d'Australie- Un Art à l'état brut*, La Guilde du Livre, Lausanne, 1962, p. 9-12.

14. Voir Colin Rhodes, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Thames et Hudson, 1997.

15. Voir Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs*, Hazan, 2006.

La Fabrique surréaliste

humaine, toute condensation sociale, aussi simple soit-elle. » Ces quelques mots méritent d'être analysés, ne serait-ce que parce qu'ils unissent des domaines qui demeurent scandaleusement séparés par la science occidentale, tels que l'activité esthétique et la structuration sociale. Or, après son séjour en Amérique du Nord et en Haïti, comme nous le verrons, André Breton était sans doute parmi les contemporains les plus à même de renouveler ces visions si limitées et ethnocentristes de la création artistique. Enfin, la suspicion majeure demeurant celle d'une hiérarchisation consciente ou involontaire entre les formes d'art, en la matière, la meilleure réponse d'André Breton est sans doute celle donnée par les photographies de ces « *objets à halo* » allant de la cuiller paysanne au masque Baining ou encore celles de son atelier de la rue Fontaine où cohabitent des objets de provenances si diverses. On y sent une sereine égalité établie entre toutes les formes d'art, telle qu'elle en est unique. Par ailleurs le titre : *Xénophiles*¹⁶, donné à ses poèmes liés à l'évocation des objets océaniens est à lui seul un manifeste. Et si André Breton avait chèrement payé son dépassement des préjugés occidentaux les plus répandus mais aussi les plus insidieux en matière d'art « sauvage » ? En quoi son approche est-elle profondément originale ?

Le plus important pour lui, lorsqu'il s'agit d'apprécier ces œuvres, est le contact personnel. Il ne le dira jamais aussi clairement que dans sa préface au livre de Kupka sur l'art des Aborigènes d'Australie. « Ces objets à halo qui nous subjuguent » doivent être appréciés pour l'impression brute et immédiate qu'ils font sur nous. « C'est la résonance intime qui compte », l'« attraction passionnelle » qu'ils exercent. Remarquons d'ailleurs le quasi emprunt de l'expression de Charles Fourier, qui est lourde de sens. En effet, dans une lettre à Jean Gaulmier, André Breton souligne les liens entre sa lecture de Charles Fourier et le voyage chez les Indiens Hopi : « entre le commencement et la fin du poème s'inscrit dans le

16. *Poèmes* 1948, *Xénophiles*, in *Œuvres complètes*, III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

André Breton et l'art océanien

temps le voyage que [...] j'ai pu accomplir, mû essentiellement par l'intense intérêt que je porte aux Indiens. » Etienne-Alain Hubert évoque « la capacité de régénération spirituelle que garde pour Breton le contact avec l'art océanien » et André Breton lui-même conclut son avant-propos à l'exposition Océanie en constatant « j'ai souvent besoin de revenir à eux, de m'éveiller en les regardant, de les prendre en mains, de leur parler. »¹⁷ Comment ne pas rapprocher ce besoin de ressourcement de la description que donne Julien Gracq d'André Breton en 1948 ? Selon Gracq, l'écrivain est doué de mana¹⁸ (mot d'origine océanienne entre parenthèses) : « Il est traversé littéralement [...], il est le conducteur élu du fluide. Pas plus que les vrais inspirés, il ne songe d'ailleurs à en tirer orgueil [...] aucune opération intellectuelle précise n'élucide ce contact miraculeux ; tout à coup seulement il est investi. »¹⁹ Dans la compréhension empathique des objets océaniens, André Breton semble nourrir un pouvoir qui le désigne pour des fonctions spéciales dans la collectivité. Ne nous méprenons pas sur la nature de cette empathie, il ne s'agit pas de se livrer à des forces obscures mais bien de retourner « aux sources de la représentation conceptuelle » qui « frappe de dérision la représentation perceptive. »²⁰ Il s'agit donc bien de revenir aux sources de l'intellection et non de la perception ou de l'imagination.

D'ailleurs, Breton sera persuadé du nécessaire recours à la connaissance ethnologique pour approfondir ce contact spontané privilégié avec les objets océaniens. En consultant les ouvrages de la collection Breton vendue en 2003, on constate l'intérêt de Breton pour l'ethnologie : Boas, Einstein, Griaule, Lévi-Strauss, Fuhrmann, Eckart von Sydow, et plus particulièrement pour les études sur les Indiens d'Amérique,

17. Avant-propos au catalogue de l'exposition Océanie, in Catalogue vente d'Art Primitif, « André Breton, 42 rue Fontaine », p. 55.

18. Puissance impersonnelle et principe d'action, dans certaines religions. « L'homme qui possède le mana est celui qui sait et peut faire obéir les autres ». Caillois cité in *Petit dictionnaire Larousse*.

19. Julien Gracq, *André Breton*, Corti, 1989, p. 31.

20. A. Breton, préface du livre de Karel Kupka, *op. cit.*

La Fabrique surréaliste

Maurice Allemand, Pierre Verger. Dès 1929, certains surréalistes tels Bataille et Leiris ont créé le journal *Documents* auquel Breton pourtant ne participe pas. En effet, s'il reconnaît l'intérêt de l'étude ethnologique, il refuse d'en faire une priorité. De la rencontre avec Claude Lévi-Strauss naîtra un dialogue fructueux pour les ethnologues et les artistes, les premiers éclairant les artistes exilés aux États-Unis sur la dimension ethnographique des objets, les seconds gagnant les ethnologues à l'idée de l'égalité des formes d'art. C'est sans doute dans sa réponse à une note de Claude Lévi-Strauss que Breton exprime le mieux ce qu'il demande à la création esthétique. Il y parle de deux entraînements distincts :

le premier me porte à rechercher dans l'œuvre d'art une jouissance [...], le second qui se manifeste indépendamment ou non du premier, me porte à l'interpréter en fonction du besoin général de connaissance. Ces deux tentations que je distingue sur le papier, ne sont pas toujours bien démêlables.²¹

Selon lui, l'œuvre d'art exige toujours une élaboration secondaire, même s'il s'agit, comme le suggère Lévi-Strauss d'une « prise de conscience irrationnelle ». Autrement dit, il s'agit bien d'oublier notre dualisme réducteur et de faire de l'œuvre d'art, objets sauvages ou productions contemporaines, une réponse globale aux interrogations des hommes, où jouissance et connaissance se mêlent inextricablement, que l'on parle de leur élaboration ou de leur réception. Faute de recourir à cette analyse, les ethnologues « aplatissent » les arts sauvages, n'en révélant que les aspects les moins intéressants : on n'appréhende pas une œuvre plastique « primitive » en passant « par le regard trop souvent glacé de l'ethnologue qui croirait, sinon déchoir, du moins faillir à ses disciplines s'il se portait vers elle avec quelque ardeur ou même s'il se montrait, tant pour lui-même que pour les autres, moins rebelle à l'émotion. »²² Ce sera le dilemme insoluble de Leiris dans ses

21. *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 118.

22. Préface au livre de Kupka, *op. cit.*.

André Breton et l'art océanien

ouvrages sur l'art africain, où il tentera de jeter les bases d'une ethno-esthétique²³. C'est encore le dilemme des muséographes du Quai Branly : choisir entre présentation esthétique ou présentation ethnographique²⁴. André Breton avait, quant à lui, refusé de distinguer.

De son contact avec les arts et les sociétés de type traditionnel, Breton nourrira son œuvre, à partir de son retour des États-Unis. La date n'est pas fortuite car elle est liée, comme nous l'avons dit, à sa rencontre avec Lévi-Strauss mais aussi à un contact personnel avec des sociétés où l'art est encore un acte social d'une grande importance, comme en Haïti ou chez les Indiens Hopi.

Dès lors, il ne s'agit plus seulement de balayer les valeurs occidentales, de choquer de manière salutaire, à supposer que cela ait jamais été le but d'André Breton. Mais il faut bien plutôt abolir les hiérarchies esthétiques, sans aucun passéisme, faire que l'homme soit présent au monde autrement, repenser la fonction de l'art dans la société occidentale et ceci à partir des enseignements fournis par les cultures « primitives. »

En 1948, André Breton publie des poèmes sous le titre de *Xénophiles* : trois, d'abord publiés dans le catalogue de l'exposition Océanie (« Dukduk », « Tiki », « Rano Raraku »),

23. Voir Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, 1995, p. 1099 : « L'impossibilité où nous nous trouvons de parler des arts plastiques négro-africains autrement qu'en Occidentaux, inaptes par définition à en avoir la même vision que ceux qui en sont les agents ou les usagers immédiats [...] nous a paru justifier la division de l'ouvrage en deux parties distinctes : l'une répondant en gros à la vue générale que les Occidentaux que nous sommes auront eue de leur sujet, l'autre visant à redresser cette perspective en prenant pour point de départ la description concrète des sociétés d'où émanent les œuvres d'art envisagées et de leurs activités respectives dans le domaine qui nous occupe. »

24. Voir aussi Claude Lévi-Strauss : « Quand je revois les objets que j'ai recueillis entre 1935 et 1938 [...] je sais bien que leur intérêt est devenu soit documentaire, soit aussi ou surtout esthétique (1996), cité in Marine Degli et Marie Mauzé, *Arts premiers, le temps de la reconnaissance*, Découvertes/Gallimard, 2006, exergue.

La Fabrique surréaliste

accompagnés de deux œuvres nouvelles : « Korwar » et « Uli ». Ce recueil n'a rien à voir avec le « nouveau précieux Breton », selon le jugement sévère porté sur *Poèmes* de 1943 par Maurice Nadeau. Il est vrai qu'il s'agissait en fait d'une anthologie représentant trente ans de production poétique avec très peu d'inédits.

Dans ces œuvres nouvelles, André Breton se livre à ce dialogue avec l'objet « sauvage » qui lui était si cher. Le comparer à des tentatives faites précédemment permet de mieux apprécier l'originalité de la tentative de Breton. Ainsi, dans *Les grands fétiches* de Blaise Cendrars portant la date de 1916, ce qui importe est l'objet en soi, dans sa forme matérielle, toujours anthropomorphe. Cet objet, supposé vu au British Museum, est assez précisément décrit et le rapport personnel de Cendrars à l'objet est essentiellement fantasmatique, lié à la sexualité. On retrouve donc dans ces poèmes un primitivisme classique qu'on a depuis appris à juger avec distance comme nous l'avons dit ci-dessus :

*Une gangue de bois dur
Deux bras d'embryon
L'homme déchire son ventre
Et adore son membre dressé.*²⁵

Entre 1912 et 1924, Tristan Tzara recueillera dans des cahiers un certain nombre de textes provenant de collectes ethnographiques effectuées en Afrique ou en Océanie. Il en a publié quelques-uns se contentant de les copier, de les traduire ou bien allant jusqu'à les réécrire. Certains poèmes apparaissent donc comme des blocs de mystère, mettant en évidence l'incommunicabilité, la distance culturelle. Tout au plus peut-on rêver sur une musique des sons et sur l'universalité de la recherche rythmique. Ainsi d'un poème maori intitulé *Toto-Vaca* :

*Ka tangi te kivi
Kivi*

25. Blaise Cendrars, *Œuvres complètes*, Denoël, 2001, p. 119.

André Breton et l'art océanien

Ka tangi te moho

Moho

Ka tangi te tike

*Tike.*²⁶

Breton évite le piège de la description et de la projection de fantasmes, sans tomber dans l'extrémisme de Tzara. Selon Jean-Claude Blachère, il tenterait de donner « une équivalence métaphorique » des objets. On pourrait alors rapprocher sa démarche de celle de Victor Segalen par exemple, tentant de donner en français la sensation de la tradition orale polynésienne ou des poèmes chinois. Toutefois pour comprendre la profonde originalité de ces poèmes, quelques remarques s'imposent. Par contraste avec l'avant-propos du catalogue de l'exposition Océanie les poèmes sont presque tous consacrés à une statuaire anthropomorphe, parfois de grande dimension. Ainsi les Korwar de Nouvelle-Guinée représentent-ils des ancêtres, tout comme les Ulis de Nouvelle Irlande devant lesquels on amène les crânes lors de cérémonies mortuaires. On a souvent parlé de l'aspect fœtal des tikis, sculptés dans la néphrite et utilisés comme pendentifs par les Maoris de haut rang. Dans « Rano Raraku » il est seulement fait allusion aux grands Moaïs pascuans pour privilégier l'évocation de la magie du lieu, un ancien cratère dont les pentes abondent en statues colossales anthropomorphes parfois à peine dégagées de leur support. Seuls les masques dukduk de Nouvelle Bretagne ont un lointain rapport avec la forme humaine mais ils sont évoqués en acte, portés par des humains lors d'une cérémonie, défilant en ligne (locomotive de femmes nues) et sortant de la jungle qui a dissimulé le mystère de la préparation. En effet, les dukduk sont une société secrète qui invoque les esprits soit masculins, soit féminins lors de cérémonies funéraires ou de célébrations des ancêtres²⁷.

26. Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs*, op. cit., p. 79.

27. The *dukduk and tubuan* are part of traditional tolai culture. The Dukduk society uses male (dukduk) and female (tubuan) masks. Both types are cone-shaped and are constructed of cane and fibre. Traditionally the dukduk was taller than the tubuan and was faceless. The tubuan had circular eyes and a

La Fabrique surréaliste

Les poèmes de *Xénophiles* sont souvent dialogiques et marquent à la fois un face à face égalitaire ainsi qu'une familiarité sans concession. Le poète intègre de toute façon pleinement l'univers des objets comme dans « Rano-Raraku » :

*Des hommes-oiseaux des nageurs courbes
Volettent autour de ma tête car
C'est moi aussi
Qui suis là.²⁸*

Le collectif « nous » de « Korwar » ou d'« Uli » met l'accent sur le rapport communautaire, tout comme la danse des masques dukduk. Les rites de présentation des crânes évoqués dans « Korwar », les rites propitiatoires dans « Tiki » (« Tu m'appuies sur le ventre de la femme ») démontrent une bonne connaissance ethnologique, utilisée dans les poèmes pour mettre en évidence le pouvoir agissant et collectif des objets. Par les cérémonies, le groupe humain réactive sa cohésion et relie tous ses actes à une signification collective ultime. Pour Jean-Claude Blachère « le poète et le poème participent de la nature du rite ». Effectivement, la nouveauté de ces poèmes est bien dans l'insistance sur la fonction sociale de ces objets d'art, sur leur participation active à la vie communautaire, si loin de leur mort dans les musées occidentaux. C'est sans doute « Uli » qui exprime le mieux leur puissance vitale : « Tu fais peur tu émerveilles. » L'irrévérence (« Tu t'en es fourré jusqu'aux oreilles. ») dans « Uli », l'humour distancié dans « Korwar » (« Tu n'es pas piqué des vers. ») démontrent la proximité de l'homme et de la représentation des forces transcendantes mais aussi sans doute la volonté de les tenir à distance, tant la fascination et le danger sont grands. Car si le pouvoir de ces statues est pleinement réactivé, il n'est jamais une forme de régression ou de nostalgie, telle que l'on peut la trouver dans le primitivisme. « Dukduk » évoque l'union de l'émotion et de

crescent-shaped mouth painted on a dark background. Both masks had short, bushy capes of leaves. (source Internet)

28. Breton évoque ici le rite pascuan bien connu des hommes-oiseaux, perpétué par des pétroglyphes.

André Breton et l'art océanien

l'action (« Le sang ne fait qu'un tour. ») Les allusions à des disputes contemporaines avec les existentialistes (« Tu nous la bailles belle sur l'existentialisme »), avec les ethnologues dont Métraux, la reprise du slogan anarchiste de la guerre d'Espagne, insistent sur la parfaite adéquation de ces statues avec le monde actuel. André Breton développera cette idée en 1950 lors d'une interview ayant pour sujet le tableau de Gauguin : *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* L'écrivain analyse la présence dans le tableau d'une étrange idole « primitive » de la façon suivante :

*en elle s'absorbent lumineusement toutes les forces de recours. Qu'est-ce que cela a à voir avec les problèmes actuels [...] les affaires de Corée. Eh bien, je persiste à croire que cela a tout à voir.*²⁹

Elles portent donc ici et maintenant la réalité d'une autre vision de l'homme, l'espoir d'un combat roboratif pour changer la vie, contre les bien-pensants de tout bord, la possibilité d'« un mouvement d'adhésion d'une ampleur suffisante pour conduire à un nouvel âge humain. »³⁰

C'est en effet à son retour des États-Unis qu'André Breton donnera une importance centrale à la nécessité et à la recherche d'un mythe social moderne. C'est de son expérience et de sa connaissance de l'art « sauvage », sculptures ou traditions orales, qu'il le nourrira. Passionné très tôt par les cultures de type traditionnel, Breton est entré réellement en contact avec elles lors de son séjour aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. L'intérêt s'est manifesté dès son arrivée aux Antilles et la découverte des réalisations culturelles des Antillais africains. De Haïti, il a gardé la conviction que : « le destin des communautés humaines s'évalue en fonction du pouvoir que gardent sur elles les mythes qui les conditionnent. Dans une grande mesure, elles résistent par là à l'oppression

29. A. Breton, *OC III, op. cit.*, p. 625.

30. A. Breton, *OC III, op. cit.*, p. 590.

La Fabrique surréaliste

séculaire aussi bien qu'à l'extrême dénuement économique. »³¹ Un voyage chez les Indiens Hopi, la fréquentation d'ethnologues, la quête d'objets d'art sauvage ont conforté une conviction déjà ancienne que l'art sous toutes ses formes doit non seulement mobiliser les forces de l'esprit, toutes les forces de l'esprit humain, mais aussi qu'il doit être au cœur de l'action sociale : « Le rôle du mythe dans les sociétés primitives est sans doute l'une des composantes qui ont amené Breton à suggérer la possibilité/nécessité du nouveau mythe [...]. Breton a subi bon gré mal gré dans les années quarante l'imprégnation sociologique incarnée, dans l'appréhension des mythes, par d'anciens amis/ennemis tels que Bataille, Leiris, Caillois. »³² On voit dès lors se préciser durant la période américaine une réflexion sur les pouvoirs du mythe. Elle est tout autant alimentée par les recherches ethnologiques³³ et par la psychanalyse que par la lecture d'auteurs ésotériques et alchimistes. La nostalgie d'un système global d'explication de la condition humaine et du monde, système qui doit démontrer sa capacité à mettre la société en mouvement, explique sans doute aussi l'attrait de Breton pour les penseurs utopistes du XIX^e siècle.

Grâce à ce contact avec les arts sauvages, André Breton a pu trouver confirmation d'une idée de la fonction de l'art qui a été très tôt celle du mouvement surréaliste : le but de l'art ne serait pas d'abord la beauté mais l'action sur les hommes et sur la société. Il s'agit de rien moins que de redonner à l'homme ses pouvoirs perdus et de ré-enchanter un monde désormais athée. Dès 1935, Breton définissait « le surréalisme comme mode de création d'un mythe collectif. » L'ethnologie lui a ensuite apporté une théorie de la fonction du mythe dans l'organisation sociale du sens, la psychanalyse, la notion d'archétypes et celle de leur contribution à la structuration du sens, son activité

31. A. Breton, *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 606.

32. Jean-Claude Blachère, 1986, *op. cit.*, p. 654.

33. Cf. par exemple le passage de Frazer dans *Devant le rideau* (1947) pour démontrer la place de la magie dans l'émancipation de l'humanité (*in Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 748) ou encore la longue citation de Lévi-Strauss dans « Main première », préface au livre de Kupka. p. 61.

André Breton et l'art océanien

créatrice la conviction absolue que les mythes sont des produits poétiques. Il ne restait plus qu'à se poser la question essentielle : « Dans quelle mesure pouvons-nous choisir ou adopter, et imposer un mythe en rapport avec la société que nous jugeons désirable ? »³⁴ Ce rêve démiurgique aura même un nom : *Les grands transparents*³⁵. Jean Duché a sans doute touché juste lorsqu'en 1946 il interpelle Breton en ces termes : « Il paraît que vous avez été pour quelque chose dans la révolution en Haïti. Pouvez-vous préciser ce qui s'est passé ? » Si l'écrivain minimise d'abord la responsabilité qu'on lui prête, il n'hésite pas à accorder ensuite un rôle déterminant à la conférence qu'il prononça là-bas quelques jours avant l'insurrection qui porta à un poste essentiel le docteur Price-Mars, ethnologue connu, désireux de renouer avec les racines africaines de la société haïtienne. Une boucle a été parfaitement bouclée quant à l'efficacité de la parole poétique.

En 1957, la préface qu'écrivira André Breton pour *L'Art magique* porte encore la marque de cette conception de l'art qui doit tant à la fréquentation des arts sauvages. L'écrivain est toujours en quête d'un art qui mette la société en mouvement et

34. A. Breton, *OC III, op. cit.*, p. 10.

35. En 1942 a lieu une exposition: dont le catalogue contient un liminaire et un texte de Breton : « De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation », le dernier évoqué étant celui des grands transparents. De Breton aussi, un liminaire (sur la liberté) suivi de quelques lignes intitulées : « Primitive art » qui justifient la présence d'objets océaniens et indiens dans l'exposition (*OC III, op. cit.*, p. 1204.)

En 1944 : dans *VVV* n° 4, allusion à un « mythe social » à construire. Titre « Vers un nouveau mythe ? Prémonitions et défiances ». Contributions de Waldberg, Duthuit et Lebel.

En 1947 : exposition : Le Surréalisme en 1947, galerie Maeght, conçue comme un parcours initiatique et visant à révéler la présence diffuse d'un mythe en formation. Un tract *Rupture inaugurale*, définit comme objectif : « promouvoir un mythe nouveau propre à entraîner l'homme vers l'étape ultérieure de sa destination finale ». L'exposition est organisée comme un escalier aux étapes significatives, avec 21 marches correspondant aux arcanes majeurs du tarot. L'arcane IV, l'Empereur, représente James George Frazer, auteur du *Rameau d'Or* ; l'arcane 17, L'Etoile, présente Charles Fourier, avec la Théorie des quatre mouvements. Dans la salle, sont évoqués Les grands transparents (11^e alvéole).

La Fabrique surréaliste

cite une phrase de Novalis : « Il dépend de nous que le monde soit conforme à notre volonté. » Les illustrations sont largement empruntées aux arts océaniens. C'est sans doute par référence à ces arts qu'il arrivera à mener à bien un travail qui lui a tant coûté, jusqu'à désespérer d'en venir à bout. Cette expression d'« art magique » qui lui a été imposée, lui permettra d'ailleurs de réunir dans un même ouvrage ses intérêts les plus constants. Toutefois, il aura recours à Gérard Legrand pour en achever la rédaction. L'enquête qui est aussi très largement l'œuvre de Breton accorde une place privilégiée aux ethnologues qui ont accompagné son parcours intellectuel : Lévi-Strauss, Bataille, Caillois, ou Lebel par exemple. En fait, partant d'une définition quasi ethnologique³⁶, Breton va élargir la notion jusqu'à affirmer que « tout art serait magique au moins dans sa genèse » et que les arts plastiques ont une affinité particulière avec la magie sous son angle opératoire. Il s'agit bien d'agir sur le monde et de transmettre cette énergie, car cet art dont il est question est celui « qui réengendre à quelque titre la magie qui l'a engendré. » Dès lors la revue des arts magiques peut aller de l'antéhistoire et des primitifs d'aujourd'hui (avec entre autres des statues Korwar en illustration) jusqu'aux arts ésotériques du Moyen âge pour aboutir à la peinture surréaliste. Dans cet ouvrage, André Breton démontre une fois encore sa capacité à élaborer des théories originales et ambitieuses qui effraient les « spécialistes » de tous poils mais qui jettent des lueurs fulgurantes sur l'activité créatrice de l'humanité.

L'un des grands abîmes qu'il est un des rares Occidentaux à avoir comblé est donc celui qui sépare les mondes « primitifs » et le monde contemporain sans jamais demeurer prisonnier des préjugés si répandus. Breton est un guide sûr dans le refus des évidences intellectuelles, la quête sans fin du sens, une curiosité

36. Définition sur laquelle reste Jean Guiart (*Océanie*, Gallimard, 1963), spécialiste de la Mélanésie, dans sa réponse à l'enquête. Est magique « ce qui implique dans l'esprit de son auteur une efficacité immédiate. Dès qu'il y a intervention d'un ancêtre, d'un personnage mythique invoqué, le rite considéré n'a plus qu'une efficacité médiante et prend sa place dans la vie religieuse. » *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 124.

André Breton et l'art océanien

constamment sollicitée. Le poète a toutefois conservé un cap : concevoir et réaliser un art, réceptacle du sens pour la communauté et capable de la mettre en mouvement. Afin de dépasser leurs projections ethnocentriques, les ethnologues d'aujourd'hui s'intéressant à l'art sauvage feraient bien de lire Breton. Même s'ils ne le font pas, les travaux les plus novateurs montrent une communauté de vues qui est tout entière à mettre au crédit du précurseur André Breton. Ainsi, l'ethnologue Monique Jeudy-Ballini propose-t-elle comme critères du Beau dans la société Sulka, la valeur esthétique bien sûr, mais aussi la manifestation d'une transcendance, le caractère agissant, l'effet de révélation visuelle, le rapport au temps en tant qu'objet éphémère !!³⁷

*CERC (PARIS III),
CNEP (Université de Nouvelle-Calédonie)*

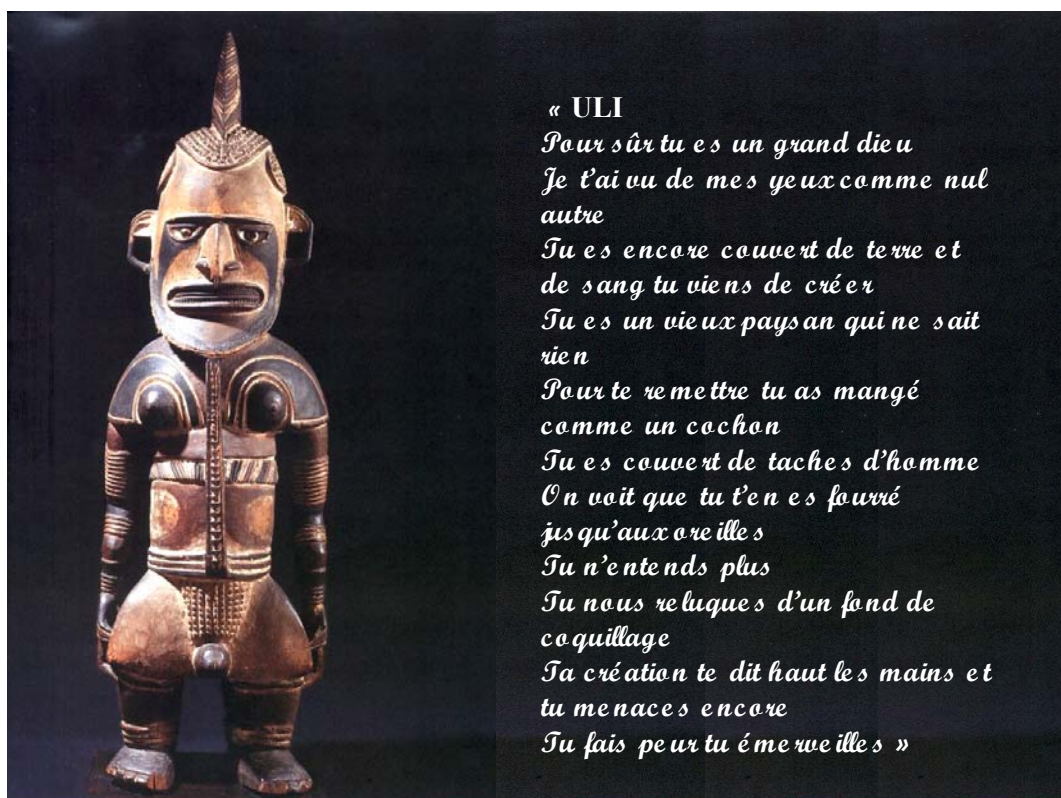
37. Citée in Marine Degli et Marie Mauzé, *Arts premiers, le temps de la reconnaissance, op. cit.*, 2006, p. 142-143.

Annexe



Masque Baining, Catalogue vente « *Collection Robert Lebel* »,
Ed. Calmels Cohen, Paris 2006.

Annexe



Statue d'Uli, Catalogue vente « *Collection Robert Lebel* »,
Ed. Calmels Cohen, Paris 2006.

MONTAGE PLASTIQUE, MONTAGE HUMAIN : LA FABRIQUE DADA SELON RAOUL HAUSMANN

Nadia GHANEM

Au sortir de la Première Guerre mondiale, la levée de la censure permet à la photographie de s'imposer dans la presse allemande. Son indéniable valeur monstrative lui octroie une popularité grandissante. Bien que le texte demeure souverain, la photographie semble plus à même de dévoiler les dessous politiques du conflit. La supposée objectivité de l'appareil photographique garantit aux yeux du lecteur la véracité de l'information. Ce qui sera après coup qualifié d'« ère médiatique » est née ; l'histoire est désormais entre les mains du photographe au service de la classe dirigeante qui a très tôt perçu la force rhétorique du médium. Sa légitimité ne fait plus de doute, c'est pourquoi Olivier Lugon¹ n'hésitera pas à comparer les photojournalistes nouvellement promus aux artistes de la Renaissance. La perception du monde des photojournalistes se modifie, processus imputable, aux dires du photographe conservateur Franz Grainer, aux avancées techniques et à la tragédie de la guerre : « Ils sont simplement différents de nous qui avons encore vécu la tradition et la grandeur du passé, ils sont les enfants de leur temps, les enfants de l'ère des machines, plus pauvre en illusions². »

Cette déferlante d'images, synonyme d'une démocratisation du savoir pour une grande majorité des critiques d'art de l'époque, fut tour à tour jugée salutaire et menaçante : suscep-

1. Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne : anthologie de textes (1919-1939)*, trad. de François Mathieu, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.

2. *La Photographie sous la République de Weimar*, une exposition de l'Institut pour les relations culturelles avec l'étranger, réunie par Herbert Molderings, trad. d'Eliane Kaufholz, Stuttgart, 1980, p. 12.

La Fabrique surréaliste

tible d'encourager chez le lecteur le développement d'un esprit critique ou, au contraire, une « réception paresseuse et superficielle de l'information³ », selon la formule empruntée à Dominique Baqué. La qualité inégale des photographies et leur possible manipulation achèvent de jeter la suspicion.

Les membres du Club Dada de Berlin prennent très tôt conscience des enjeux soulevés par la photographie au sein de la presse allemande et de son impact sur la population. Aussi choisissent-ils de détourner ce « nouvel » outil créateur d'illusions. Ils investissent la photographie qu'ils combinent à des coupures de journaux et de magazines : ils qualifieront leurs compositions de photomontages⁴. Au-delà de leurs divergences au sujet de la définition du photomontage, les dadaïstes berlinois s'accordent sur l'usage subversif de cette technique qui dévoile les contradictions du discours bourgeois et l'absurdité du monde. Cette démarche s'inscrit par ailleurs dans une profonde remise en question du statut d'artiste qui devient un « monteur », un « ingénieur ». Le portrait photographique occupe dès lors une large place dans leurs travaux, à l'instar de ceux de Raoul Hausmann. Ce dernier s'interroge sur les fonctions du corps et ses éventuelles qualités subversives.

En 1919-1920, Hausmann réalise *Der Kunstreporter* [*Le critique d'art*] à partir d'un portrait photographique de George Grosz. Il figure un critique d'art au corps surmonté d'une tête disproportionnée grosse. Ses yeux et sa bouche sont obstrués au moyen de papiers collés et son front est orné d'une chaussure reposant sur un timbre : ses deux principaux sens, la vue et la parole, ainsi que son cerveau sont atrophiés, lui interdisant l'exercice de son métier. Le critique d'art arbore dans sa main un stylo dont la taille évoque une arme, peut-être destinée à se prémunir contre une attaque des artistes d'avant-

3. Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité : anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 248.

4. Il semblerait, selon Olivier Lugon, que le terme « photomontage » soit apparu vers 1925. Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne : anthologie de textes (1919-1939)*, op. cit., p. 212.

Montage plastique, montage humain...

garde. On peut également y voir un phallus en érection. Cette impression est confortée par la très lisible inscription « vénus » apposée sur le stylo et par le bas-ventre du personnage, perforé de deux cercles suggestifs. La photographie d'un buste de femme, semblable aux modèles des magazines de mode, lui fait face et l'observe, un sourire aux lèvres. Un fragment de billet de banque semble inséré dans la nuque du critique d'art comme une clef d'horlogerie. Celui-ci devient un jouet mécanique soumis aux lois du marché économique et proche des milieux mondains. À sa droite, la silhouette d'un homme – très probablement celle d'Hausmann – est découpée dans une photographie révélant le papier journal placé en dessous. L'artiste aime à se mettre en scène dans ses photomontages, tel une ombre qui veille et dénonce les impostures. Au-dessus de la silhouette, une vignette blanche stipule en allemand et en lettres capitales : « *Raoul Hausmann Präsident der Sonne, des Mondes und der kleinen Erde (Innenfläche) Dadasoph Dadaraoul, Direktor des Cirkus Dada* » [Raoul Hausmann, président du soleil, du monde et de la petite terre (sa surface intérieure) Dadasophe Dadaraoul, directeur du cirque dada]. Enfin, l'arrière-plan est occupé par de grandes lettres typographiques noires.

Deux codes coexistent au sein du photomontage, l'image et le texte entretiennent un rapport de complémentarité. Cette participation d'un autre système de signes contribue à renforcer la complexité de l'espace, laquelle ira croissant au fil des œuvres.

Dans *Tatlin zu Hause* [*Tatline chez lui*], de 1920, l'artiste propose une nouvelle unité spatiale composite, fragmentée par une multitude de perspectives. Le plancher peint de manière fortement inclinée semble propulsé vers l'avant, évoquant les perspectives aberrantes de Giorgio de Chirico. Au premier plan, une dynamique se met en place autour de la photographie d'un homme habillé avec élégance, en costume et cravate, qui regarde le spectateur d'un œil. Son second œil ainsi que son cerveau ont été remplacés par une mécanique complexe semblable à celle d'une voiture. Cette mécanique est composée d'un volant qui permet d'actionner l'homme : à l'instar du

La Fabrique surréaliste

critique d'art, le personnage principal fait figure de jouet mécanique. Hausmann souhaite de toute évidence tourner en dérision ce qu'il y a de mécanique dans l'homme, principalement dans la pensée bourgeoise. En ce sens, il compare la « ridicule intelligence bourgeoise » à « un frein à air comprimé »⁵, carcan moral et social dans lequel l'homme de son temps est emprisonné. Cette lutte est ici figurée par une foreuse, qui compose également le cerveau du personnage du premier plan, susceptible de creuser et démanteler les fondations de la culture allemande. À la fois mécanique passive et active, l'homme reste maître de son destin, en lui réside sa délivrance.

Au second plan, à droite, un buste de mannequin en bois dévoile une anatomie pour le moins curieuse, composée de phallus pointant vers le haut. Derrière le mannequin, un métronome. À gauche, un second personnage, vêtu d'un costume aux poches vides retournées, symbolise la faillite de l'économie allemande au lendemain de la guerre. La référence à la Première Guerre mondiale et à ses conséquences humaines et économiques traverse l'ensemble de l'œuvre : au-dessus de l'homme aux poches vides, une carte géographique figure la Poméranie, territoire récemment annexé par la Pologne. Celle-ci entre en résonance avec la photographie située à l'arrière-plan, laquelle représente en gros plan la poupe d'un bateau munie d'une hélice, en référence aux batailles maritimes menées durant le conflit.

Tatline chez lui fut exposé à la première foire internationale dada, qui s'est tenue à Berlin en juin 1920, accompagné d'une affiche sur laquelle était inscrit : « *Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst TATLINS* » [L'art est mort. Que vive le nouvel art mécanique de TATLINE] ; hommage parodique à l'artiste constructiviste russe Vladimir Tatline, inventeur de la sculpture mécanique.

5. Raoul Hausmann, « Manifeste du Présentisme contre le Dupontisme de l'âme Teutonique » (1921) dans *Courrier dada* (1958), Éditions Allia, Nouvelle édition augmentée et annotée par Marc Dachy, 1992, p. 93.

Montage plastique, montage humain...

Cette association de l'organique et du mécanique, absente du *Critique d'art* sera désormais un thème récurrent des photomontages d'Hausmann. Dans *Selbstporträt des Dadasophen* [*Autoportrait du Dadasophe*], daté de 1920, l'artiste fait totalement disparaître la tête du personnage – la sienne – sous un baromètre surmonté d'un projecteur de cinéma. À l'instar de *Tatline chez lui*, la machine coexiste avec la chair mise à nue. L'homme-machine n'a pas de cœur, seule la machine le maintient en vie. Hausmann jouit d'une double position : extérieure au photomontage dont il agence les fragments, intérieure par la mise en scène de son corps. Il est tour à tour ingénieur et rouage de la mécanique. La vignette apposée au bas de l'œuvre : « *Direktion r. hausmann* » indique qu'il a pris les commandes.

Elasticum, réalisé la même année, va plus loin dans l'identification de l'homme à la machine. La forme circulaire du pneu est associée à la forme du visage. Au premier plan, diverses pièces mécaniques de voiture – parmi lesquelles deux pneus et une roue – gravitent autour du visage d'un homme à droite. À gauche, à l'arrière-plan, une voiture est surmontée d'un compteur à vitesse dont l'aiguille indique 176 kilomètres/heure. Un minuscule portrait d'Hausmann, coiffé d'un chapeau et muni d'un monocle, voisine avec le compteur et surplombe l'ensemble de l'œuvre. De la même manière que dans le *Critique d'art*, des caractères d'imprimerie noirs occupent l'espace. Le nom « Picabia », peint de même couleur orange que le fond, fait référence à la passion de ce dernier pour les voitures et la vitesse. La provocation d'*Elasticum* semble principalement résider dans le mot « Merde » peint en rouge au premier plan à droite sous le visage du personnage et dans le jeu de mots « popocabia », imprimé sur le front.

Ce qu'on pourrait qualifier de processus de mécanisation ou de « devenir » mécanique de l'homme est déjà interrogé par Hausmann, en 1919, à travers une sculpture intitulée *Der Geist unserer Zeit (Mechanischer Kopf) L'Esprit de notre temps (tête mécanique)*. L'artiste s'est approprié une marotte de coiffeur en bois qu'il a polie et montée sur un socle de matériau

La Fabrique surréaliste

identique, puis il lui a greffé divers objets et fragments d'objets de la vie quotidienne : appareils à mesurer l'espace, le temps, ou encore symboles économiques. Au sommet du crâne une timbale télescopique tient lieu de couronne ; à l'arrière de la tête un porte-monnaie est fixé ; l'oreille droite est figurée par un écrin à bijoux contenant un tuyau de pipe et un rouleau de caractères d'imprimerie ; à l'oreille gauche se substitue une règle en bois surmontée d'un élément en bronze, rouage d'un vieux appareil photographique ; sur le front du mannequin un morceau de mètre de couturier, un carton portant le chiffre 22 ainsi qu'une pièce d'horlogerie. Hausmann a choisi la marotte pour le caractère inexpressif de son visage qui lui rappelle celui des hommes. Il écrira à ce propos : « Un homme de tous les jours n'avait que les capacités que le hasard lui avait collées sur le crâne, extérieurement, le cerveau était vide. »⁶ L'artiste se moque de la nature humaine dont l'esprit s'est très peu développé, allant parfois jusqu'à régresser, à l'image des rebuts qui lui collent à la peau. Aussi s'improvise-t-il ingénieur ou monteur en créant un archétype de l'homme dont l'intelligence se résume à son bric-à-brac ; la conscience traditionnellement matérialisée par le cerveau se retrouve à l'extérieur du crâne. Hausmann défend son rôle d'observateur et de détracteur de la condition humaine dans les termes suivants :

*[...] notre tâche ne peut plus être de glorifier la beauté humaine, le rôle de l'anthropomorphisme naïf est terminé. La beauté de la vie quotidienne est déterminée par le mannequin, l'art des perruquiers et des coiffeurs, l'exactitude d'une construction technique*⁷

Et Adolf Behne d'ajouter : « Dada montre le monde de 1920. Beaucoup de gens diront que l'année 1920 n'est pas aussi

6. Raoul Hausmann « L'Esprit de notre temps 1919 » (1967) dans *Raoul Hausmann : « Je ne suis pas un photographe »* / textes et documents choisis et présentés par Michel Giroud, Chêne, 1975, (coll. L'Œil Absolu), p. 30.

7. Raoul Hausmann, « Manifeste du Présentisme contre le Dupontisme de l'âme Teutonique » dans *Courrier dada*, *op. cit.*, p. 95.

Montage plastique, montage humain...

horrible que ça. Les choses sont pourtant ainsi : l'homme est une machine, la culture est en lambeaux, l'éducation est de la suffisance, l'esprit est brutal, la bêtise est la moyenne et l'armée notre maître. »⁸

À la fois objets de répulsion et objets de désir, les êtres hybrides d'Hausmann ne manquent pas d'évoquer les surhommes imaginés par Gaston de Pawlowski. Moquant le messianisme philosophique, de Pawlowski anticipe notre futur et met en scène des surhommes conçus par des scientifiques :

*Quand, après des années d'éducation, les cellules de production des surhommes furent enfin greffées dans des corps en plein développement, on surchargea les malheureux de toutes les dernières inventions de la science. Ce ne furent plus bientôt que des êtres difformes, monstrueux, portant sur eux des appareils de télégraphie télépathique, des machines à calculer, des répertoires encyclopédiques réunissant, à eux seuls, sur un tableau central de distribution, toutes les connaissances humaines.*⁹

L'auteur remet en question les certitudes scientifiques et tourne en dérision l'absurdité du monde dominé par la machine. Grâce à son humour noir, Gaston de Pawlowski montre les dérives auxquelles l'orgueil conduit. Le lecteur anticipe la fin tragique, dès les premières lignes, lorsque l'auteur se souvient avec regret des surhommes, « ces êtres merveilleux » à la « renommée poétique »¹⁰, dont la venue était annoncée par les philosophes (la référence à Friedrich Nietzsche est implicite).

On ne peut dès lors faire l'économie des théories émises par Henri Bergson dans son essai *Le Rire : essai sur la signification*

8. Adolf Behne, « Dada », *Freiheit*, Berlin, 9 juillet 1920, p. 1, dans Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne : anthologie de textes (1919-1939)*, *op. cit.*, p. 215.

9. Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912), Images Modernes, 2004, p. 187.

10. *Ibid.*, p. 184.

La Fabrique surréaliste

du comique. Une des principales modalités du comique, selon Bergson, réside dans le fait de comparer l'homme à une mécanique. Il écrit à ce propos : « Nous ne commençons donc à devenir imitables que là où nous cessons d'être nous-mêmes. Je veux dire qu'on ne peut imiter de nos gestes que ce qu'ils ont de mécaniquement uniformes et, par là même, d'étranger à notre personnalité vivante. »¹¹ En d'autres termes, lorsque notre intelligence saisit une rigidité du corps ou de l'esprit qui ne correspond pas à nos critères de jugement, elle déclenche en nous le rire, « châtement »¹² social. Bergson révèle ainsi le caractère conventionnel de notre expérience du réel et notre soumission à ces conventions. L'acte créateur dada participe, quant à lui, d'une volonté de faire rire de l'aspect mécanique, rigide, de la société bourgeoise. Aussi sa fonction initiale de police est détournée au profit d'une fonction subversive.

Deux réalités sont mises en commun, formant une nouvelle unité risible : nouvelle unité du corps et nouvelle unité spatiale. Ces formes condensées entretiennent entre elles une dialectique qui crée un effet de choc chez le spectateur. Ce choc est comparable à celui que procure le *Witz* tel qu'il est défini par Sigmund Freud. Le spectateur perçoit l'image dans sa composition d'ensemble, puis il s'attache aux éléments dans leur singularité. Selon les termes empruntés par Freud, l'image nous fait passer par une phase de « stupéfaction », suivie d'une phase d'« illumination ». Dans un premier temps, nous sommes aveuglés par son aspect formel. Puis, nous découvrons un sens latent, issu de la confrontation des éléments initiaux. Le photomontage se présente au premier abord comme une représentation quelque peu absurde, qui se révèle un espace de liberté d'expression. En ce sens, George Grosz déclare : « [...] on dirait par l'image ce qui, en paroles, se serait trouvé immédiatement censuré. »¹³ Toujours selon la typologie

11. Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique* (1899), Presses Universitaires de France, 1991, (coll. Quadrige), p. 25.

12. *Ibid.*, p. 16.

13. George Grosz cité par Michel Frizot, *Photomontages : photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Centre National de la Photographie, 1987, (coll. Photo Poche), p. 2.

Montage plastique, montage humain...

freudienne, on peut dire que le photomontage fonctionne sur le modèle du mot d'esprit tendancieux. Sa « tendance » réside à la fois dans sa forme et dans son contenu. Il est un instrument de combat aux yeux d'Hausmann qui n'hésite pas à qualifier l'activité dada de « combat ironique-romantique »¹⁴. L'ironie dada s'inscrit dans la tradition de l'ironie ou *Witz* romantique qui tend vers un idéal toujours plus élevé.

Un double mouvement de destruction-reconstruction se met en place dans les photomontages d'Hausmann : à l'humour revient la lourde tâche de saper les fondements de la société allemande, à l'ironie d'en édifier une nouvelle. Dans son photomontage *ABCD*, réalisé en 1923-1924, l'artiste oppose à l'homme bourgeois un homme nouveau qui se caractérise par ses facultés sensorielles hors du commun, à même de percevoir la « contradiction concordante »¹⁵, selon le lexique dada.

ABCD est considéré comme une anthologie des activités de l'artiste au sein du mouvement dada : les éléments typographiques à droite ont été découpés dans une affiche dada ; au dessus, un morceau de planisphère montre la ville d'Harrar où Arthur Rimbaud s'était exilé. Figurent également un ticket d'entrée à la première soirée *Merz*, à Hanovre, en décembre 1923, au cours de laquelle Raoul Hausmann a récité son poème phonétique *Als Seelenmargarine* [*A l'âme margarine*], un billet de banque tchèque, preuve du passage de Dada en Tchécoslovaquie en 1921, et des tickets numérotés du jubilé impérial, assemblés de telle sorte qu'ils forment un chapeau posé au sommet du portrait photographique d'Hausmann. Ce portrait photographique se révèle capital pour la compréhension de l'œuvre et des idées émises par l'artiste : il se caractérise par un œil cerclé d'un rouage en guise de monocle et par une

14. Raoul Hausmann, « Dada contre l'esprit de Weimar » (1958) dans *Courrier dada*, *op. cit.*, p. 29.

15. Raoul Hausmann, « L'Idée ne signifie rien » (1970) dans *Documents Raoul Hausmann I*, réunis par Michel Giroud et Sabine Wolf, Champ Libre, 1975, (coll. Projectoires), np.

La Fabrique surréaliste

bouche béante à la dentition visible qui annoncent « le croisement sensoriel entre espace auditif et espace visuel »¹⁶.

En 1918, le portrait, dont Hausmann n'a gardé pour l'occasion que les yeux et la bouche, sert de frontispice à son manifeste intitulé *Synthetisches Cino der Malerei (Cinéma synthétique de la peinture)*. Puis, en 1920, il figure sur la couverture de la revue *Der Dada* 3. Un an plus tard, Hausmann publie un essai intitulé *Hurrah ! Hurrah ! Hurrah !* : sur la couverture est reproduite une caricature de l'artiste la bouche grande ouverte, semblable au portrait photographique. Il y déclame les mots du titre inscrit à l'intérieur de la bouche. Enfin, on la retrouve dans *Oaoa*, composition mêlant écriture et photographie, réalisée en 1965 par Hausmann. La photographie y est découpée et agencée de la même manière que pour *Cinéma synthétique de la peinture*.

Il nous reste à nous interroger sur cet œil cerclé d'un monocle et surmonté d'un dessin en couleur qui évoque un diaphragme photographique. Hausmann voit dans l'appareil photographique une mécanique morte qui traduit l'état d'une société figée et sans avenir. Il lui oppose une vision dynamique et créatrice, source de vie, aussi refuse-t-il catégoriquement d'être photographe : « VOIR veut dire, reconnaître dans l'esprit, percevoir dans toutes les directions. Non, nous ne sommes pas et ne voulons pas être des photographes ! »¹⁷ Il souhaite montrer qu'au-delà des trois dimensions perçues par l'homme, il en existe une quatrième que l'artiste nomme la « dimension-temps-espace »¹⁸. L'accès à cette quatrième dimension ne pourra se faire qu'à une seule condition : que l'homme développe son sixième sens, « le mouvement spirituel ! »¹⁹. Hausmann entend repousser les frontières du système sensoriel de l'homme afin

16. Sophie Bernard, « Raoul Hausmann : photomontages » dans le *Catalogue d'Exposition Dada*, Éditions du Centre Pompidou, (5 octobre 2005 – 9 janvier 2006), 2005, p. 472.

17. Raoul Hausmann, « Nous ne sommes pas des photographes » (1921) dans *Courrier dada*, *op. cit.*, p. 92.

18. Raoul Hausmann, *Optophonétique* (1922) suivi de *Sensorialité excentrique* (1970), Les Presses du réel, 2002, (coll. L'Écart absolu), p. 10.

19. *Ibid.*, p. 10.

Montage plastique, montage humain...

de « décentrer » son regard « restrictif et rivé sur l'objet »²⁰, héritage de la Renaissance. L'homme ordinaire laissera ainsi place à l'homme nouveau qui aura la faculté de voir au-delà des dimensions et de percevoir simultanément les contradictions. Hausmann annonce ainsi la naissance de « la nouvelle humanité et de la nouvelle optique »²¹.

La bouche de l'artiste semble s'être figée dans un cri. « Entendre » un cri livré sous la forme d'une photographie est une gageure que Hausmann relève en s'appropriant la technique des « mots libres » futuristes. Il s'inscrit dans leur filiation tout en insistant sur le caractère avant-gardiste du procédé qui incombe, selon lui, aux artistes dada :

*Les futuristes, et avant tout les dadaïstes, ont reconnu que la lecture, voire la communication phonétique, ne peut s'effectuer que visuellement. C'est avec certaines pages typographiques exécutées vers 1919 que ce principe physio-optique a été réalisé pour la première fois de façon conséquente. Ce n'est pas sans raison qu'on a inventé le poème phonétique qui était soutenu par une typographie optique d'un nouveau genre. Le photomontage – également proclamé par les dadaïstes – visait le même but : le renouvellement et le renforcement de la perception physiologique de la typographie.*²²

Il s'agit de rendre leur dynamisme au mot et à la lettre typographiques en les agençant de manière aléatoire sur une surface plane. Dynamisme à même d'offrir une appréhension visuelle et phonétique du mot ou de la lettre ainsi mis en scène.

À gauche de la photographie, des lettres découpées forment le terme *voce*, mot italien qui signifie « voix ». Le format et la

20. Raoul Hausmann, « Manifeste du Présentisme contre le Dupontisme de l'âme Teutonique » dans *Courrier dada*, *op. cit.*, p. 95.

21. Raoul Hausmann, « Nous ne sommes pas des photographes » dans *Courrier dada*, *op. cit.*, p. 91.

22. Raoul Hausmann, « Typographie » (1932) dans *Raoul Hausmann : 1886-1971*, Exposition du Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, Dijon, Mâcon, 1986, p. 64.

La Fabrique surréaliste

couleur de la voyelle « o » sont accentués. La lettre « e » remonte vers la bouche de l'artiste. Par ce mouvement, Hausmann semble nous dire que son cri, sa « voix », n'échapperont pas à son contrôle. Il a ajouté les lettres « ABCD » (reprises dans le titre) dans sa cavité buccale afin de créer l'illusion d'une parole prononcée, ainsi que les lettres « AB » et « ABCDEF », respectivement à droite et au-dessus de la photographie. Il utilise les lettres de l'alphabet pour bâtir une nouvelle langue, voire une nouvelle poésie. L'artiste souhaite repartir de zéro, de « A ». La présence des dernières lettres de l'alphabet « OPQRSTUVWXYZ » atteste d'une remise en question totale du langage comprise entre « A » et « Z ». L'œuvre peut être identifiée à un « tableau/poème »²³. La lettre est employée d'une manière optophonétique afin d'être « perçue » simultanément par la vue et l'ouïe ; elle devient un signe acoustique et visuel.

La « mission » d'Hausmann et de Dada pourrait avoir une portée planétaire, comme l'indiquent les deux hémisphères du globe terrestre situés dans la partie inférieure de l'œuvre et portant respectivement les lettres « x » et « u ». Ces deux hémisphères figurent également des testicules surmontés d'un phallus qui semble pénétrer un vagin constitué par la lettre O de VOCE. Dans le même ordre d'idées, remarquons un dessin, probablement prélevé dans un manuel de médecine, qui représente un examen obstétrique, symbole de l'enfantement de Dada.

Tous les sens sont requis par l'artiste dans la création de ce qui pourrait s'apparenter à un organisme vivant. Le photomontage revêt une dimension scénique. Les fragments gravitent autour du portrait et du nom de l'artiste suivant une construction circulaire. Bien que les éléments demeurent en réalité statiques, l'œil ne peut se fixer et papillonne en raison de ruptures constantes. Une dynamique de l'espace de l'œuvre est

23. Claude Lacroix, *La Photographie sous les ciseaux : du collage au photomontage*, sous la direction d'Hubert Damisch, thèse de doctorat d'Histoire et Civilisation, EHESS, 1996, p. 341.

Montage plastique, montage humain...

perçue par le spectateur, ce qui amène Michel Frizot à comparer le photomontage à « une de ces mécaniques illusoires alimentées par une énergie nouvelle, invisible »²⁴. Ce jeu optique nous permet d'entendre le cri d'Hausmann qui, pour sa part, identifie le photomontage au film statique : « Notre art, c'est aujourd'hui le film ! Il est en même temps événement plastique et tableau. »²⁵ Par la suite, il le comparera au *happening*²⁶.

Le photomontage conçu par Hausmann se dérobe aux classifications. Proche du double langage, il met au jour les défaillances de la société bourgeoise dont l'artiste entend saper l'autorité, condition *sine qua non* à la totale et durable émancipation de l'homme. Otto Gross, psychanalyste proche du milieu dada berlinois, défend cette dernière stratégie au détriment d'une posture révolutionnaire : « Aucune des révolutions qui appartiennent à l'histoire n'a réussi à établir la liberté de l'individualité. Elles ont toutes fait long feu, elles se sont toutes achevées par une hâtive réinsertion dans la normalité généralement admise. Elles ont échoué parce que le révolutionnaire d'hier portait en lui-même l'autorité. »²⁷ Ainsi, s'agit-il de penser l'humour et l'ironie non pas en termes d'irresponsabilité, conforme à une posture nihiliste, mais plutôt comme une création : celle d'un homme nouveau. Écoutons, Raoul Hausmann : « [...] rien ne finit sans former quelque chose de nouveau. »²⁸

Université Paris VIII

24. *Photomontages : photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres* / introduction de Michel Frizot, *op.cit.*, p. 1.

25. Raoul Hausmann, « Manifeste du Présentisme contre le Dupontisme de l'âme Teutonique » dans *Courrier dada*, *op. cit.*, p. 95.

26. Raoul Hausmann, « Matières-collages » (1968) dans *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 208.

27. Otto Gross, *Révolution sur le divan*, trad. de Jeanne Etoré, Solin, 1988, (coll. Terres psychanalytiques), p. 47.

28. Raoul Hausmann, « Nous ne sommes pas des photographes » dans *Courrier dada*, *op. cit.*, p. 91.

***LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE :* UN TRAVAIL COLLECTIF POUR DÉFAIRE LE DISCOURS HUMANISTE**

Iveta SLAVKOVA

Après la crise des valeurs causée par la Première Guerre mondiale, émergent deux visions contradictoires d'un Homme nouveau. La première reste structurellement dans la tradition humaniste, attachée à l'idée que l'homme est intègre, rationnel et perfectible, qu'il est le maître-ordonnateur d'un univers anthropocentriste. Le discours officiel, beaucoup d'intellectuels reconnus, mais aussi certaines avant-gardes comme le Bauhaus ou les futuristes, défendent cet Homme nouveau. La seconde vision remet en question la conception humaniste d'un homme complet, unifié, rationnel et dominant. Des avant-gardes, les surréalistes notamment, postulent un homme aux devenirs multiples et à l'identité éclatée, communiant avec l'univers et non pas maître de celui-ci¹. Dans la continuité du « *je est un autre* » de Rimbaud, ils cherchent les voies par lesquelles s'expriment ces devenirs pluriels en rejetant la perception rationnelle et le dictat de la Raison.

Il est vrai que la Grande Guerre met à l'épreuve le paradigme humaniste. La propagande s'empare de l'humanisme pour justifier l'absurdité du massacre – la guerre est présentée comme une défense légitime des valeurs humanistes éternelles et de la civilisation occidentale. Défendre la patrie c'est défendre l'homme, l'humain. Le manifeste *Pour un parti de l'intelligence*, paru dans *Le Figaro* le 19 juillet 1919, est un des

1. Pour une argumentation plus détaillée sur cette question, voir ma thèse de doctorat soutenue en juin 2006, « L'Homme n'est peut-être pas le centre de l'univers. La crise de l'humanisme et l'homme nouveau des avant-gardes (1909-1930) », sous la direction de Philippe Dagen, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

La Fabrique surréaliste

nombreux textes révélant ce parti pris. Parmi les signataires se trouvent l'écrivain et journaliste Henri Massis qui en est l'initiateur (qui est aussi l'auteur d'un ouvrage au titre explicite *Défense de l'Occident*), Paul Bourget de l'Académie française, l'écrivain et journaliste Binet-Valmer du Comité du soldat inconnu, le peintre Maurice Denis, le poète Joachim Gasquet (ami de Cézanne), l'écrivain et le critique d'art Edmond Jaloux, l'écrivain et directeur de *L'Action française* Charles Maurras, le critique d'art Camille Mauclair. Les auteurs assurent que la guerre récente fut menée au nom des idéaux nationaux, de la cause de l'esprit afin que la grandeur de l'homme ne disparaisse pas :

En nous imposant une surveillance permanente de la grandeur et de l'intégrité de notre patrie, c'est le souci des intérêts de l'espèce qui nous meut et voilà ce que nous nous attacherons à rendre manifeste par la doctrine et par les œuvres [...].

Nous avons défendu dans cette guerre la cause de l'esprit. C'est pour que cette grandeur ne disparaisse pas que des hommes se sont fait tuer. Il nous faut continuer ce service en renouvelant la vie intellectuelle de la France. Cela est nécessaire quand on songe à la haute mission humaine, à la grande élection spirituelle qui domine toute son histoire, à cette destination qui est la sienne et dont la victoire restitue le sentiment profond².

À cette vision idéaliste qui justifie si facilement les millions de morts, le surréalisme oppose une désacralisation des valeurs éternelles de l'Occident. La revue *La Révolution surréaliste* devient la tribune d'un travail collectif de rupture avec l'humanisme et la civilisation occidentale. Ce travail collectif s'opère à plusieurs niveaux : d'une part, il est une sorcellerie évocatoire qui ne découle pas d'une concertation préalable – les textes « s'écoulent », empruntent les uns aux autres des motifs, des

2. « Pour un parti de l'intelligence », *Le Figaro*, 19 juillet 1919, supplément littéraire. Ce sont les auteurs du manifeste qui soulignent.

La Révolution surréaliste : *un travail collectif*...

images, des atmosphères, les interactions sont insaisissables, diffuses, difficiles à démêler ; d'autre part, il apparaît aussi comme une stratégie collective méthodique, comme une guerre entêtée et consciente contre les postulats et les axiomes occidentaux. Nous allons tout d'abord nous arrêter sur ces deux points pour ensuite éclairer les mécanismes du travail collectif surréaliste à travers le roman-collage de Max Ernst *La Femme 100 têtes* qui paraît en 1929 au moment où cesse de paraître *La Révolution surréaliste*.

Déconstruire le je, le travail collectif comme sorcellerie évocatoire à plusieurs voix

La démultiplication des voix au sein de *La Révolution surréaliste* donne cours à une continuité non linéaire et non rationnelle. Il est toutefois possible d'identifier des thèmes et parmi ceux-ci, celui de la multiplicité du je est récurrent. La revue regorge de récits racontant les devenirs de l'homme, la fusion de l'homme avec l'univers, niant la séparation rationnelle entre objet perçu et sujet percevant. Les auteurs se lancent dans l'exploration des couches multiples de l'inconscient et de la conscience, constituées de désirs refoulés, de souvenirs infantiles, de fantaisies érotiques, d'associations inattendues³...

Dans « Liberté, liberté chérie », Maxime Alexandre exprime l'impossibilité de contenir le je protéiforme dans la chambre étroite d'une identité illusoire :

Le moi ne peut être qu'identique à l'infini. J'en arrive ainsi à nier l'individu. [...] Le moi étant infini, l'infini est le moi. Il n'y a pas de personnalité. Ce

3. Ces textes sont de qualité inégale et les différents auteurs ont eu par la suite un rôle plus ou moins important au sein du surréalisme. Nous ne tiendrons toutefois pas compte de ces distinctions.

La Fabrique surréaliste

*n'est pas ma pensée qui m'apprendra quoi que ce soit. Le moi est en dehors de ma pensée*⁴.

Maxime Alexandre rejette la notion d'identité unifiée qui est pour lui une « petite chambrée aux murs de marbre où nos mains glissent désespérément »⁵. Il prône de sortir de sa pensée, de dépasser son point de vue humain, de se réjouir de l'éclatement du *je* dans un univers qui est matière à poésie mouvante⁶.

Antonin Artaud – qui dirigera le numéro le plus antihumaniste de *La Révolution surréaliste*, le numéro trois, après lequel Breton reprendra la direction de la revue – se préoccupe notamment de redéfinir l'homme et les conditions de son épanouissement, en prônant un *je* qui dépasse l'unité imposée par la pensée rationnelle et empirique. Déjà dans le numéro deux, dans sa réponse à l'enquête surréaliste sur le suicide, Artaud évoque l'impossibilité de définir le *je*. Il affirme douter du suicide comme il doute du monde réel défini par la raison empirique⁷. Le suicide est lié à une perception de l'homme en tant qu'unité physique et sensorielle limitée, perception récusée par Artaud :

*Le moi de cet infirme errant (le moi d'Antonin Artaud) et qui de temps en temps vient proposer son ombre sur laquelle lui-même a craché, et depuis longtemps, ce moi béquillard, et traînant, ce moi virtuel, impossible, et qui se retrouve tout de même dans la réalité*⁸.

Le *je* que prône Artaud est multiple jusqu'à la désagrégation physique totale, jusqu'au point où il ne possède plus d'éléments propres. Artaud doute de l'existence même de l'homme. Cette

4. Maxime Alexandre, « Liberté, liberté chérie » dans *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 30. Réimpression, New York, Arno Press, 1968.

5. *Idem*.

6. *Ibid.*, p. 31.

7. Antonin Artaud, « Enquête : le suicide est-il une solution » dans *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 12.

8. *Idem*.

La Révolution surréaliste : *un travail collectif...*

réflexion est réitérée dans la « Nouvelle lettre sur moi-même », publiée dans le numéro cinq de *La Révolution surréaliste*, où Artaud rit de tous ces hommes qui croient que leur conscience est un agrégat qui ne se défait jamais :

*Ce qui me fait rire chez les hommes, chez tous les hommes, c'est qu'ils n'imaginent pas que l'agrégat de leur conscience se défasse ; à n'importe quelle opération mentale qu'ils se livrent ils sont sûrs de leur agrégat. Cet agrégat qui remplit chacun des interstices de leurs plus minimes, de leurs plus insoupçonnables opérations, à quelque stade d'éclaircissement et d'évolution dans l'esprit que ces opérations soient parvenues*⁹.

Selon Artaud, une telle conception de l'esprit est un leurre. Il faut définitivement, et par mille et mille ouvertures, dépasser le sentiment de soi-même, comme il l'écrira plus tard dans le numéro onze, en mars 1928¹⁰.

Le titre d'un poème en prose de Tristan Tzara, « L'Homme approximatif », suggère, à l'instar des textes d'Alexandre et d'Artaud, un homme à l'identité indéfinissable. Tzara – qui écrit pour *La Révolution surréaliste* pendant la période où il se réconcilie avec Breton – décrit un homme mêlé à l'univers qui apparaissait déjà régulièrement dans ses textes dadaïstes. L'union est évoquée par le mélange du corps humain et du paysage : « La coqueluche des montagnes calcinant les escarpements des gorges/aux pestilentiels bourdonnements d'aqueducs automnaux »¹¹.

Le fractionnement des signes trouble le récit. Chaque point du poème irradie simultanément dans plusieurs directions, tel un corps éclaté, en créant des images polysémiques. Un seul

9. Antonin Artaud, « Nouvelle lettre sur moi-même » dans *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925, p. 23.

10. Antonin Artaud, « L'Osselet toxique » dans *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 12.

11. Tristan Tzara, « L'Homme approximatif » dans *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 18.

La Fabrique surréaliste

passage évoque à la fois une promenade nocturne, un délire lié à la drogue et à l'alcool, le désir et le sexe, des pulsions destructrices :

*dans le ciel d'acclimatation où planètes et fauves
roulent enlacés des yeux d'opium
allongé d'un bout à l'autre de l'aquarium ton cœur si
lumineusement tailladé de silence
aux minutieux artifices des lames dédié
incrusté de gouttes rebelles de vin et de mots impies
s'imbibe du va-et-vient des extases dans la congestion
verbale dont le typhon stigmatisa le front¹²*

Comme « L'Homme approximatif » de Tzara, le poème « Au mocassin le verbe » de Robert Desnos déstabilise l'identité en mélangeant les pronoms. Desnos procède à une confusion du *je*, mais aussi des liens entre les mondes animé et inanimé. Les verbes impersonnels (il neige, il pleut) deviennent personnels. Le *je* se démultiplie dans l'univers et s'approprie les « modes d'expression » (neige, pluie, brouillard) de celui-ci :

*Tu me suicides si docilement
Je te mourrai pourtant un jour
Je connaissons cette femme idéale
Et lentement je neigerai sur sa bouche et
je pleuvrai sans doute même si je fais
tard, même si je fais beau temps.
Nous aimez si peu nos yeux
Et je s'écroulerai cette larme sans raison
bien entendu et sans tristesse¹³ ...*

Ce *je* qui joue avec le monde en se mélangeant avec l'univers donne cours à des métamorphoses, devenir que nous retrouvons dans les textes surréalistes. Simone Breton exprime les devenir du *je* par les métamorphoses incessantes de ses personnages : un homme se transforme en étoile de mer après

12. *Ibid.*, p. 19.

13. Robert Desnos, « Au mocassin le verbe » dans *La Révolution surréaliste*, n° 11, p. 26.

La Révolution surréaliste : *un travail collectif*...

qu'une jeune fille a exigé qu'il ait cinq sexes pendant une semaine ; la fille devient voile après la vengeance de la mer ; le capitaine tombe amoureux de la voile et fait couler son bateau et devient lui-même une algue aux veines humaines¹⁴. Ou encore dans cette veine, le texte d'Aragon publié dans le numéro huit en décembre 1926, dont le titre évoque à lui seul le mélange des règnes et du je – « Moi l'abeille j'étais chevelure » – et qui raconte l'histoire d'une servante, de son dé en argent perdu qui contient beaucoup de souvenirs, le tout traversé par des délires érotiques, des migrations, des rencontres, des mélanges incessants.

Tous ces textes, et il y en a d'autres, suggèrent que l'homme n'est plus une entité qui contient tout l'univers en elle, il se dissipe dans l'univers donnant naissance à des êtres hybrides aux devenir inattendus. « L'Amour des heures, la haine du poivre » de Benjamin Péret évoque avec enthousiasme l'énergie hectique d'un monde où les choses se versent sans cesse les unes dans les autres, où l'homme et les choses dépassent leur unité objective :

Un clou, deux clous, trois clous et voici notre maison bâtie. Devant elle se dresse une épée de sucre qui, sous l'influence d'un rayon de soleil, tend à devenir un monde nouveau, une planète de feuilles sèches dont le désir de rotation autour d'un couple de hérons, se manifeste par un léger hullement qui est le signal du départ pour les 48 coureurs engagés dans la course de Paris à l'étoile polaire en passant pas tous les nouveaux cinémas des capitales européennes¹⁵.

Les choses ne sont jamais fixes. Péret révèle les liens fragiles et « nomades » qui font fonctionner l'univers. Des signes dispersés sont le point de départ pour d'autres signes, tout s'actionne et fusionne dans un mouvement perpétuel. La pensée

14. Simone Breton, « Textes surréalistes » dans *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} décembre 1924, p. 14.

15. Benjamin Péret, « L'amour des heures, la haine du poivre » dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 12.

La Fabrique surréaliste

sans fil prônée par Breton dans « L'Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924)¹⁶ se réalise dans le texte de Péret à travers des enchaînements étonnants qui exaltent les devenirs protéiformes de l'être.

La conscience fonctionne par couches multiples qui enregistrent les événements et les images. Les « enregistrements » sont réutilisés de manière acausale, ils surgissent ici et là, non pas sans raison, mais pour des raisons qui ne sont pas rationnellement explicables. Tout est constamment en mouvement, en train de se faire. « Qu'il arrive réellement ceci ou cela, qu'importe puisqu'en même temps il m'arrive autre chose », écrit Soupault en mars 1926¹⁷. C'est un peu selon ces termes que s'organise le travail collectif de *La Révolution surréaliste* pour défaire le *je* fixe, fondement essentiel d'une société bourgeoise à la recherche d'une téléologie rassurante ; la même société qui justifie un massacre on ne peut plus déstabilisant afin de se donner l'air de maîtriser la situation historique et qui révèle ainsi son incapacité à affirmer la vie, à guider les hommes vers l'épanouissement.

Plus tard, dans ses « Entretiens radiophoniques » de 1952 avec André Parinaud, Breton confirmera cette analyse de la Grande Guerre – le conflit fut la preuve de l'ineptie de la civilisation occidentale, montrant la nécessité urgente de se débarrasser des valeurs gréco-romaines, chrétiennes et rationalistes : la logique, la morale, le bon ton et le bon sens avaient servi à justifier le massacre¹⁸. Les concepts sacrés de nation, famille, patrie, religion, honneur, travail s'étaient révélés avides de sacrifices humains¹⁹. En 1919 déjà, Paul

16. André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 265. Ce parallèle témoigne également des mécanismes souterrains de ce travail collectif.

17. Philippe Soupault, « Confession d'un enfant du siècle » dans *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, p. 19.

18. « Entretiens radiophoniques avec André Parinaud » (1952), *Œuvres complètes*, tome III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 477.

19. *Ibid.*, p. 484.

La Révolution surréaliste : *un travail collectif*...

Valéry, déclarait dans « La Crise de l'esprit » que tant d'horreurs n'auraient pas été possibles sans tant de vertus »²⁰. Breton, comme Valéry, comme les divers auteurs dans *La Révolution surréaliste*, est conscient que les grandes valeurs humanistes ont joué un rôle dans le déclenchement et dans l'acceptation honteuse de la guerre.

Rompre avec la civilisation occidentale : un travail collectif méthodique

Parmi les textes publiés dans *La Révolution surréaliste*, il y a quelques véritables réquisitoires contre la civilisation occidentale. L'effort collectif le plus soutenu dans ce sens est le numéro trois, sous-titré explicitement : « 1925 : fin de l'ère chrétienne ». Dirigé par Artaud et extraordinaire par la qualité des textes, celui-ci se distingue par son ton virulent et par la radicalité des revendications exprimées. Plusieurs lettres corrosives s'attaquent aux diverses institutions européennes : les universités, la papauté, le corps médical. La « Lettre aux Recteurs des universités européennes » déclare que les « rayons spirituels pourrissent comme de la paille » dans « la citerne étroite » que le monde occidental appelle pensée²¹. La logique et l'utilitarisme écrasent l'homme, asservissent le langage :

Mais la race des prophètes s'est éteinte. L'Europe se cristallise, se momifie lentement sous les bandelettes de ses frontières, de ses usines, de ses tribunaux, de ses universités. L'Esprit gelé craque entre les ais minéraux qui se resserrent sur lui. La faute en est à vos systèmes moisis, à votre logique de 2 et 2 font 4, la faute en est à vous, Recteurs, pris aux filets des syllogismes. Vous fabriquez des ingénieurs, des magistrats, des médecins à qui échappent les vrais mystères du corps, les lois cosmiques de l'être, de

20. Paul Valéry, « La Crise de l'esprit » (1919), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 989.

21. « Lettre aux Recteurs des universités européennes » (non signée, mais sûrement écrite par Artaud) dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, p. 11.

La Fabrique surréaliste

*faux savants aveugles dans l'outre-terre, des philosophes qui prétendent à reconstruire l'esprit*²².

Dans le même numéro, le « Pamphlet contre Jérusalem » de Desnos appelle les Juifs à demeurer un élément oriental de désordre dans les sociétés occidentales²³. Selon lui, ceux-là ne doivent pas céder au nationalisme et reproduire l'étroitesse d'esprit occidentale en créant un État ; ils doivent rester en exil, « tant que la cause occidentale ne sera pas perdue, tant que ne sera pas écrasé cet esprit latin, grec, anglo-saxon, allemand, qui est la plus terrible menace contre l'esprit »²⁴. Dans le même numéro, un autre texte de Desnos, « Description d'une révolte prochaine », regrette que les Barbares – qui jadis envahirent l'Europe par l'Est – aient adopté les habits d'Athènes et de Thèbes, en attrapant par la même occasion les rhumatismes occidentaux, en instaurant par la suite un Pape et des lois qui rationalisent la tuerie²⁵. Ce texte intense propose une épuration du « parti immonde des honnêtes gens » qui obéissent aux valeurs humanistes occidentales :

Mais l'épuration méthodique de la population : les fondateurs de famille, les créateurs d'œuvres de bienfaisance (la charité est une tare), les curés et les pasteurs (je ne veux pas les oublier ceux-là), les militaires, les gens qui rapportent à leur propriétaire les portefeuilles trouvés dans la rue, les pères cornéliens, les mères de familles nom-breuses, les adhérents à la caisse d'épargne (plus mépri-sables que les capitalistes), la police en bloc, les hommes et les femmes de lettres, les inventeurs de sérum contre les épidémies, les « bienfaiteurs de l'humanité », les pratiquants et les bénéficiaires de la pitié, toute cette tourbe enfin disparue, quel soulagement ! [...] Par

22. *Idem.*

23. Robert Desnos, « Pamphlet contre Jérusalem » dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, p. 8.

24. *Ibid.*, p. 9.

25. Robert Desnos, « Description d'une révolution prochaine » dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, pp. 25-26.

La Révolution surréaliste : *un travail collectif...*

*sélection naturelle l'humanité décroîtra jusqu'au jour où, délivrée de ses parasites, elle pourra se dire qu'il existe des questions autrement importantes que la culture des céréales*²⁶.

En reprenant quelques idées nietzschéennes – être contre la pitié, contre la charité – Desnos s'érige contre l'hygiénisme d'une société qui veut oublier le corps et qui aspire à une pureté stérile. En se préoccupant des questions mesquines liées à la nourriture et au confort, l'homme occidental a oublié les questions essentielles.

Des textes anti-occidentaux virulents parsèment également les autres numéros de *La Révolution surréaliste*. Le tract « La Révolution d'abord et toujours » est en soi un exemple de travail collectif, car les surréalistes l'élaborent avec les groupes Clarté, Correspondance et Philosophies en 1925. Il rejette l'idée de la supériorité de la civilisation européenne et affirme l'écœurement des valeurs occidentales et de ce que l'homme occidental est devenu, enfermé dans son confort matérialiste et pantouflard :

*Nous voulons, avant même de nous compter et de nous mettre à l'œuvre, proclamer notre détachement absolu, et en quelque sorte notre purification, des idées qui sont à la base de la civilisation européenne [...]. Nous sommes certaine-ment des Barbares puisqu'une forme de civilisation nous écœure. Partout où règne la civilisation occidentale, toutes attaches humaines ont cessé à l'exception de celles qui avaient pour raison d'être l'intérêt, « le dur paiement au comptant »*²⁷.

Les signataires du tract n'utilisent pas par hasard le terme de « Barbares ». En se désignant ainsi, ils se placent clairement en dehors de l'héritage gréco-romain et expriment leur volonté d'explorer d'autres paradigmes et cosmogonies traités

26. *Ibid.*, pp. 26-27.

27. « La Révolution d'abord et toujours » dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, n° 5, p. 31.

La Fabrique surréaliste

traditionnellement avec mépris par l'Occident humaniste. Dans cette veine, un autre texte collectif à deux voix, signé Eluard et Péret, nie en bloc l'héritage des Grecs, des Romains, du christianisme, de la Renaissance et du classicisme français. Les deux auteurs s'approprient la déclaration d'un général russe qui est, pour eux, porteuse d'une pensée salutaire venue de l'Est :

Les civilisations latine et grecque, quel dégoût ! Je tiens la Renaissance à l'égal du christianisme comme un des malheurs de l'humanité. Elle a replacé vos intelligences dans des moules surannés et qui ne correspondent même plus aux aspirations contemporaines. Elle a établi le divorce définitif de votre pensée et de vos besoins. [...] L'harmonie et la mesure, voilà ce qu'il faut détruire d'abord. Je ne connais votre Versailles que par des images. Mais ce parc trop dessiné, cette architecture fastidieuse à force de géométrie sont affreux. [...] Le moindre de nos moujiks sculpte, chante, rêve et poétise magnifiquement²⁸.

Le rejet de la civilisation occidentale s'exprime aussi dans la négation de l'Antiquité gréco-latine. Dans ses poèmes, la mystérieuse Fanny Beznos – que Breton rencontre par hasard aux puces de Montreuil – récuse la philosophie classique. Elle dénonce le décalage entre la pensée d'Aristote et le monde moderne et plus précisément la totale incapacité de cette pensée à analyser la situation du prolétariat²⁹. Ses poèmes s'attaquent à la définition que donne Aristote de l'homme libre, laquelle exclut les esclaves et les femmes. Beznos souligne que la définition aristotélicienne qui donne pour modèle le propriétaire aisé et le soldat vaillant est la base de la culture bourgeoise. Elle termine un de ses poèmes par un cri contre la pensée classique :

28. Paul Eluard et Benjamin Péret, « Revue de la presse », dans *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927, p. 64.

29. Fanny Beznos, « Poèmes », dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, pp. 22-23.

La Révolution surréaliste : *un travail collectif*...

« ARISTOTE, ils se servent de toi pour faire gémir/DES MILLIERS d'êtres LIBRES³⁰ ! ».

Dans « Introduction à 1930 », Aragon appelle à dépasser la civilisation occidentale méditerranéenne et plus précisément l'hellénisme en littérature. Il affirme que la poésie ressasse depuis trop longtemps le même contenu lyrique teinté « d'idéalisme hellénophile³¹ ». Selon lui, il est temps d'en finir définitivement avec les « têtes molles de la littérature », rupture revendiquée déjà dans les *Poésies* de Lautréamont. Malheureusement, constate Aragon, la poésie continue de puiser ses moyens dans le « bazar hellénique qui domine la légende et l'histoire »³². Dans « Philosophie des paratonnerres », publié dans un numéro plus ancien, Aragon niait déjà les philosophes classiques à l'exception d'Héraclite, penseur atypique³³. Ce texte rejette l'idée d'un homme antique éternel, affirme l'homme historique et annonce la mort prochaine de la civilisation occidentale. L'avenir de l'Occident passe par l'accomplissement du devenir du prolétariat, ce qui n'a rien à voir, selon Aragon, avec l'héritage hellénique³⁴.

Outre le rejet de l'Antiquité classique, les surréalistes rejettent le christianisme, autre valeur essentielle de la civilisation occidentale. Selon le philosophe Ferdinand Alquié, le surréalisme « reproche » à Dieu de limiter l'homme dans l'exercice de sa puissance et dans la conquête de la totalité de ses pouvoirs³⁵, une idée récurrente dans les pages de *La Révolution surréaliste*. Les poèmes anticléricaux irrespectueux de Benjamin Péret par exemple mélangent le haut et le bas, le spirituel et le détrit. « Le Congrès eucharistique de Chicago », poème écrit dans un esprit plus scatologique qu'eucharistique,

30. *Ibid.*, p. 22.

31. Louis Aragon, « Introduction à 1930 », dans *La Révolution surréaliste*, n° 12, p. 61.

32. *Idem.*

33. Louis Aragon, « Philosophie des paratonnerres », dans *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, pp. 45-47.

34. *Ibid.*, p. 54.

35. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1955, p. 66.

La Fabrique surréaliste

présente un Dieu chrétien « constipé depuis vingt siècles » et qui « n'a plus de boueux messie pour féconder les terrestres latrines »³⁶. Le poème est illustré avec une ironique et mystérieuse photographie de Péret injuriant un prêtre.

Ribemont-Dessaignes, qui collabore à plusieurs reprises avec les surréalistes, traite la religion de manière très irrévérencieuse dans « La Saison des bains de ciel » publié en décembre 1926. L'Église y est comparée à l'énorme vulve en chaleur d'une vieille vache monstreuse aux mamelles vides, qui se fait ensemencher par les nouveaux convertis mondains³⁷. Plus loin, l'auteur fustige le clergé et les bourgeois : Dieu, ce dangereux personnage, est le résultat d'un accord entre l'Église et la Société visant à apaiser les âmes, à les « mettre à l'abri » dans un établissement à crédit³⁸. Selon Ribemont-Dessaignes, Dieu n'est pas engendré par un besoin spirituel, mais basement lié à la finance³⁹. Breton déclare dans « Le Surréalisme et la peinture » que ce « Dieu qu'on ne décrit pas est un porc », phrase choc qui évoque l'officier prussien de John Heartfield et de Rudolph Schlichter suspendu au plafond à la Dada Messe de Berlin en 1920. Dans les deux cas, il s'agit d'une discipline morale inhibante venue « d'en haut » qui écrase les devenirs multiples de l'homme.

Donc, parallèlement au travail collectif pour défaire l'identité, pour dire un « je qui est une autre » en tenant compte des processus inconscients, des connivences inexplicables ou insaisissables, il y a un travail collectif méthodique, systématique, conscient, politique visant à détruire la civilisation occidentale. Les deux aspects correspondent bien aux ambitions des surréalistes, au travail collectif qu'ils s'assignent en tant que groupe : changer les conditions sociales et politiques dans lesquelles vivent les hommes sans pour autant oublier

36. Benjamin Péret, « Le Congrès eucharistique de Chicago », dans *La Révolution surréaliste*, n° 8, 1^{er} décembre 1926, p. 12.

37. Georges Ribemont-Dessaignes, « La Saison des bains de ciel », *ibid.*, p. 23.

38. *Ibid.*, p. 25.

39. *Idem.*

La Révolution surréaliste : *un travail collectif*...

l'émancipation spirituelle des individus. Le roman-collage de Max Ernst, *La Femme 100 têtes* rend compte des deux aspects de ce travail collectif : on y trouve une contestation consciente et méthodique des valeurs occidentales et aussi un réseau de correspondances nébuleux qui nous éclaire sur le fonctionnement de la pensée.

La Femme 100 têtes de Max Ernst : une sorcellerie évocatoire méthodique

La Femme 100 têtes, paru en 1929, est le premier roman-collage de Max Ernst. L'artiste s'inspire des romans-feuilletons illustrés très populaires depuis la fin du XIX^e siècle, mais son roman ne se présente pas comme un récit linéaire⁴⁰. Nous retrouvons des ritournelles, des thèmes qui reviennent constamment sous une forme différente, comme le *je* multiple et éclaté dans *La Révolution surréaliste*. L'action se déroule par bonds visuels, la continuité est souvent brisée, le lecteur-regardeur est constamment surpris. Les longues légendes n'élucident pas le mystère et laissent même un sentiment d'inachevé de par l'utilisation fréquente de points de suspension. Le lecteur doit être actif, sur le qui-vive pour attraper les signes.

Pour constituer ses images, Max Ernst reprend un procédé utilisé pour les illustrations des recueils *Répétitions* et *Les Malheurs des immortels* d'Eluard datant de 1922. Il juxtapose des éléments découpés dans des catalogues de vente du XIX^e siècle. Malgré les sources hétéroclites, l'image finale est cohérente et les rapports entre les différents protagonistes paraissent plausibles, malgré l'étrangeté des situations⁴¹. La démarche de Max Ernst se rapproche de celle de Lautréamont dans les *Chants de Maldoror* : pour constituer ses comparaisons incongrues, les fameux « beaux comme » que les surréalistes vénèrent, Lautréamont utilisait des planches issues des

40. Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Gallimard, 1984, p. 173.

41. *Ibid.*, p. 89.

La Fabrique surréaliste

catalogues de vente du XIX^e siècle⁴². Werner Spies démontre même que Lautréamont et Max Ernst ont parfois utilisé les mêmes images qui leur ont inspiré des associations analogues⁴³. Toutefois, quand Max Ernst conçoit *La Femme 100 têtes*, il ignore que Lautréamont utilisait les mêmes procédés. Les deux démarches se rejoignent par une coïncidence irrationnelle et acausale, aux fils invisibles, évoquant ce travail collectif déployé dans *La Révolution surréaliste* analysé dans notre première partie.

Ces associations et coïncidences ne sont pas dépourvues de sens ; elles ne sont pas soumises à la Raison, mais il y aurait de multiples raisons pour expliquer leur surgissement. Prenons de nouveau l'exemple de Lautréamont. Le très célèbre « beau comme [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »⁴⁴, quoique loufoque, reflète une réalité du monde marchand du XIX^e siècle. Dans les catalogues de ventes et dans les vitrines de commerce, ce genre de juxtapositions était réalisé par milliers⁴⁵. Lautréamont les déstabilise en les liant par un « beau comme » qui introduit un sens caché et qui provoque des associations inattendues. Il nous invite ainsi à disséquer – sur une « table de dissection » – ces objets à première vue incompatibles. Après une « dissection » attentive, on peut constater que les objets sont susceptibles de former un système qui n'est pas dépourvu de cohérence, mais celle-ci n'est vraie que pour cet agencement. Dans *Le Regard éloigné*, Claude Lévi-Strauss l'a montré à propos de la machine à coudre et du parapluie de Lautréamont : l'un et l'autre ont une pointe et ont un lien avec l'étoffe ; le parapluie est *contre* la

42. Une thèse a été soutenue en 1950 à ce sujet par Pierre Capretz à la Sorbonne. Voir *ibid.*, p. 88.

43. *Ibid.*, p. 87.

44. Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (Chant sixième), Flammarion, coll. « GF », 1990, *op. cit.*, p. 289.

45. Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, *op. cit.*, p. 88.

La Révolution surréaliste : *un travail collectif*...

pluie, la machine est *pour* coudre ; le premier oppose une résistance passive à la matière, la seconde agit sur la matière⁴⁶.

Les images de *La Femme 100 Têtes* sont liées par ce genre de fils multiples qui pénètrent l'œuvre à plusieurs niveaux, qui créent ce qu'on peut appeler un « fondu de sens ». Le titre à lui seul possède au moins quatre niveaux de lecture : « la femme (à) cent têtes », « la femme sans tête », « la femme s'entête », « la femme sang tête ». Ces quatre lectures sont autant de fils invisibles que l'on décèle dispersés dans le corps du roman-collage : les êtres hybrides mutants, la statue acéphale, le vampire. Les glissements s'opèrent de manières diverses et, par conséquent, il est impossible de donner à *La Femme 100 têtes* une interprétation unique.

La cohérence interne ne suit pas une ligne narrative claire, elle est assurée par des motifs qui prolifèrent, se recouvrent, fusionnent. L'ouvrage est régi par une « ordonnance merveilleuse » qui, selon Breton, saute les pages comme une petite fille saute à la corde⁴⁷. Il y a différentes manières de proposer une continuité : le visage d'un homme moustachu au chapeau claqué se retrouve dans les planches quarante-neuf et cinquante ; la partie manquante dans la première image apparaît dans la seconde. Les possibilités polysémiques des images de *La Femme 100 têtes* renvoient en réalité aux possibilités infinies de la vie, quand celle-ci est libérée des règles trop pesantes d'unité et de cohérence logique.

La Femme 100 têtes s'attaque aussi – et de manière littérale, comme dans *La Révolution surréaliste* – à la civilisation occidentale et ses valeurs. Max Ernst remet régulièrement en cause le christianisme en ironisant sur de nombreux thèmes religieux. Les planches deux, trois et quatre par exemple parodient l'Immaculée Conception, laquelle est ici manquée trois fois. Dans la planche numéro deux, on distingue sur la table le matériel nécessaire pour effectuer un électrochoc,

46. Claude Lévi-Strauss, « Une peinture méditative », *Le Regard éloigné*, Plon, 1983, p. 328.

47. André Breton, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. II, p. 304.

La Fabrique surréaliste

provenant de catalogues médicaux du XIX^e siècle⁴⁸. Malgré tout ce matériel, l'Immaculée Conception échoue par manque d'étincelle électrique amoureuse, comme semble l'indiquer l'Amour se lamentant au premier plan ainsi que le rapport plutôt froid et distant entre l'homme et la femme à l'arrière-plan.

Dans la planche numéro trois, l'Immaculée Conception est ratée pour des raisons évidentes : le jeune homme qui est l'objet de désir du bourgeois est incapable de concevoir un enfant. Notons ici la première apparition de la « femme sans tête » – une femme à la blancheur immaculée, au corps drapé à l'antique. La figure est extraite de recueils de poésies dont les illustrations copiaient les modèles académiques. Dans les planches suivantes, la femme sans tête resurgit régulièrement, telle une apparition obstinée et vampirique. Max Ernst subvertit ces copies serviles des modèles académiques. Réutilisées par lui, celles-ci acquièrent une dimension surprenante et s'éloignent des hauts sentiments qu'elles étaient censées évoquer. Selon Breton, la puissance des détournements confère justement à *La Femme 100 têtes* sa grande valeur artistique⁴⁹.

La série est reprise dans la planche douze intitulée « L'Immaculée Conception » qui représente une femme lascive allongée sous un orgue. La femme, au corps bien proportionné tout en rondeurs rappelle *L'Extase de Sainte-Thérèse* du Bernin (1647) ainsi que *Vénus avec un organiste* de Titien (1548). Elle semble vénérer un être parfait dont on ne voit que la tête, ovale parfaite, et dont le « corps » est une accumulation de formes phalliques tubulaires. La planche pourrait être rapprochée des machines érotiques de Duchamp, renvoyant très probablement à l'onanisme ou au désir frustré. En effet, en insistant sur l'Immaculée Conception, épisode chrétien sacré qui justifie le refus du plaisir corporel et du désir, Max Ernst s'oppose à l'idéal et à la morale qui inhibent les pulsions du corps,

48. Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, *op. cit.*, p. 190.

49. André Breton, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* », *OC*, t. II, *op. cit.*, p. 305.

La Révolution surréaliste : *un travail collectif...*

l'érotisme, le plaisir. Il démasque en outre la fonction « basement » érotique des figures académiques – féminines ou masculines – censées véhiculer des sentiments élevés.

La figure de Dieu le Père apparaît également dans *La Femme 100 têtes*. Max Ernst reprend l'iconographie traditionnelle et le représente en homme âgé avec une barbe blanche. Toutefois, au lieu d'inspirer un sentiment de puissance, comme sur le plafond de la chapelle Sixtine peint par Michel-Ange, le Père Éternel de Max Ernst est assez pitoyable. On le voit ébranlé par une catastrophe de métro, comme l'indique la légende de la planche soixante, où il paraît complètement perdu dans le vacarme. Il ne semble pas qu'il maîtrise le monde qu'il a créé. Comme sa supposée créature suprême – l'homme – qui s'est compromise dans la Grande guerre, il ne maîtrise plus les effets des effets de ses créations.

Dieu réapparaît dans la planche cent trente-sept intitulée « Le Père Éternel cherche en vain à séparer la lumière des ténèbres ». Il n'a pas ici une meilleure maîtrise de la situation : il se précipite, affolé, dans un escalier et, comme le signale la légende, échoue dans une des « entreprises » qui ont fait sa gloire, la séparation de la lumière des ténèbres, qui évoque également la séparation nette entre le Bien et le Mal, le Vrai du Faux. Max Ernst, comme les autres surréalistes, brouillent ces définitions, remet en cause les axiomes de la morale chrétienne.

Le dernier chapitre du roman-collage est un réquisitoire contre la notion de « vérité » et contre la perception rationnelle. Une légende récurrente vient « éclairer » plusieurs planches : « L'œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret ». Le livre et sa mystérieuse héroïne n'apportent aucune vérité. Vers la fin de son ouvrage, Max Ernst écrit :

*Demandez à ce singe : Qui est la femme 100 têtes ?
À la manière des Pères de l'Église il vous répondra :
Il me suffit de regarder la femme 100 têtes, et je le*

La Fabrique surréaliste

*sais. Il suffit que vous me demandiez une explication, et je ne le sais plus*⁵⁰.

La femme 100 têtes, statue blanche morcelée et décapitée, se glisse insaisissable dans toutes les situations de la vie. Elle est incertaine et changeante ; elle est l'amour, le désir, le fantasme, le trouble ; elle est ce que l'homme ne peut expliquer par la logique, par la raison – ce n'est pas par hasard que Max Ernst lui enlève justement la tête. La femme 100 têtes rend visible, de façon subtile, ce qui est invérifiable. Elle nous ramène à notre cécité – « L'œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret » – c'est-à-dire à notre façon rationaliste et linéaire de considérer et classer le monde qui nous entoure.

Max Ernst nous fait sentir « l'inquiétude extraordinairement féconde qui a supplanté inéluctablement les certitudes et les normes anciennes »⁵¹, celles qui régissent la pensée occidentale depuis des siècles. Il développe « un univers fragile, inutile et dernier caprice », prêt à se dissiper dans l'instant qui suivra, écrit Georges Bataille⁵². Dans *La Femme 100 têtes*, les choses ne sont jamais certaines : un homme à barbe blanche sort avec une lanterne et si on cache de la main ce qu'il éclaire, on pourrait aussi bien imaginer un lion ailé que des étoiles ou des pierres⁵³. À travers son roman-collage, Max Ernst suggère les possibilités élargies d'une perception aiguisée qui fera de l'homme un être pleinement investi dans la vie. Une telle perception non maîtrisante, non unifiée, non totalisante, non rationnelle vient se substituer à l'ancien projet humaniste pour devenir le fondement nouveau de l'épanouissement humain. Avec cette œuvre, Max Ernst rejoint et éclaire le travail collectif de *La Révolution surréaliste*, travail collectif qui est à la base du projet surréaliste de changement de civilisation.

50. Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, Éditions du Carrefour, 1929, planche 146.

51. Werner Spiess, « Entre agressivité et élévation », *Max Ernst. Rétrospective*, Paris/Munich, Éditions du Centre Pompidou/Prestel Verlag, 1991, p. 9.

52. Georges Bataille, « Max Ernst philosophe ! », préface de *Max Ernst*, Éditions Gonthier-Seghers, 1959, coll. « Propos et Présence », p. 7.

53. André Breton, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* », *OC*, t. II, *op. cit.*, p. 304.

La Révolution surréaliste : *un travail collectif...*

Le travail collectif surréaliste, dont la publication de *La Révolution surréaliste* est une expression forte, vise à redéfinir l'expérience de l'homme dans le monde à tous les sens du terme. Les cibles principales du surréalisme sont les systèmes de codification et d'interprétation, prédominants en Occident depuis la Renaissance et renforcés par l'académisme du XIX^e siècle, systèmes qui ont figé l'art et l'ont séparé de la vie. Les surréalistes veulent renouer avec l'expérience – intime, particulière, idéologique –, avec l'acte même de percevoir et de sentir, avec les formes concrètes qui engendrent le plaisir et la séduction, l'horreur et l'angoisse. Il faut pour cela mener un travail collectif conscient et méthodique. Cependant, ce qui distingue le surréalisme, du moins jusqu'à 1930, d'une idéologie ou d'un parti politique est cet autre aspect du travail collectif dont les méandres échappent aux créateurs eux-mêmes. C'est parce qu'ils tiennent compte de cette part où l'homme s'échappe à lui-même que les surréalistes, dans le sillage des dadaïstes, apportent des solutions nouvelles pour la communauté, qui viennent se substituer à l'humanisme désuet.

Université Paris I

STRATÉGIES ÉDITORIALES ET GENÈSE DES REVUES POUR UNE VISIBILITÉ ET UN RENOUVEAU DU SURREALISME EN AMÉRIQUE

Fabrice FLAHUTEZ

Les artistes exilés pendant la Seconde Guerre mondiale sont nombreux et de sensibilités très variées. Les États-Unis et le Mexique sont les pays qui vont accueillir le plus de réfugiés surréalistes ou apparentés venant d'Europe. Pour rappeler rapidement le contexte historique déjà largement étudié, il est à noter que l'année 1941 est le moment où André Breton et sa famille embarquent sur le *Capitaine Paul Lemerle* à Marseille¹ en compagnie de Claude Lévi-Strauss², Wifredo Lam et Victor Serge. Quant à Benjamin Péret et Remedios Varo, ils arrivent à Mexico, venant de Casablanca, en juillet 1941 et s'installent dans une maison qu'ils partageront avec Leonora Carrington et Esteban Francès. Dès le début de l'exil s'organise une vie artistique au Mexique aussi bien qu'à New York et ce sont les

1. André Breton embarque le 24 mars sur l'un des derniers bateaux de la Compagnie des transports maritimes à vapeur, au quatrième jour il fait escale à Oran puis à Nemours, le 31 mars, enfin après une ultime escale à Casablanca au Maroc, le bateau traverse l'Atlantique et arrive à Fort-de-France le 24 avril 1941. Il existe deux catalogues d'exposition importants qui fournissent une chronologie sur les départs et voyages des surréalistes. Cependant, le nombre important des protagonistes a demandé d'avoir recours à de multiples sources et de croiser les informations afin d'établir au mieux les circonstances et les détails de l'exil. Voir : Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, MIT Press, Cambridge, 1995 et *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York*, musée de Strasbourg, Strasbourg, 2000,

2. Claude Lévi-Strauss décrit dans *Tristes tropiques* le voyage à bord du *Capitaine Paul Lemerle*. Lui-même partira pour San Juan à Puerto Rico à bord d'un bananier suédois et rejoindra New York un peu plus tard. Voir Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (1955), Plon, 1984, p. 16-34.

La Fabrique surréaliste

relations entre ces deux pôles d'activité qui constituent un véritable foyer créatif. Ce foyer de création a la particularité cependant d'être agencé à la manière de l'archipel puisque les protagonistes sont séparés par plusieurs milliers de kilomètres. La correspondance qui s'échange entre ces artistes est dès plus intéressante car elle met en lumière les enjeux nouveaux qui font face au surréalisme. Comprendre les mutations du surréalisme dans ces années-là ne peut se saisir sans prendre en compte ce réseau si particulier qui unit Breton et ses amis Duchamp, Matta, Tanguy, Masson d'un côté et Benjamin Péret, Leonora Carrington, Remedios Varo, Wolfgang Paalen de l'autre. L'existence de deux foyers d'activités va fonctionner comme un dipôle au sens physique du terme, entraînant une émulation des deux parties, stimulée par un échange épistolaire sans précédent. Les lettres qui circulent entre les différents acteurs sur le continent américain forment le substrat d'une compétition entre les deux foyers qui verra naître les revues les plus emblématiques du surréalisme de l'exil. C'est fin 1941 que commence véritablement une activité surréaliste dans la mesure où André Breton entreprend avec quelques difficultés de reprendre la direction des « opérations surréalistes ». Ce sursaut s'explique par plusieurs paramètres concomitants comme la publication d'une revue mexicaine dont l'enjeu est d'avoir une prégnance sur le milieu new-yorkais, et par la volonté de mettre en place une véritable stratégie pour que le groupe présent à New York ne se délite pas. La priorité pour André Breton est de continuer de diriger le mouvement et de trouver un organe susceptible d'être favorable aux publications du groupe tout en proposant une collaboration avec les pays du Sud. Dans une lettre à Péret en 1942, Breton se propose « d'instituer à travers le monde encore habitable un réseau de correspondants de manière à publier dans chaque numéro deux ou trois communications sur ce qui se passe au Mexique, [...] ». Ce programme me paraît dès maintenant réalisable. Mais il faut que tu m'aides très activement. Pour cela veux-tu te mettre tout de suite en rapport à Mexico avec Asturias dont je n'ai jamais

Stratégies éditoriales et genèse des revues

oublié les admirables « Légendes du Guatemala³ » publiées aux *Cahiers du Sud* et obtenir sa collaboration au premier numéro (manuscrits avant le 1^{er} février) et avec Neruda pour une lettre sur le Chili. »⁴ et il ajoute dans une seconde lettre seulement six jours plus tard « une revue ouverte à tous ceux qui peuvent avoir à cœur de définir ce dont on voudra demain, qui par ailleurs se montrent les plus disponibles [...], même en dépit de divergences appréciables, pour les plus qualifiés intellectuellement et les plus sûrs moralement. Dans *VVV* pourront donc s'exprimer librement des points de vue même contradictoires (Matisse, Calas, Caillois, Etiemble, Duthuit, des Américains spécialisés tels que Kiesler, Schapiro, Janis et j'espère encore une fois Asturias et Neruda, je compte bien que tu m'aideras à compléter cette liste). »⁵. Cette plate-forme sera donc la revue surréaliste *Triple V* dont il sera l'éditeur par procuration, son statut d'exilé l'empêchant d'en être le responsable⁶. Les modalités de création de *VVV* sont complexes, mais il apparaît clairement qu'elles sont conditionnées par la publication, peu de temps avant et sous l'égide de Wolfgang Paalen, de cette revue mexicaine *Dyn*. Wolfgang Paalen mène en effet une politique éditoriale offensive à destination d'un lectorat américain qui semble devancer la voie que s'est tracée André Breton. Wolfgang Paalen publie en avril-mai 1942 à Mexico, le premier numéro de *Dyn* avec des photographies d'Eva Sulzer⁷, consacré à la Colombie-Britannique, ainsi qu'un article à valeur

3. Miguel-Angel Asturias, *Légendes du Guatemala*, traduites par Francis de Miomandre avec une Lettre-préface de Paul Valéry, les Cahiers du Sud, Marseille, 1933.

4. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 4 janvier 1942 (New York vers Mexique), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 254.

5. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du samedi 10 janvier 1942, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 255

6. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 8 juin 1942, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 257 « *VVV* paraît sous la direction de David Hare, un cousin de Kay [Sage], extrêmement sympathique, dévoué et sûr. Mais il ne parle qu'anglais, ce qui te donne une idée des difficultés que je rencontre étant toujours aussi savant dans cette langue. »

7. Eva Sulzer, photographe et amie de Remedios Varo, séjourne dans la maison de celle-ci aux côtés de Wolfgang Paalen pendant plusieurs années.

La Fabrique surréaliste

inaugurale *Paysage totémique*⁸ dans lequel il annonce le besoin pour « l'artiste-philosophe de mettre au jour la fatalité sensible de son époque, d'embrasser dans toute la latitude de la pensée et de l'espace ce qui sans lui se mue en trésor de poussières. La faim qui tour à tour depuis la faillite de la beauté occidentale aiguillonna vers l'Asie, vers l'Afrique, vers l'Océanie, vers l'Amérique précolombienne les yeux les plus lucides, n'oculta que la nécessité de plus en plus impérieuse d'une universelle osmose portant à tel degré la combustion des formes, qu'enfin adulte l'art moderne s'y forge sa conscience mondiale. ⁹»

Puis, il paraît en décembre 1943 à la suite de ce manifeste en faveur d'une prise en compte de la culture et de la nature précolombienne et mexicaine, un numéro spécial de *Dyn* intitulé *Amerindian Number*¹⁰. Ce numéro consacré à l'ethnologie américaine comportait diverses contributions comme celles d'Alfonso Caso¹¹, Gustav Regler¹², Miguel Covarrubias¹³, Maud Worcester Makemson¹⁴, Jorge Enciso¹⁵, Miguel Angel Fernandez¹⁶, Carlos R. Margain Araujo¹⁷, César Moro¹⁸

8. L'article est écrit durant l'été 1939 pendant que Paalen parcourt les vastes étendues de la Colombie-Britannique et de l'Alaska. En note de cet article, l'auteur justifie le texte en précisant qu'il s'agit d'une ébauche d'un prochain livre. Voir Wolfgang Paalen, « Paysage totémique », in *Dyn*, Mexico, avril-mai 1942, p. 46-50. L'article possède en outre une seconde partie, « Paysage Totémique II », in *Dyn*, Mexico, juillet-août 1942, p. 42-47 et une troisième partie Paysage « Totémique III », in *Dyn*, Mexico, fin 1942, p. 27-31.

9. *Ibid.*

10. *Dyn*, n° 4-5, *Amerindian Number*, Mexico, décembre 1943.

11. Alfonso Caso, « The Codices of Azoyu », *Ibid.*, p. 3-6.

12. Gustav Regler, « Those Hunting Grounds », *Ibid.*, p. 38-39.

13. Miguel Covarrubias, « Tlatilco, Archaic Mexican Art and Culture », *Ibid.*, p. 40-46.

14. Maud Worcester Makemson, « The Enigma of Maya Astronomy », *Ibid.*, p. 47-52.

15. Jorge Enciso, « Seals of the Ancient Mexicans », *Ibid.*, p. 54.

16. Miguel Angel Fernandez « News discoveries in the Temple of the Sun in Palenque », *Ibid.*, p. 55-58.

17. Carlos R. Margain Araujo, « The Painting in Mexican Codices », *Ibid.*, p. 59-61.

18. Cesar Moro, « Coricancha, The Golden Quarter of the City », *Ibid.*, p. 73-77. Il est à noter que les archives Cesar Moro sont au Getty Research Institute

Stratégies éditoriales et genèse des revues

largement illustrées d'objets, de paysages, de manuscrits. Enfin, la présence d'un texte important de Paalen en langue anglaise : *Totem Art*¹⁹, où l'auteur analyse les mythes et l'art des peuples indiens d'Amérique du Nord avec à l'appui de nombreuses photographies noir et blanc dont certaines en pleine page, devait lui conférer un rôle important dans l'appropriation des civilisations précolombiennes.

La qualité de la mise en page, la haute tenue de l'article et la rédaction bilingue de *Dyn* ne pouvaient que susciter de la part de Breton une revanche à prendre sur le plan éditorial²⁰. C'est à Péret que Breton demande expressément la plus ouverte des contributions et cette sollicitation ne s'éteindra pas car dès avant la parution du quatrième et dernier numéro de *VVV* et alors même que Péret avait déjà maintes fois émis les plus grandes réserves sur le contenu de la revue²¹, Breton écrit ces quelques lignes :

Je compte sur toi pour réunir la collaboration mexicaine de VVV, qui doit paraître en octobre. Tâche de m'obtenir de Pierre Mabilie un texte de fond et aussi ne te contente pas de me laisser disposer de tes poèmes. Il me semble que vous êtes là-bas quelques-uns à pouvoir rédiger des textes théoriques, des mots critiques, polémiques et présenter quelques travaux (ou jeux) en collaboration. Je suis absolument sûr que l'atmosphère de Mexico est bien plus favorable à l'activité intellectuelle que celle de New

sous la cote 980029 et regroupent des documents sur l'activité éditoriale de Moro ainsi qu'une importante correspondance.

19. Wolfgang Paalen, « Totem Art », *Ibid.*, p. 7-37.

20. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 26 mai 1943, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 262 : « Que s'est-il fait là-bas, toi présent ? On a laissé toute licence à Paalen d'exprimer ce que bon lui semblait sans trouver le moyen de rien dire contre ou même à côté. Du côté de la vie, c'est Paalen qui gagne indiscutablement. »

21. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 26 mai 1943, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 262 : « Très cher Benjamin. Il est vrai que ta lettre au sujet de la revue m'avait laissé sur un goût un peu amer. Toute cette véhémence dépensée contre ce que Duchamp et moi nous avions tant de peine à mettre debout. »

La Fabrique surréaliste

*York, je m'en remets pour la plus large part à vous. Considérez Pierre et toi, je vous en prie, que les événements placent ce que nous pouvons dire dans une lumière particulièrement crue et que dans un avenir plus ou moins proche on y regardera de plus près. Il ne faut pas craindre d'être trop ambitieux. [...] Que fait Leonora ? [...]. Tu ne parles pas assez de ce que tu fais, de ce que fait Remedios. Le Mexique a-t-il tenu ce que vous en attendiez ?*²²

La revue *VVV* qui paraît simultanément à *Dyn* proposera néanmoins la participation de Claude Lévi-Strauss²³ et d'Alfred Métraux²⁴ pour les articles ethnologiques ou de nature anthropologique²⁵. Il nous semble donc opportun de croiser deux paramètres pour comprendre la nature de l'engagement des surréalistes envers les cultures anciennes du Nouveau Monde. L'éloignement de Paalen avec son *Farewell au surréalisme*²⁶ dont la revue *Dyn* publiée en anglais et en français a pour public exclusif le milieu new-yorkais, constitue le *climax* d'une situation à la fois inconfortable pour André Breton et ses amis et en même temps un moment de grande effervescence pour tenter d'appréhender les civilisations amérindiennes. Les stratégies éditoriales menées par Paalen et par Breton sont essentiellement révélées par la correspondance et c'est ce qui donne à ce matériel indiciel une valeur génétique particulière.

22. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 25 juillet 1943 mais le cachet de poste mentionne le 23 juillet 1943, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 264.

23. Claude Lévi-Strauss, « Indian Cosmetics », traduit par Patricia Blanc, in *VVV*, n° 1, New York, juin 1942, p. 33-35 et « Bronislav Malinowski », p. 45.

24. Alfred Métraux, « Note sur deux images en tapa de l'île de Pâques », in *VVV*, n° 2-3, New York, mars 1943, p. 41.

25. Parmi les auteurs, citons Robert Allerton Parker, « Canibal Designs » (sur les découvertes par l'anthropologue Arthur Bernard Deacon en 1926 d'un groupe mélanésien dessinant sur le sable), *VVV*, n° 4, New York, février 1944, p. 30-31 et Roger Caillois, « The Myth of Secret Treasures in Childhood » traduit par Lawrence Krader, in *VVV*, n° 1, New York, juin 1942, p. 4-8.

26. Wolfgang Paalen, « Farewell au surréalisme », in *Dyn*, n° 1, Mexico, avril-mai 1942, p. 26.

Stratégies éditoriales et genèse des revues

André Breton s'accommode très bien de diriger à nouveau une revue : il veut définir le surréalisme comme une entité vivante, soigneusement organisée et non réfugiée en pays lointain. Il en va de la survivance du surréalisme et Breton voit d'abord dans *Dyn* un camouflet cinglant laissant entrevoir que la guerre et les événements sont les signes d'une attitude hostile que doit avoir la nouvelle génération contre tout ce qui peut incarner la tradition littéraire et poétique. André Breton l'explique solennellement à Péret dès 1942 :

Il me paraît plus que jamais nécessaire que ta voix parvienne à ce qu'elle a d'unique, qu'on soit à même de distinguer son timbre particulier. [...] Il faut absolument dans les circonstances présentes, revoir ces choses de très près. Il faut repartir presque de zéro. À mon avis poétiquement même, il serait tout à fait insuffisant de se poursuivre, de se contenter de survivre. À l'exception d'Apollinaire – et encore non sans réserves graves – la poésie française d'avant l'autre guerre s'est trouvée en 1918-20 devant un fossé d'indifférence et d'incompréhension que lui barraient les hommes de la nouvelle génération que nous étions. La même faillite guetterait le surréalisme si celui-ci n'envisageait, en dépit de ce qui agite la bouteille mondiale, que de se prolonger. Il faut absolument qu'il se modifie, qu'il rapporte de nouvelles expériences et de nouvelles audaces pour revivre. À cet égard je me fie entièrement à toi parce que tu es l'homme de l'audace, que tu as toujours en horreur de ce qui était déjà entrepris, de ce qui était déjà gagné, parce qu'aussi tu es l'homme de la conscience révolutionnaire jamais au repos et que tu sais d'instinct que les tourments de l'ordre de celle qui tient le monde ne laisse à peu près rien debout : même ce qui a été nos plus belles certitudes, je crois le moment venu d'en faire le tour ; il faut être prêt à

La Fabrique surréaliste

*sacrifier beaucoup : ce que nous garderons et ce que nous trouverons n'en aura que plus de prix.*²⁷

C'est donc parce que la revue de Wolfgang Paalen²⁸ en exil à Mexico suscite convoitises et jalousies²⁹ qu'André Breton, dans une sorte d'émulation, souhaite mesurer la revue *VVV* à l'aune de la revue *Dyn*³⁰ (exceptionnelle en termes de qualité graphique mais regroupant aussi un certain nombre d'éminents contributeurs³¹). Dans ce contexte d'extrême rivalité, Breton est des plus remonté contre Paalen et supporte mal les critiques formulées contre *Triple V*. Péret reçoit d'ailleurs une lettre très explicite à ce sujet :

Il est vrai que ta lettre au sujet de [VVV] m'avait laissé sur un goût un peu amer. Toute cette véhémence dépensée contre ce que Duchamp et moi nous avons tant de peine à mettre debout : je n'ai pu m'empêcher de penser à ce qu'il avait fallu de temps et d'énergie pour mener cela à bien ou à mal, mais en tous cas pour le faire vivre. Et que cela tombe simplement sous le coup de critiques de détail, parce que Kiesler est meilleur artisan, peut-être même meilleur inventeur, que théoricien ou parce que j'ai cru pouvoir publier

27. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 4 janvier 1942 (New York vers Mexico), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 254.

28. Wolfgang Paalen (Baden/Vienna 1905-Taxco/Mexico 1959). Paalen, artiste et théoricien de l'art, aventurier et collectionneur, poète et philosophe, va élaborer *Dyn* comme une sorte de plate-forme et véhiculer idées et œuvres depuis Mexico vers les États-Unis.

29. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 26 mai 1943, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 262. « On a laissé toute licence à Paalen d'exprimer ce que bon lui semblait sans trouver le moyen de rien dire contre ou même à côté. Du côté de la vie, c'est Paalen qui gagne indiscutablement. »

30. Le premier numéro de la revue sera publié à 60 exemplaires seulement, la revue sera diffusée par Gotham Book Mart à New York, en anglais et en français.

31. César Moro, Valentine Penrose, Henry Miller, Charles Givors, Robert Motherwell, Alexandre Calder, Manuel Alvarez Bravo, Anaïs Nin, Marc Chagal, Eva Sulzer etc.

Stratégies éditoriales et genèse des revues

*un petit dessin automatique de Barbara Ruis ! Il est, me permettrai-je de te dire, plus facile de prétendre à l'impeccable, à plus forte raison je ne dis pas cela pour toi d'individuel, en n'entreprenant rien de collectif. Contre vents et marées [...] j'aurai pourtant fait paraître ces numéros de revues. Avoue qu'il me serait trop aisé de te faire observer que, depuis que tu es au Mexique, tu ne sembles pas t'être acharné à faire converger publiquement l'expression d'autres pensées avec notre pensée. Que s'est-il fait là-bas, toi présent ? On a laissé toute licence à Paalen d'exprimer ce que bon lui semblait sans trouver le moyen de rien dire contre ou même à côté. Du côté de la vie, c'est Paalen qui gagne indiscutablement.*³²

Breton finira cependant par accepter les faiblesses de la revue un an jour pour jour après de la manière suivante :

Tu penses bien que les faiblesses de VVV ne m'échappent pas. Théoriquement, tout cela est presque nul et il faut bien reconnaître que les attaques de Dyn sont en grande partie justifiées. Si je compare ce que nous parvenons ici à mettre debout à ce que Césaire et Ménil réalisent à Fort-de-France, dans des conditions apparemment plus mauvaises, j'avoue quelque découragement³³. Quelle vie et quelle richesse de point de vue s'expriment dans Tropiques

32. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 26 mai 1943, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 262

33. Il faudrait cependant nuancer le portrait négatif que fait Breton de sa revue puisque Aimé Césaire, extérieur à la controverse, témoigne de son enthousiasme envers *Triple V*. Voir : Lettre d'Aimé Césaire à André Breton datée du 03 août 1943 (Fort de France vers New York), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C.443. « Cher André Breton, Quelques lignes pour vous dire que j'ai reçu VVV n° 2-3, de même que le catalogue First papers of surréalisme ; pour vous dire aussi mon admiration enthousiaste pour ces 2 preuves de la vitalité surréaliste : en un tel lieu ; à une telle époque. Non le surréalisme n'est pas mort et il s'affirme de plus en plus notre seul espoir en ce moment de plus grande « fragilité » du monde ; en ce moment ou singulièrement l'orientation de la poésie me semble infiniment dangereuse. »

La Fabrique surréaliste

*et comme cela contraste avec nos anthologies périodiques ! Duchamp, en particulier, se montre très sceptique sur la nécessité de poursuivre VVV dans ces conditions.*³⁴

C'est la raison pour laquelle le point de discorde entre Breton et Paalen ne tardera pas à s'estomper et, dès 1945, André Breton va reconnaître que Paalen a eu le mérite de maintenir une flamme dans la tourmente de ces années sombres. Dans une lettre à Benjamin Péret, André Breton revient sur l'événement :

*En dernière analyse, Paalen est le seul à avoir tenté de faire quelque chose et c'est si grand dommage que ce quelque chose ait été entrepris un peu contre nous. Mais je garde assez de liberté pour reconnaître ce qu'il est et ce qu'il peut. Et sur le plan général, j'estime que dans les circonstances présentes, il est moins important de se maintenir en règle avec tels principes formulés que de demeurer en vie et d'en témoigner par des suggestions nouvelles*³⁵.

Si cette publication est ressentie comme une attaque contre le surréalisme au début, il faut dire que cela est accentué par un texte au titre évocateur : *Farewell au surréalisme*³⁶. De la part de Paalen, il y a là une stratégie manifestement offensive pour conquérir, depuis le Mexique, un lectorat américain puisque la revue est rédigée en Anglais et en Français malgré l'importance des auteurs hispanophones tout en cataloguant les exilés new-yorkais comme les protagonistes d'une époque révolue. Même si Péret avait dès janvier 1942 proposé d'abandonner le vocable surréalisme pour se tourner vers le merveilleux, il semble que l'attaque de Paalen sur ce point ait définitivement donné la volonté à André Breton de ne point aller dans ce sens et de

34. Lettre d'André Breton sur papier bleu à Benjamin Péret datée du 31 mai 1944, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 268.

35. Lettre d'André Breton sur papier bleu à Benjamin Péret datée du 23 février 1945, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 269.

36. Wolfgang Paalen, « Farewell au surréalisme », in *Dyn*, n° 1, avril-mai 1942, p. 26.

Stratégies éditoriales et genèse des revues

trouver au surréalisme une poursuite différente dans la forme mais non pas dans le fond. La lettre de Péret s'articulait dans ce sens :

Je suis persuadé également qu'il va falloir abandonner beaucoup du surréalisme, presque tout sans doute. Ce qui me semble avoir grandi à nos yeux ces dernières années et qui pourrait peut-être constituer un point de départ, c'est le « merveilleux » sous toutes ses formes. Y a-t-il une place pour un merveilleux moderne ? Ceci est très mal dit : je veux parler d'une forme de merveilleux qui exprime et transfigure notre époque³⁷. Quelles nouvelles expériences vis-tu, qui pourraient servir de point de départ ? Je crois aussi que si nous réussissons à mettre sur pied quelque chose de nouveau, il nous faudra abandonner le mot surréalisme pour couper avec le passé et semer la bande de suiveurs essoufflés qui s'attachera au surréalisme dépassé.³⁸

Ainsi l'effervescence mexicaine apparaît comme un lieu de réaction constructive qui suscite en territoire surréaliste des interrogations capitales. Paalen écrit dans ce premier numéro de *Dyn* : « Je suis convaincu que les grands poètes et peintres surréalistes continueront à créer des œuvres essentielles mais je ne crois plus qu'il sera donné au Surréalisme de déterminer la position de l'artiste dans le monde actuel, de formuler objectivement la raison d'être de l'art³⁹. »

Il est évident que Breton avait de quoi se sentir irrité : si, d'après Paalen, le surréalisme en tant que structure ne peut plus

37. Curieusement Péret semble s'intéresser pour cela à la sorcellerie au Mexique comme en témoigne un extrait de sa lettre à André Breton datée du 5 février 1942 (Mexico), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 1356. « [...] Accorde-moi encore quelques jours et je t'enverrai un article sur la sorcellerie au Mexique. J'ai de jolis documents. Je vais t'envoyer tout cela très vite par avion. »

38. Lettre de Benjamin Péret à André Breton datée du 12 janvier 1942 (Mexico), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 1355.

39. *Ibid.*

La Fabrique surréaliste

fournir un élan vers l'émancipation de l'homme, c'est désormais à l'artiste, autonome, de reprendre le flambeau. Or, il y a opposition avec l'idée d'André Breton, selon laquelle il faut tendre à la formation d'un mythe collectif au détriment du mythe personnel mais, paradoxalement aussi, une certaine adhésion avec la volonté d'occultation profonde du surréalisme.

On comprend qu'André Breton et d'autres⁴⁰ ne vont pas tarder à être habités par un sentiment de compétition en voyant Paalen réaliser une revue de qualité au Mexique dans des conditions matérielles et politiques identiques ainsi que par une certaine irritation de découvrir leurs objectifs à demi atteints. Les moyens mis en œuvre par Paalen sont tels que Pierre Mabille, en Haïti, demande des précisions à Benjamin Péret : « Je voudrais également apprendre par quel moyen financer un effort de cette envergure peut être actuellement réalisé pour répandre la littérature si abondante de notre ami Paalen. A-t-il découvert quelques puits de pétrole ? Qui sont ses aimables collaborateurs⁴¹ ? »

L'on comprend maintenant pourquoi le premier numéro de *VVV* se devait d'être exemplaire et montrer au Nouveau Monde la pertinence des idées surréalistes. La lettre envoyée par Breton à Benjamin Péret début 1942 est à ce point de vue exemplaire ;

40. Pierre Mabille en Haïti demande même conseil auprès de Péret. Voir lettre dactylographiée de Pierre Mabille à Benjamin Péret datée du 15 août 1942 (Pétionville, Haïti), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ms. 34 677. « J'ai reçu la revue de Paalen qui m'avait envoyé un questionnaire auquel j'ai répondu un peu trop hâtivement à mon gré. La position de cette revue ne me paraît pas claire et je serais vraiment très heureux de savoir ce que vous en pensez. » Cependant, Nicolas Calas aura une autre démarche en s'offusquant de la « dérive » de Paalen, mais s'empressera quand même de répondre à l'enquête lancée par la revue *Dyn*. Voir la lettre dactylographiée de Nicolas Calas à Benjamin Péret datée du 17 mars 1942, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ms. 34 642. « Malgré qu'il soit devenu si difficile de communiquer avec nos amis dispersés un peu partout c'est encourageant d'apprendre que tous ne suivent pas le courant désastreux qui maintenant mène Paalen à la dérive. »

41. Lettre dactylographiée de Pierre Mabille à Benjamin Péret datée du 15 août 1942 (Pétionville, Haïti), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ms. 34 677.

Stratégies éditoriales et genèse des revues

elle éclaire sur les perspectives dans les moindres détails. En voici un large extrait :

On t'a sans doute déjà fait part de mon intention de publier ici une revue trimestrielle sous le titre VVV (en anglais, en espagnol et en français). [...] Cette revue, autant que possible s'appuiera sur l'esprit d'invention. Moins anthologique que Minotaure, elle ne pourra cependant ressembler aux revues surréalistes : force est de la concevoir moins subversive manifestement que celles-ci (nécessité de ne traiter de front aucun problème politique ou religieux). Je n'en crois pas moins à la possibilité de réaliser quelque chose d'efficace dans les limites qui nous sont laissées (poétiques, philosophiques, etc.). Pour te donner une idée de ces limites : j'avais songé à avoir dès le premier numéro une enquête sur la dialectique mais : 1^{er}) le mot même de dialectique n'éveille aucun écho dans l'esprit même des universitaires américains. 2) On estime qu'une telle entreprise pourrait être périlleuse, ce mot étant ici inséparablement associé au concept de révolution sociale ! [...] Il ne peut être question dans ces conditions, de publier dans VVV un poème conçu dans l'esprit de "Je ne mange pas de ce pain là"⁴² et tu sais si je le regrette. Mais je te demande de m'adresser un conte pour le premier numéro, conte qui supporte des illustrations photographiques ou autres (ceci très important). [...] Autant que possible ce texte serait publié en anglais. La revue telle que je l'envisage ne serait pas purement surréaliste mais le noyau en serait surréaliste (on admettrait, à côté, des collaborations telles que celles de Caillois, de Duthuit et des contributions américaines spécialisées). Sur un feuillet inédit à l'en-tête de la revue VVV nous pouvons constater la hauteur du programme. La

42. Benjamin Péret, *Je ne mange pas de ce pain-là*, Éditions Surréalistes, 1936.

La Fabrique surréaliste

traduction est éclairante : « VVV, une revue d'art et de découverte, pour créer et changer pour devenir. »⁴³

Même si cet en-tête ne figure plus dans les numéros publiés, il est manifeste qu'il y a une volonté de promouvoir l'art simultanément à la découverte. La découverte sera une façon d'avertir que le surréalisme se renouvelle et qu'il n'est point aux États-Unis pour profiter de ses acquis. Bien au contraire il ira à la conquête de nouveaux territoires de l'esprit.

Pour le premier numéro, André Breton ne va pas manquer de proposer une participation à Robert Motherwell⁴⁴. Robert Motherwell (1915-1991) était un proche de Paalen et le traducteur des principaux textes du français vers l'anglais pour la revue *Dyn*. Ce choix semble stratégique, dans la mesure où il associe à la revue un théoricien proche de Paalen et de ses idées de façon à neutraliser les éventuelles velléités de Motherwell ou d'autres de se rallier complètement à *Dyn*. Ce choix est commenté dans une lettre de Nicolas Calas à Péret :

Le choix de Motherwell n'est pas fait pour m'enchanter. Peut-être que Breton a raison de vouloir éviter que la revue devienne sectaire [...] mais l'idée d'avoir à la tête d'une revue surréaliste quelqu'un qui ne cache pas son antipathie pour la dialectique et ceci AU MÊME MOMENT où Paalen essaye de faire une révision artistique et philosophique est dangereux. J'aimerais bien savoir quelle est ta pensée là-dessus. Jusqu'à présent nous avons souffert ici du manque d'une revue, mais une fois que nous arrivons à la

43. « *VVV a magazine of art & discovery, to create and to change, to become* » voir la reproduction de ce feuillet en annexe p. 555. Lettre à en-tête de la revue *VVV*, in-4°, 1942, New York. Source:

http://breton.calmelscohen.com/lot_2245, ancienne collection André Breton.

44. Robert Motherwell (1915-1991) était un proche de Paalen et le traducteur des principaux textes du français vers l'anglais pour la revue *Dyn*.

Stratégies éditoriales et genèse des revues

*mettre sur pied alors il faudrait faire bien attention de ne pas décevoir nos amis.*⁴⁵

Que se passe-t-il donc au Mexique, sous la plume de Péret ? Le contexte particulier dû à l'éloignement, suscite de nombreuses questions. Comment Breton depuis New York tente-t-il de minimiser l'impact de la revue mexicaine *Dyn* ? De quelle manière neutraliser Paalen devenu depuis peu dissident du surréalisme et qui menace directement les efforts de Breton pour ressouder le groupe autour de lui.

Benjamin Péret prépare justement une *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*⁴⁶ dans laquelle il est tout à fait explicite en ce qui concerne l'objectif, le sens et la raison lorsqu'il déclare à André Breton dans une lettre datée du mois de juin 1942 : « Je veux essayer de faire une sorte d'anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique du point de vue du merveilleux. Je me servirai naturellement aussi des mythes et légendes précolombiens. Il y a des choses ici sur le Mexique et sur des pays d'Amérique latine mais à peu près rien sur les États-Unis, le Canada et l'Alaska [...]»⁴⁷.

Dans un tout autre registre, Paalen continue d'investir des domaines très divers que le surréalisme d'André Breton ne peut laisser de côté. C'est le cas notamment du rapport qu'entretient l'art avec l'espace-temps. Nous rappelons d'ailleurs qu'il fut un thème de recherche récurrent chez Matta, Duchamp, Gordon Onslow-Ford et chez Breton bien sûr avec pour point d'ancrage les Grands Transparents. Paalen préparant une seconde série de

45. Lettre dactylographiée de Nicolas Calas à Benjamin Péret datée du 17 mars 1942, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Ms. 34 642.

46. Benjamin Péret, « Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique », in *Œuvres complètes*, t.6, José Corti, 1992, p. 15-35. (1^{re} édition : datée de novembre 1942 à Mexico, il s'agit d'un préliminaire à ce qui sera publié par Albin Michel une année après la disparition du poète. La première publication se fait sous le titre Benjamin Péret, *La Parole est à Péret*, Éditions surréalistes, New York, 1943.)

47. Lettre de Benjamin Péret à André Breton datée du 24 juin 1942 (Mexico-New York), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 1361

La Fabrique surréaliste

la revue *Dyn* consacrée à l'étude de l'évolution du concept d'espace dans l'art et la science⁴⁸.

En effet, Wolfgang Paalen dont l'érudition en matière de physique atomique et d'ethnologie est grande, exploite dans sa revue des théories issues de champs de la pensée que tout devait éloigner⁴⁹. Ainsi, l'utilisation de spirales dont l'ascendance double, mettant en dialogue les formes naturelles et les formes énergétiques, donnera naissance aux « *Cosmogons* » ou « *Messagers* ».

Les *Messagers*, êtres tridimensionnels dont les composantes sont lumière, couleurs, courbes énergétiques, sont originaires d'un lieu symbolique, psychique et mythique que Paalen nommait les « trois pôles »⁵⁰. Paalen établit une fusion de la mosaïque aztèque⁵¹ et de la physique quantique. Certaines toiles arborent des petites touches de peintures indépendantes les unes des autres, rappelant à la fois les tesselles des mosaïques aztèques et la théorie corpusculaire de la lumière développée par Louis de Broglie et dans les travaux d'Einstein. La revue *Dyn* qui se fait l'étendard de ces recherches, en langue anglaise et française, suscitera des commentaires et une large correspondance avant qu'André Breton opère lui-même un rapprochement avec celui qui avait manifestement déclaré son « adieu » au mouvement parce qu'il est plus judicieux de pactiser avec l'ennemi que de le combattre.

48. Cette seconde série ne paraîtra pas mais elle est annoncée à la fin du numéro 6 de la revue *Dyn* (nov 1944) : « Number 1, Volume II, will contain, among many other texts, a special discussion on the plastic expression of space in modern art. ANATOMY OF SPACE, a study of the evolution of the concept of space in art and science. THE HELICOÏDAL EVOLUTION OF ART [...]SPACE-OBJECTS. »

49. Josefina Alix, alü, « L'Art indigène et la Nature », in catalogue *Les Surréalistes en exil et les débuts de l'école de New York*, musée de Strasbourg, Strasbourg, 2000, p. 21-22.

50. Amy Winter, « Dynaton-The Painter/Philosophers », in Catalogue *Dynaton. Before & Beyond*, Frederick R. Weisman, Museum of Art, Pepperdine University, Malibu, 1991-1992.

51. Un masque de serpentine décoré de mosaïque (civilisation teotihuacane) ainsi qu'un disque de bois avec mosaïque (civilisation toltèque de Chichen Itza) sont reproduits dans « Sculptures préhispaniques de l'Amérique moyenne », in *Cahiers d'art*, 1946, p. 131 et 134.

Stratégies éditoriales et genèse des revues

Pour André Breton, il s'agit avant tout de ne pas laisser le surréalisme sur le bas-côté de la route en ce qui concerne la question de l'indianité et des sciences et surtout de reprendre la barre d'une initiative tournée vers les civilisations lointaines qui irriguait le surréalisme bien avant l'exil américain. André Breton procède à la fois par vérification⁵² et par stratégie en même temps qu'il tente d'élaborer un discours philosophique qui va concilier la pensée de Charles Fourier, l'ésotérisme, les sciences physiques et astrophysiques et la mythologie amérindienne. Les Grands Transparents donneront d'ailleurs une vue assez synchrétique de ces recherches. Il est en outre évident que, dès 1941, Breton a déjà posé entièrement et presque définitivement la trame de son approche mais l'avancée de Paalen, si rapide et si fulgurante ne lui laisse guère le choix que de penser la revue mexicaine comme un outil de référence. Il signale à propos de Paalen « qu'il n'y va de rien moins avec lui que de la volonté de parvenir à la lucidité totale en réalisant l'osmose, non seulement du visible et du visionnaire, mais de tout ce qui couve, plein d'attraits mystérieux, dans les créations de l'art "primitif" (au premier rang desquelles figurent, pour le surréalisme, celles du Nouveau-Mecklembourg⁵³ et de la Colombie-Britannique). L'art de Paalen aspire à réaliser la synthèse du mythe en formation, et de ceux qui passent pour révolus, à faire sa propre chaire de ce mythe même.[...] Sa peinture a les plumes de l'oiseau merveilleux, aux couleurs vivantes, qui passe dans les *Noces Chimiques* de Simon Rosenkreuz et a le pouvoir de rendre la vie⁵⁴. »

52. Nous rappelons qu'André Breton ne fait le voyage dans le centre des États-Unis qu'en 1945, juste avant son retour en Europe. Malgré les invitations répétées de Max Ernst en Arizona, André Breton ne semble pas considérer la rencontre des Indiens comme une priorité d'ordre philosophique ou esthétique.

53. Papouasie-Nouvelle-Guinée actuelle. Sur les rapports oiseau-serpent en Nouvelle-Guinée, voir Paul Wirz, « La Signification du serpent et de l'oiseau sur le territoire du Sépik », in *Bulletin des musées royaux d'Art et d'Histoire*, 4^e série, 27^e année, 1955, p. 63-76.

54. André Breton, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme [1941] », in *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, [1928], 1965, p. 78.

La Fabrique surréaliste

Dans ce texte, André Breton encourage la filiation ésotérisme-primitivisme et affirme l'importance du mythe en formation tout comme Paalen à travers *Dyn*. De même, il place l'art de la Colombie-Britannique et de ses environs au sommet d'une mystérieuse contrée où le merveilleux est omniprésent. On le voit, dès 1941 s'est cristallisé un système de pensée qui implique une réinterprétation des mythes amérindiens par le biais de la poésie et de l'ésotérisme. Cette réinterprétation est d'autant plus présente qu'elle se trouve impliquée dans la tourmente d'une émulation réciproque entre les exilés new-yorkais et les exilés mexicains.

C'est dans les revues *VVV* et *View* ainsi que dans la revue *Dyn* de Wolfgang Paalen que l'on retrouve cette approche de l'art amérindien et son incidence sur la production picturale des surréalistes. Benjamin Péret qui correspond abondamment avec André Breton sur cette question depuis le Mexique, définit dans son anthologie le fonctionnement de la pensée mythique amérindienne en ces termes :

Si la nature paraît hostile ou tout au moins indifférente au sort des hommes, il n'en a pas toujours été ainsi. Les animaux, les plantes, les phénomènes météorologiques et les astres sont des ancêtres prêts à le secourir ou à le châtier. Ils ont été bons ou mauvais et se sont vu transformer, en signe de récompense ou de condamnation, en un élément utile ou nuisible à l'homme, à moins qu'un accident imaginaire ne détermine cette métamorphose pour expliquer un phénomène naturel mais surprenant.⁵⁵

Il poursuit quelques lignes plus loin en établissant que « la tribu des poètes, peu à peu, a perdu contact avec les esprits fabuleux des ancêtres totémiques, rejetés si haut dans les cieux qu'ils dominent désormais la terre de leurs premiers balbutiements, et a concédé à ses membres les plus doués, aux sorciers et magiciens, le privilège de maintenir avec eux des

55. Benjamin Péret, « Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique », in *Œuvres complètes*, t. 6, *op. cit.*, p. 16.

Stratégies éditoriales et genèse des revues

relations poétiques⁵⁶ ». L'attitude du surréalisme est donc d'appliquer la philosophie des analogies à tous types de peintures pour affirmer la prééminence du surréalisme dans le Paris de l'après-guerre. Plutôt que de défendre la peinture surréaliste « classique » dans la veine des Brauner, Max Ernst, Masson etc., contre la peinture abstraite, André Breton choisit une voie oblique qui lui permet de tuer dans l'œuf toute volonté hégémonique d'une peinture abstraite, constituée en groupe. Il y a de la part d'André Breton, la mise en place d'une formidable stratégie pour occuper le terrain, et même tous les terrains. Les œuvres non mimétiques trouvent une légitimité plastique si elles correspondent à une recherche compatible avec les nouveaux concepts développés par Breton aux États-Unis. Kandinsky redevient alors, comme aux premières heures du surréalisme, un allié de tout premier ordre au même titre que Paul Klee ou Mondrian, car ils montrent l'exemple d'une peinture qui obéit à une nécessité intérieure⁵⁷ et merveilleuse. De la même manière, la présence, sur le mur de l'atelier d'André Breton, de Kandinsky aux côtés de Degottex est de ce point de vue manifeste et cela met au premier plan la volonté de poursuivre le surréalisme dans une voie particulière qui n'entend pas laisser la place à autre chose que le surréalisme. Ainsi tous les peintres qui seront préfacés par André Breton et dont les textes seront reproduits dans la réédition du *Sur-réalisme et la peinture* en 1945 puis en 1965, seront commentés avec un vocabulaire issu de l'ésotérisme, de l'indianité, des analogies fouriéristes, ou des concepts issus des sciences physiques.

La mesure d'une telle manœuvre date des premiers jours de l'exil en Amérique. Dans une lettre à Benjamin Péret datant de 1943, André Breton s'exprime très clairement à ce sujet. « Il est par trop négligé de publier aujourd'hui des reproductions sans titre, écrit Breton, comme font ou à peu près les abstractivistes

56. *Ibid.*, p. 26.

57. Voir à ce sujet le principe de la nécessité intérieure dans Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, op. cit., p. 190.

La Fabrique surréaliste

(et le plus grand danger ici est de leur côté)⁵⁸. » Il réitère ce propos dans une lettre à Max Ernst en 1947, ce qui corrobore la thèse selon laquelle il s'agit d'un point hautement stratégique pour le surréalisme. « L'abstractivisme, écrit Breton, est très menaçant de toutes parts : y sont passés à peu près tous les anciens surréalistes scandinaves, entre autres⁵⁹. » On voit bien à travers les échanges entre les artistes exilés à New York ou au Mexique, que les mutations qui ont nourri le mouvement surréaliste après guerre sont le fruit d'une activité placée sous l'égide de l'émulation et de la confrontation d'idées et de nouveaux concepts. Le Mexique et New York jouent donc à la manière d'une différence de potentiel faisant jaillir l'étincelle de la créativité comme lors d'une expérience de physique amusante. Cet axe est d'autant plus important qu'il est renforcé par l'absence d'échange avec l'Europe isolée par la guerre. Le Mexique apparaît donc en « Miroir d'amour ⁶⁰ » comme le disait André Breton et ce n'est pas là sa moindre qualité. Une revue trouve sa nécessité dans le contenu textuel et visuel qu'elle compte bien mesurer aux autres types de discours. Il apparaît donc important de reconsidérer l'émergence des revues d'avant-garde dans un processus de confrontation avec le contexte éditorial qui les a vues naître.

*Université Paris X
Nanterre*

58. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 15 novembre 1943, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C.265.

59. Lettre d'André Breton à Max Ernst à l'en tête de l'Exposition internationale du surréalisme 1947, datée du 13 mars 1947 et envoyée depuis Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 1738.

60. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 3 avril 1947 de Saint-Jean-aux-Bois (Oise), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C. 274.

PHILIPPE SOUPAULT ET LE ROMAN COLLÉ-MONTÉ

Myriam BOUCHARENC

*« (tout ce que je déteste dans les choses
et les hommes et les femmes : la colle) »*

Henri Michaux, Passages.

Comment ne pas éprouver quelque gêne à l'égard des notions de « collage » et de « montage » appliquées au texte – et plus particulièrement au roman. Si ce couple, en effet, s'impose dès que l'on parle avant-garde, rupture esthétique et révolution romanesque... les contours n'en demeurent pas moins flous et incertains. Bien loin de renvoyer à une définition stable et unifiée, cette terminologie à géométrie variable, aussi inévitable soit-elle, ne laisse pas d'embarrasser pour peu, finalement, qu'on veuille s'en servir. Nous nous en servons, cependant – ou plutôt pour cette raison même. Je me fonderai – par prudence – sur les romans de Soupault, en pariant sur les vertus clarifiantes de l'exemple, s'agissant de ces notions mêmes comme de l'œuvre romanesque de cet auteur.

Mais tout d'abord, essayons, selon la formule de Valéry, de « nettoyer la situation verbale », en commençant par quelques rappels historiques. Nul n'ignore que la notion moderne de « collage » pictural remonte aux « papiers collés » de Braque et de Picasso – à cette trouvaille qui consista à faire entrer de force dans leurs toiles, ici un fragment de journal ou de papier peint, là un timbre-poste ou une boîte d'allumettes... – avant de s'orienter, sous l'influence décisive de Max Ernst, vers une conception plus globale du collage. Dans un cas, Aragon parle de collage métonymique (l'objet conserve son sens d'origine) ; dans l'autre, de collage métaphorique (l'objet est appelé à

La Fabrique surréaliste

signifier une réalité nouvelle) : l'un, d'intention réaliste, traduit « le désespoir de l'inimitable », l'autre, d'intention poétique, valorise « la personnalité du choix¹ ». À côté de ces deux polarités essentielles, mais nécessairement simplificatrices, il y aurait lieu de recenser la riche diversité des pratiques – futuristes, aussi bien que dadaïstes – et des techniques du collage, que nous nous contenterons d'évoquer à l'occasion.

Les débuts du montage cinématographique, quant à lui, remontent aux années 1912-1914, date à laquelle la notion de « plan » (et l'échelle des plans telle que nous l'utilisons encore aujourd'hui) succède à celle de « vue » ou de « tableau ». C'est à Griffith que l'on attribue la systématisation de cette invention qui révolutionna le cinéma – et plus particulièrement à deux de ses œuvres, *La Naissance d'une nation* (1915) et *Intolérance* (1916), qui raconte alternativement quatre histoires, situées à quatre époques différentes et illustrant le même thème, indiqué par le titre, selon la technique alors novatrice du « montage parallèle ». Eisenstein, Poudovkine, Vertov, en Russie, Abel Gance et Epstein en France se firent les théoriciens des diverses possibilités offertes par le montage.

Si l'invention du collage pictural et du montage cinématographique sont à peu près contemporaines, on peut observer que, pour diverses raisons², elles n'ont pas rejoint dans le même temps l'arsenal technique du romancier. Les années vingt restent, en matière de roman (comme d'ailleurs de poésie), celles du collage ; tandis que l'influence du montage se fera davantage sentir dans les années trente – et au-delà – où elle demeure associée aux romans de Döblin, Dos Passos, Malraux, et plus tard de Butor. L'étiquette de « roman-montage » n'aurait fait, si l'on se fie à Jean-Pierre Morel³, son apparition en France

1. Louis Aragon, *Les Collages*, Hermann, 1965.

2. Mentionnons, outre le fait que la théorie du montage cinématographique (en retard sur sa « pratique ») se cherche durant les années vingt, la relative indifférence des surréalistes – sensibles avant tout à l'imagerie filmique –, en ces années-là, aux avancées techniques du cinéma...

3. « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, coll. « Théâtre années vingt », Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1978, p. 38.

Philippe Soupault et le roman collé-monté

qu'en 1932 à propos du premier volume de la trilogie de Dos Passos, *USA*.

Pour ce qui est de l'aspect technique – touchant à la transposition du collage et du montage au roman – partisans et adversaires font le grand écart. Entre le purisme pessimiste du « rien n'est collage » auquel souscrit Michel Décaudin⁴ lorsqu'il considère que « le sujet est impossible, ou du moins difficilement saisissable en littérature », et l'optimisme sans frein, plus fréquent, du « tout est collage », qui se délecte de l'élasticité métaphorique du concept, le terrain est quelque peu miné. Nous y aborderons munis d'une définition « moyenne » (et, naturellement, approximative). Elle nous est fournie par un numéro de la *Revue d'esthétique*, entièrement consacré aux collages :

La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures, des discordances de types divers⁵.

Précisons :

– qu'il s'agit d'une opération en deux temps : découpage et collage/prélèvement et insertion. Notons au passage que les « collages » portent arbitrairement leur nom, qui auraient tout autant justifié d'être nommés « découpages » si l'on n'avait privilégié le résultat plutôt que l'origine du procès.

– que cette opération de transport n'exclut pas des transformations possibles du matériau prélevé, comme dans le cas du *ready-made*.

– que, quelles que soient les modalités d'insertion – visibles (comme chez Prévert) ou effacées (comme chez Ernst qui multiplie les techniques de camouflage : par la photographie, la

4. « Collage, montage et citation en poésie », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, op. cit.*, p. 31-37.

5. *Les Collages, Revue d'esthétique*, N° 3-4, UGE, 1978, p. 12.

La Fabrique surréaliste

réduction à l'échelle...) – un principe de discordance n'en persiste pas moins, garant de cette impression d'« inquiétante étrangeté », qui demeure la signature du collage. L'opération consistant, de fait, à inquiéter une image en y introduisant un élément étranger.

Pour ce qui est du montage, il est fait usage de ce mot en deux sens qui se recoupent à certains égards, sans pour autant se confondre :

1. Le premier, annexé au vocabulaire plastique, désigne, pour reprendre le terme utilisé par Max Ernst dans les années vingt, « l'assemblage » des collages. Prolongement du collage, voire forme de collage⁶, le montage vise l'organisation de ce dernier dans l'espace, son intégration à une vision d'ensemble. Le collage est au montage ce que la poétique du fragment est à celle du tout. Cette notion d'assemblage permet de distinguer très nettement les collages cubistes (ponctuels, isolés) des collages surréalistes (où domine le montage avec toutes les différences de procédés d'assemblage que l'on sait selon que les collages sont jointés ou pas, visibles ou pas, chaotiques ou, selon le terme de Max Ernst, « méthodiques »⁷).

2. Le second usage se rapporte au domaine cinématographique où le montage désigne l'art d'assembler les plans en vue d'effets rythmiques (« plans courts » de Gance) et/ou signifiants (exploitant la relation entre les plans de toutes les manières possibles).

Voici, décrite par un critique des années 1920, l'opération de montage :

*Devant ses kilomètres de bandes projetées
plusieurs fois sur l'écran de la chambre d'essai,
[l'artiste] procède au découpage et au montage de*

6. Voir Henri Béhar, *Littéruptures*, Bibliothèque Mélusine, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p. 191.

7. In Werner Spies, *Max Ernst. Les Collages, inventaire et contradiction*, Gallimard, 1984.

Philippe Soupault et le roman collé-monté

*son film. Il supprime, il juxtapose, il interrompt, il découpe, il choisit*⁸.

Si le procédé peut paraître identique à celui du montage plastique, il ne l'est pas. La différence porte essentiellement sur deux points :

– la nature du matériau assemblé. Celui du montage cinématographique est homogène (les plans assemblés proviennent du tournage d'un même film), là où le collage mobilise un matériau hétérogène.

– la vectorisation, essentiellement spatiale du collage, temporelle du montage.

Différences qui, transposées au roman, invitent donc doublement à distinguer : le plan narratologique au niveau duquel intervient le montage (agencement des unités narratives, régime narratif, système de répétitions et de variations...) et le plan discursif, le tissu textuel, au niveau duquel intervient le collage.

Si j'ai retenu l'expression « collé-monté » pour désigner mon objet, ce n'est donc pas seulement pour le jeu de mots mais parce que ces deux notions semblent, s'agissant du roman, art du temps plus encore que de l'espace, s'induire l'une l'autre.

Formes du collage dans *Le Bon Apôtre*

« Les formes typographiques », remarquait Barthes, « sont comme une garantie de fond » : « l'impression normale atteste la normalité du discours » et « toute secousse imposée par un auteur aux normes typographiques d'un ouvrage constitue un ébranlement essentiel⁹... » Amoncellement d'épigraphes, alternance du romain et de l'italique, multiplication des décrochages textuels, présence de notes en fin de volume... : c'est assurément à un attentat contre la plastique traditionnelle du roman, son académisme, que se livre Soupault dans *Le Bon*

8. « Le Cinéma. A propos d'un article de M. Paul Souday », *Les Annales*, 15 juillet 1927, p. 62.

9. « Littérature et discontinu » (1962), *Essais critiques*, rééd. Le Seuil, coll. Points, 1981, p. 176.

La Fabrique surréaliste

Apôtre, son premier roman¹⁰ paru en 1923, comme à même époque Aragon (dans *Les Aventures de Télémaque*, 1922), Delteil (dans *Choléra*, 1923), ou encore André Salmon (dans le *Manuscrit trouvé dans un chapeau*, 1924). À simplement feuilleter ces romans, on en aperçoit bien vite l'air de famille, la physionomie défigurée. Par contraste avec la massive opulence du drapé dont se pare le roman romanesque, le roman moderne se plaît à arborer le patchwork et le décousu. Il vagabonde en débraillé. À découpage qui sévit, collage tout proche : tel est bien le cas du *Bon Apôtre*, véritable apothéose en la matière. Rapport d'expertise médicale du dénommé Jean X... personnage principal s'étant rendu coupable de vols dont il a accusé la bonne (après l'avoir plus ou moins violée), pancartes apposées sur les murs de la *Compagnie maritime et commerciale* qu'il dirige à sa sortie de prison, sur lesquelles on peut lire des maximes à faire rougir de honte les papillons surréalistes – « plus on soulage un chef des détails, plus il lui reste de place pour les idées importantes », « toute chose est excusable, mais une seule fois », « Le contentement et la bonne humeur sont les lubrifiants de toute organisation »... (104-105) – ; articles de presse ou de géographie (115), dépêches d'agence (106-107), fragments de conversation et tics de langage – « Hein ? quoi ? », ne cesse de répéter l'oncle de Soupault – clichés et expressions toutes faites... Le roman est envahi par ce « langage de confection », comme l'appelle joliment Aragon, qui, parce qu'il est déterminé par sa valeur d'usage – et s'use au demeurant – montre son étoffe et acquiert pour ainsi dire la matérialité de l'objet – ne parle-t-on pas, en l'occurrence, de « langue de bois » ?

C'est pourquoi l'emprunt extra-littéraire reste, dans le roman, la forme la plus évidente – visible, palpable presque – encore que Soupault ne partage pas avec l'auteur du *Paysan de Paris*,

10. Philippe Soupault, *Le Bon Apôtre* (1923), réédition, Lachenal & Ritter, 1988 (les références à ce roman figureront désormais entre parenthèses après la citation). Si l'ouvrage n'est pas sous titré « roman », du moins est-il obliquement désigné comme tel dans l'une des quatre épigraphes placées au seuil du récit : « Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière » (Raymond Roussel).

Philippe Soupault et le roman collé-monté

le goût du fac-similé¹¹. S'il aime insérer dans ses romans des documents, c'est sans grand souci de fidélité à leur présentation d'origine¹². À l'instar du peintre qui emprunte tantôt la forme, tantôt la matière de l'objet, Soupault prélève le plus souvent le fond au détriment de la forme. Il procède, parfois, à un cavalier mixage des deux : ainsi du rapport d'expertise médicale du dénommé Jean X... longuement cité sur sept pages (55-62) qui, sans être une reproduction à l'identique (le format et le corps utilisés étant les mêmes que ceux du reste du texte), restitue néanmoins la présentation du document (titres et numérotations). Cette relative indifférence à la plasticité du collage va de pair avec l'absence, ou presque, de toute citation extralinguistique, (impliquant une rupture de code, de système signifiant) entre le collé et le collant, comme on en trouve – rarement il est vrai – dans d'autres romans ou récits de Breton, Cocteau ou Delteil : la photographie dans *Nadja*, le dessin dans *Le Potomak*, une portée musicale dans *Les Poilus*, une formule chimique dans *Choléra*, des chiffres, assez souvent chez Soupault...

Cette dernière forme de collage n'exclut pas l'emprunt au matériau littéraire, à commencer par le titre même du roman, « le bon apôtre », dans lequel on aura reconnu « Grippeminaud, le bon apôtre » de la fable de La Fontaine. Toutefois, le prélèvement consiste souvent en formules qui, pour littéraires qu'elles soient, n'en ressortissent pas moins au cliché, comme cette morale de la fable (une autre) que Soupault s'emploie dès lors à modifier : « rien ne sert de courir. Quelle farce ! Rien ne sert de partir à point si l'on court plus vite ». Mais surtout, sa prédilection va à l'emprunt de registres et de tons, qui confère au roman une instabilité stylistique telle que l'on ne saurait dire quand s'exerce au premier degré la plume de Soupault. Sommes-nous toujours dans le collage lorsque Jean X... résume ainsi l'enseignement qui lui est dispensé au collègue ?

11. Louis Aragon, *Les Collages*, *op. cit.*, p. 115.

12. À quelques exceptions près cependant, dans *À la dérive*, Ferenczi, 1923 (p. 98, par exemple).

La Fabrique surréaliste

Un bol de lait. Une mouche. La mouche tombe dans le bol. Un Français s'approche, il retire la mouche et boit le lait. Même bol, même lait, même mouche. Un Allemand boit lait et mouche. Un Anglais s'approche, recule, puis prend le bol et jette le tout, mais un Chinois mange la mouche et jette le lait. (36-37)

Le même Jean X... parle au demeurant toutes les langues : celle de l'homme d'affaires, du dandy, du sportif, du mélancolique... À peu près à la même époque, sensible à cette crise du sujet qui a perdu tout langage propre, et se trouve gagné à la singerie, Ponge écrit : « Je ne m'occupe plus que d'imiter [...] les façons logiques des hommes. Quand cela m'amuse, par besoin de gesticulation, par hérédité simiesque (humaine)¹³ ». Bref, ce sont, comme le fait fort justement remarquer Annick Bouillaguet¹⁴, tous les « tics » du roman Art déco qui se voient ici parodiés, plutôt qu'à proprement parler, collés dans le roman.

S'agissant à présent du mode d'insertion du matériau prélevé, on sera sensible au choix, très net, de Soupault en faveur de la démarcation visible. Il ne s'efforce pas de cacher le plomb qui sertit son vitrail. L'usage, non systématique, mais néanmoins fréquent des guillemets encadrant le collage, accentue, en ce cas, sa ressemblance avec la citation et le discours rapporté, dont l'auteur semble s'amuser à calquer le protocole grammatical par la désignation explicite du collage : « je colle ce texte dans mon journal », écrit Jean X... Autre exemple, emprunté celui-ci aux notes du *Nègre* dans lesquelles le collage d'un fait divers se voit précédé de la mention suivante : « je découpe ce récit dans un journal de 1927¹⁵ ». Le colleur s'affiche à visage découvert. Comment pourrions-nous douter,

13. 21 déc. 1924, In *Pratiques d'écritures ou l'Inachèvement perpétuel*, Hermann, 1984, p. 67.

14. Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan-Université, 1996, p. 132.

15. Philippe Soupault, *Le Nègre* (1927), rééd. Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1997, p. 126.

Philippe Soupault et le roman collé-monté

dès lors, que « ceci est un collage » ? Bien qu'Aragon considère que dans un art non plastique « toute citation peut être tenue pour un collage », il va de soi qu'elle ne saurait toujours l'être, sauf à faire perdre l'essence du collage.

En effet, la citation, fidèle par principe, quand le collage admet des transformations, vise le texte cité : c'est la révérence à l'autorité ou – ce qui revient au même, en l'occurrence – l'ironie à son égard qui priment. Le collage (fût-il citationnel dans sa forme) vise le texte citant : la secousse que produit sur lui la citation, la force d'invention qu'elle lui imprime. J'en donnerai pour exemple l'épigraphe de Raymond Roussel placée au seuil du *Bon Apôtre* : « Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière ». Le déictique « ce » ainsi transplanté désigne, au mépris du contexte d'origine, le livre de Soupault et le désigne comme un « roman » (ce qui, en l'absence de sous-titre générique, est précieux). La citation entre de surcroît en relation avec une remarque de Jean X... prétendant parcourir les livres « en commençant par la fin » (46). La relation contrastive qui s'établit entre une affirmation et son contraire contribue à l'esthétique du collage. Au surplus, en se plaçant sous le patronage de Roussel, Soupault semble fournir une clef à son lecteur, puisque l'auteur de *Locus Solus* travaillait, comme on sait, à partir de citations qu'il transformait¹⁶.

Enfin, lorsque le texte est inséré dans la continuité typographique du discours, c'est le démarquage énonciatif qui se charge de désigner le collage comme cette déclaration de Jean X... à une mendicante en deuil qu'il invite à sa table, et qui rappelle étonnamment les textes scientifiques insérés dans *Les Chants de Maldoror* :

Très aimable, il lui offrit un siège près de lui.

– Madame, dit-il, l'absence de profonds abîmes à proximité des côtes caractérise nettement une section extrême de la Corse éruptive. De part et d'autre, l'écart progressif de l'isobathe de cent mètres accuse justement le développement

16. Voir *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963.

La Fabrique surréaliste

du plateau sous-marin qui unit la Corse à la Sardaigne. Vous ne pouvez pas savoir le frisson qui nous secouerait l'un et l'autre, vous et moi, si nous osions connaître ces profondeurs. (115)

Reste à aborder la question du montage, essentielle dans un livre comme *Le Bon Apôtre* où collages et montages se concurrencent et s'interpénètrent pour mieux exacerber la discontinuité fondamentale de ce récit. Alors que l'italique signale, dans *Les Aventures de Télémaque*, l'auto-collage de textes, notamment automatiques, préalablement publiés par Aragon¹⁷, Soupault, l'auteur, les emploie pour distinguer le journal de Jean X... du récit de Soupault, le personnage. On aura reconnu dans ce type de construction le principe du « montage alterné » (que le cinéma vient de découvrir, et qu'il doit d'ailleurs sans doute plus à la littérature que l'inverse). Chaque chapitre s'organise selon le double point de vue de l'un et de l'autre, avec toutes les discordances qu'un tel dispositif peut entraîner sur le plan de la vérité des personnages. Après avoir ainsi raconté à Soupault, qui la rapporte dans le récit, la motivation de son vol, Jean X... confesse dans son journal lui en avoir caché une autre. Le dernier chapitre, enfin, introduit une variante : un échange épistolaire entre les deux amis prend le relais du journal sans entamer le principe du double point de vue.

Cette logique de composition se voit, d'autre part, compliquée, par un vertigineux système d'emboîtements : poème ou tranche de roman à clé dans le journal¹⁸, monologue intérieur ou lettre de Jean dans le récit – n'excluant pas à son tour le récit dans la lettre – : autant de « genres intercalaires », pour reprendre l'expression d'Annick Bouillaguet (eux-mêmes truffés de collages), dont Soupault organise le montage avec

17. Voir Maryse Vassevière, *Aragon romancier intertextuel ou les Pas de l'étranger*, L'Harmattan, 1998, p. 89.

18. Lorsque Jean évoque le groupe des « littérateurs » qu'il fréquente, on reconnaît, sous des noms d'emprunt les principaux protagonistes de la scène littéraire de l'époque : Cocteau (Poteau), Apollinaire (Michel Palmyre), Cendrars (Adrien Voultas) etc.

Philippe Soupault et le roman collé-monté

une visible jubilation. Nous sommes ici au plus près du « montage constructif » cher à Eisenstein (Soupault connaissait bien son œuvre et l'appréciait, comme en témoignent ses critiques cinématographiques). Au contraire du montage cursif qui valorise la continuité narrative en s'effaçant le plus possible, le montage dit « constructif » parce qu'il fabrique la narration (au lieu de se plier à elle) est un montage heurté, contrasté, saccadé, qui s'exhibe comme tel, mais dont la discontinuité même, parce qu'elle se reproduit en cascade, se constitue en continuité. On aperçoit bien ici l'analogie possible avec le montage pictural. Une continuité qui n'hésite pas, au demeurant, à jouer de la redondance : le vol de Jean X est ainsi raconté pas moins de cinq fois dans le roman : par l'oncle de Soupault, dans le rapport d'expertise, lors de la déposition de Jean X..., par Soupault, par Jean X... dans son journal. L'intrigue du *Bon Apôtre* est elle-même narrée deux fois : une fois dans l'introduction où elle est résumée, une autre fois développée dans les chapitres qui suivent. Il n'est pas jusqu'aux motifs qui ne se dupliquent, comme celui du « chien coupé en deux » qui ouvre le premier chapitre et dont se souvient Soupault ultérieurement (84). Jean-Pierre Morel insiste pour voir dans ce travail de répétition non seulement une caractéristique essentielle du montage mais l'un des critères de distinction avec le collage ou, dit-il, le fragment doit « être donné d'un seul coup et non pas disséminé [...] et ne pas faire l'objet d'une répétition (identique ou avec variation)¹⁹ ». Auquel cas *Mouchoir de nuages* de Tzara relèverait pleinement du montage.

Résumons-nous : prédominance du collage extra-littéraire non transformé, choix marqué de sa visibilité, tout comme de celle du montage – brisé et répétitif – qui s'entrelace avec lui : tel est le « style », pour le moins rhapsodique, du *Bon Apôtre*. Le rhapsode étant, selon l'étymologie (*rhapsodein*), celui qui coud les chants ensemble. Qui découpe aussi. Lautréamont, dans son plus fameux des « beau comme », n'a rien fait d'autre que de dénuder le procédé du collage considéré comme

19. Jean-Pierre Morel, *op. cit.*, p. 47.

La Fabrique surréaliste

rencontre exotique : il y faut – rien de moins, rien de plus – une table de dissection et une machine à coudre. Coupe et couture.

Malgré ce grand bris et bric à brac de textes – ou à cause de lui – le dépaysement obtenu est finalement moindre. La prédilection de Soupault pour la langue de bois et pour le « placardage », plutôt que pour la marqueterie ou le sertissage, redonne en fin de compte à ce texte hanté par le découpage, un caractère massif. Collage « massif » comme on le dit, justement, d'un bois. Il ne suffit pas d'afficher la rupture pour que le discours de l'autre cesse de vous coller à la plume. C'est même là tout le risque du collage, lorsqu'il ne sait pas se faire oublier. À devenir la règle, les effets de rupture ne s'en trouvent-ils pas pervertis ? Lorsqu'on « file » le collage, comme on file la métaphore, la surprise et son choc en sont pour leurs frais. Est-ce la raison pour laquelle Aragon commente ainsi l'un des collages les plus pesants (« six pages sur le costume masculin ») du *Bon Apôtre* :

*L'introduction d'un article de mode dans le « journal » du Bon Apôtre avait sans aucun doute pour but de produire sur le lecteur un grand effet d'accablement. Ou le caractère d'un masque : l'effacement de l'auteur. J'y ai beaucoup réfléchi alors. Peut-être même est-ce la raison qui m'a détourné du collage en ce temps-là [...]*²⁰.

Rien que cela ! S'en tiendrait-on, cependant, à ce premier recensement que l'on n'aurait pas encore dit grand-chose de ce qui fait la particularité des collages de Soupault – et l'originalité de son roman.

Vrai ou faux collage ?

Aragon ne s'avance-t-il pas un peu rapidement lorsqu'il affirme, à propos de cette « accablante » dissertation sur le costume masculin que l'on vient d'évoquer « qu'il s'agissait là d'un collage, que Philippe ne put aucunement écrire ainsi de lui-même, je n'en ai jamais douté²¹ ». J'en doute, pour ma part,

20. Louis Aragon, *Les Collages*, op. cit., p. 115.

21. *Ibid.*, p. 114-115.

Philippe Soupault et le roman collé-monté

tout comme je doute, pour tout dire, de l'authenticité de la plupart des collages de Soupault qui me paraissent plus souvent imités que reproduits. Sans pouvoir en apporter la preuve tangible – car comment prouver l'absence ? – il est à bien des signes, stylistiques notamment, largement permis d'hésiter entre pastiche ou parodie et authentique pièce rapportée, ainsi que vous aurez pu vous en convaincre à la lecture des passages cités.

Tout comme Marx Ernst s'emploie, ainsi que le rappelle Aragon, à « donner l'illusion du collage sans y recourir²² », quand il n'utilise pas du « collage décalqué », Soupault verse volontiers dans le pseudo-collage ou le pastiche. Telle par exemple la longue et minutieuse description, dans *À la dérive*, du corps de Mabel Taft (trouvée assassinée dans une chambre d'hôtel à Sydney) qui est à la fois un vrai collage – le texte était d'abord paru dans *Littérature* (sous le pseudonyme égarant de Philippe Weil²³) – et un faux collage dans la mesure où il s'agit d'un rapport de police que l'auteur s'amuse de toute évidence à simuler. Ce qu'il convient de souligner, dans cet exemple, c'est que le faux est apparent, tandis que le vrai reste tapi dans l'ombre. C'est là, au demeurant, la règle dans les romans de Soupault ou les collages « suspects », et pour ainsi dire louches, sont exhibés avec ostentation, quand les vrais restent soigneusement dissimulés. Il est ainsi toute une cartographie souterraine complexe des réemplois textuels, toute une stratification de couches géologiques diverses, que je n'aurai pas le temps d'explorer ici. Un exemple, parmi d'autres : alors qu'un authentique texte automatique, *L'Explorateur au long nez*, publié dans *La Révolution surréaliste* (n° 4 novembre 1925), est collé sans retouches dans *Le Nègre* où il passe inaperçu, on repère aussitôt dans *À la dérive*, ce pastiche des *Champs magnétiques* glissé dans le monologue d'un personnage : « Prisonnier des nuages et du vent, j'écoutais la

22. *Ibid.*, p. 32.

23. « Au clair de la lune », *Littérature* (nouvelle série), n° 3, 1^{er} mai 1922, p. 3-6.

La Fabrique surréaliste

plainte monotone de mon cœur en ricanant. » ; « J'ai entendu les insectes miner les murailles métalliques²⁴ ».

Le trompe-l'œil, rappelons-le, est inhérent à tout collage littéraire qui voudrait s'emparer du réel, la graphie ne permettant pas d'insertion *directe* d'éléments prélevés dans la réalité ou empruntés à un autre système signifiant²⁵. Il suffira, pour s'en convaincre, d'avoir à l'esprit le *fac-similé* du Tarif des consommations du Certa, immortalisé par *Le Paysan de Paris*. On croit voir la chose même, quand on ne fait, en réalité, que la reconnaître – ce qui n'est pas le cas, rappelons-le, lorsque Picasso ou Braque introduisent un morceau de papier peint ou de toile cirée dans leurs œuvres. En sorte que, si les collages fictifs de Soupault déçoivent la lettre technique du genre, du moins n'en trahissent-ils pas nécessairement l'esprit, si tant est que le propre du collage est bien de créer une ambiguïté entre le *ready made* et ce que l'on pourrait appeler, par contraste, le « home made ». Le préfabriqué et le fait maison.

L'effacement, cher à Max Ernst, du collage originel, qu'il ne voulait concevoir que comme une simple maquette, réservant au cliché le statut d'original, ne témoigne-t-il pas, au reste, du souci d'entretenir l'ambiguïté entre le vrai et le feint ? Peut-être est-ce précisément parce que le collage peut être imité que l'artiste tient tellement à en masquer le secret de fabrication, tirant effet de cette possible perversion pour l'orienter vers l'esthétique du « trompe-l'œil renversé », comme le souligne fort bien Aragon lorsqu'il qualifie Max Ernst de « peintre des illusions²⁶ ». Du collage comme *fac-similé*, au collage comme *faire semblant*, il n'y a dès lors qu'un pas qui débouche sur une avenue – que l'on croise décidément à plusieurs carrefours du collage – celle de l'écriture imitative, à laquelle Annick Bouillaguet propose, pour sa part, d'élargir la notion : le collage, dit-elle « consiste à faire cohabiter les éléments les plus hétéroclites, et à utiliser éventuellement à cette fin toutes formes de l'écriture imitative : la citation, le pastiche, la

24. *A la dérive*, *op. cit.*, p. 108.

25. Marcel de Grève, Article « Collage » du DITL,
<http://www.ditl.info/arttest/art1213.php>

26. Aragon, *Les Collages*, *op. cit.*, p. 27.

Philippe Soupault et le roman collé-monté

parodie²⁷ ». Extension récusée par Henri Béhar qui considère, à juste titre, qu'une différence de nature les oppose : le pastiche étant stylistique, ne saurait relever du collage mais de la simple (et désespérément vaste) intertextualité. Si tout collage est intertextuel dans ses conséquences, en raison de la relation qu'il instaure entre le collant et le collé, toute intertextualité, fondée sur cette relation même, ne relève pas du collage. Pour qu'il y ait « collage », il est nécessaire que la double opération que celui-ci exige (prélever/intégrer), persiste comme telle : « là où le collage envisage uniquement des juxtapositions discursives, l'intertextualité découvre des discours qui s'édifient ensemble²⁸ ». C'est toute la différence, me semble-t-il, entre la « tresse », pour reprendre une image chère à Maryse Vassevière et, si l'on veut rester dans la coiffure, le postiche.

Du *postiche* au *pastiche*, le glissement est évidemment tentant. Et, tant que nous y sommes, demandons-nous comment considérer la conversation entre le coiffeur et son client, prétendument recopiée en « respectant les fautes » d'un « manuel de conversation », que Soupault fait figurer dans *Le Nègre* ?

Ne faudrait-il pas me rafraîchir un peu les cheveux ?

Je les couperai un peu par-derrière, mais je ne voudrais pas toucher à cette touffe sur le front, ni dégarnir les oreilles.

Pourquoi ?

Parce que monsieur aurait l'air d'avoir le front trop bas et les oreilles trop longues. Monsieur désire-t-il que je lui donne un coup de fer ?

C'est inutile : mes cheveux frisent naturellement.

Désirez-vous sur les cheveux un peu d'huile ou de la pommade ?

27. Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, op. cit., p. 125.

28. Ligia Tudurachi, « Collage, intertextualité », 2007, <http://lett.ubbcluj.ro/-studii/3-4/03.html>

La Fabrique surréaliste

Mettez un peu d'huile parfumée.

Veillez vous regarder dans la glace.

C'est très bien. Je vois que vous êtes un artiste digne de raser et de coiffer vos contemporains²⁹.

Jacqueline Chénieux-Gendron y voit un « faux collage³⁰ » : il serait difficile d'en juger autrement. Saisie à mon tour par le démon qui préside aux coupures, je trancherais volontiers le débat ainsi : si le pastiche (ou la parodie) ne sont pas collage en soi, le collage peut en revanche faire l'objet d'un pastiche. C'est-à-dire d'un collage fictif où ce qui est imité n'est pas tant le texte d'un autre que le principe même de fonctionnement du collage. C'est toute la différence entre les mille et une réécritures du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet et la peinture de Miro qui, sans relever du collage, lui ressemble tant qu'il est loisible de se demander, avec Aragon, si ce dernier « imite sa peinture, ou si ce n'est pas plutôt sa peinture qui imitait par avance l'effet du collage³¹ ».

« Effet *du* collage » ou « effet *de* collage » : qu'importe, après tout, ses modalités, pourvu que l'on en éprouve l'ivresse. Une ivresse qui chez Soupault serait cependant davantage celle du collage qui coule, plus qu'il ne colle, glisse et dérive au fil de l'écriture et de la mémoire. Le pastiche ayant pour effet de le fluidifier, d'en diluer la force – de sectionnement, de déracinement, de rupture. En faisant perdre aux ciseaux de leur tranchant, comme à la colle son pouvoir de jointure, Soupault tend à court-circuiter leurs vertus de rencontre, de rapprochement, d'irruption et de disruption, au profit d'une écriture flottante, incertaine, comme hésitant à la lisière de l'autre et du même.

29. Philippe Soupault, *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 130-131.

30. Jacqueline Chénieux-Gendron, « Le roman de montage dans l'œuvre de Philippe Soupault », *Philippe Soupault le poète*, sous la dir. de J. Chénieux-Gendron, Klincksieck, 1992.

31. Louis Aragon, *Les Collages*, *op. cit.*, p. 68.

Un roman du collage

C'est sur ce terrain, perméable au plus haut point, que se produit, dans *Le Bon Apôtre*, la prévisible transition du collage fictif à la fiction du collage. Ce franchissement du récit à la fable – ou, qui sait ? de la fable au récit – fait, à n'en pas douter, toute la singularité de ce livre, roman de tous les passages, où il n'est pas un personnage, pas un épisode, pas un mot, pour ainsi dire, qui ne réfléchisse l'image et le principe du collage. Miroir ou caisse de résonance, comme on préfère, la fiction diffracte, ou amplifie, la poétique même du récit. L'effet en est si patent que ceux qui ont lu le livre se passeraient volontiers d'une démonstration que je ne manquerai donc pas d'abrégé.

Dès l'ouverture du premier chapitre : « Un hurlement. Un chien renversé et coupé en deux par une automobile. Une flaque de sang », donnent le signal du découpage. L'imaginaire du collage prédispose à l'analyse anatomique et à la dissection. Prévert ne cesse, dans les siens, de prélever des cœurs, fussent-ils sacrés, d'ouvrir des corps dont il extirpe les entrailles ou de pratiquer des greffes monstrueuses. Mais le chien découpé de Soupault – de quoi est-il donc coupable ? – n'est pas seul à subir un si cruel destin. Les personnages sont, eux aussi, soumis à de bien étranges dépeçages. À commencer par Philippe Soupault, l'auteur, qui se partage entre sa réalité d'auteur et la fiction de son personnage éponyme. Tandis que Philippe Soupault, le personnage, est moins ressemblant à lui-même qu'à son ami et double – on aimerait dire doublure – Jean X..., auquel il prête plusieurs de ses « propriétés » comme dirait Michaux, parmi lesquelles l'invention de l'automatisme, dont Jean fait la découverte en solitaire lors de sa réclusion. Tout comme le texte même, constitué d'assemblages et de ruptures, rien, nous est-il affirmé des deux amis, « ne les unissait, mais tout les rapprochait ». Ensemble, séparés, identiques et dissemblables : tel est leur rapport.

Faut-il s'étonner, dès lors, si Jean X..., ne coïncide pas même avec sa propre personnalité : « *semblable* à tous sauf à lui-même », il est « atteint de mimétisme » (32), cet équivalent existentiel du pastiche. Le roman nous le présente en simple

La Fabrique surréaliste

réplique, copiant « des attitudes », reprenant « des tics », en proie à la perpétuelle « contradiction ». À quoi se livre-il à ses heures perdues ? On s'en serait douté, il « collectionne » : « Il s'intéressait à ce que l'on nomme « la petite histoire », collectionnait des documents, des objets ». Si bien qu'un beau jour, Philippe Soupault tombe sur une chemise dans laquelle son ami conserve des « coupures de journaux », qu'il colle à l'occasion, comme on a pu voir, dans son journal. Un voleur volé, en somme, que ce Jean X..., comme on en voit tant dans les burlesques américains. Il se plaint qu'on lui « vole » ses œuvres quand elles proviennent de celles de Soupault en personne, dont d'authentiques poèmes se retrouvent dans son journal. « J'ai beaucoup aimé vos Bocals », lui dit Michel Palmyre, alias Apollinaire... des bocaux dans lesquels se cache un *Aquarium*, titre du premier recueil poétique de Soupault, paru en 1917.

Sa vie n'est pas à vrai dire un songe, mais un collage : tour à tour voleur, prisonnier, écrivain, chef d'entreprise, il disparaît brusquement un jour au Canada, d'où il écrit à Soupault une ultime carte postale. Ce Jean X..., prompt à endosser tous les habits, tient de Rimbaud par son départ définitif, de Vaché pour le goût de la perte, de Breton et de Soupault lui-même, pour l'invention de l'automatisme, de Lafcadio par ses propensions à l'acte gratuit (Soupault avait d'ailleurs secrètement espéré confier la préface du roman à Gide, sans oser le faire, ce qui fut avisé de sa part car ce dernier n'aima pas le livre). Bref, il n'est personne. Il n'est pas jusqu'à son corps qui ne soit entamé par une « blessure simulée », à l'instar des collages pastiches qui strient le corps du texte sans l'entamer vraiment. Quant à son mode de lecture – « en commençant par la fin » – on s'en souvient, n'est-il pas celui-là même du colleur qui, comme le rappelle Aragon, fait du point d'arrivée d'un autre, le point de départ de sa propre création ?

Un départ romanesque, qu'avec *Le Bon Apôtre*, Soupault aura d'emblée placé sous le signe de l'excès de collages, avec le risque qui s'ensuit. Ses romans ultérieurs ne cesseront de

Philippe Soupault et le roman collé-monté

démarquer un même patron romanesque : narrateur fasciné, comme collé à la destinée d'un héros qui réalise, à sa place, comme par procuration, son rêve de rupture, quand il ne revient pas, à son insu, sur ses propres traces. Minimales variantes d'une fiction qui ne cessera de faire entendre la persistance d'un unique dilemme : couper *ou* coller. Telle est l'hésitation qui pèse sur toute son esthétique et la commande : inadéquation perpétuelle, coïncidence impossible de soi à soi et de l'un à l'autre, va-et-vient incessant. Le collage, qui ne l'a compris ?, n'est pas chez Soupault une technique, pas même une modalité romanesque (il le pratiquera d'ailleurs de façon sporadique), mais la structure même de son imaginaire, que ce premier roman place en exergue. Lequel suis-je ? Telle est la question qui le hante : celui qui rompt ou celui qui colle, l'homme adhésif ou l'homme tranchant ? Suis-je la colle ou les ciseaux ? Question, à vrai dire, plus que troublante, qu'il ne résoudra sans doute jamais autrement que par cet adage, contenu dans *Le Bon Apôtre* : « Ne pas choisir ».

*Université Paris Ouest
Nanterre La Défense.*

LE CHIENDENT OU LE SURREALISME DANS LE TEXTE

Emmanuel RUBIO

S'attacher au *Chiendent*, pour un séminaire consacré au « travail » surréaliste passera peut-être pour paradoxal. « Surréaliste », *Le Chiendent* ? Assurément non. Queneau, en 1933, ne l'est plus lui-même ; le fait est assez connu. « Au travail » ? Son auteur, si l'on en croit *Chêne et chien*, a encore quelque mal à s'y mettre. Quant au travail du texte, indéniable, il s'associerait plutôt à la rupture avec le surréalisme qu'à sa continuation – la lecture du *Chiendent*, sur ce point, restant indissociable de sa mise en scène par le paratexte. On se rappelle la fin d'*Odile*. Rompant enfin avec le groupe mené par Anglarès, Roland Travy entreprend un voyage en Grèce, que caractérise une triple métamorphose : acceptation de l'amour, révélation du nombre et de l'ordre classique dans un théâtre grec, commencement d'une œuvre – que la lecture autobiographique, confirmée par les divers témoignages de Queneau, associera nécessairement au *Chiendent*. « Technique du roman », en 1937, révèle enfin les secrets de rédaction du livre : alternance des styles narratifs d'une part, et composition numérique de l'autre¹. D'une certaine manière, la présence du nombre dans *Le Chiendent* rejoint la révélation du théâtre de Dionysos et en fait l'incarnation même d'une harmonie retrouvée. D'un autre côté, elle marque le passage de l'automatisme surréaliste aux techniques oulipiennes avant l'heure, soit le travail du texte. La rupture ne peut être plus complète.

1. Raymond Queneau, « Technique du roman », in *OC II – Romans I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1237-1244.

La Fabrique surréaliste

Reste à savoir, bien sûr, si cette construction correspond bien au texte que nous avons entre les mains, ou vient au contraire en voiler certains aspects. Difficile en effet d'imaginer un roman plus contraire à l'image de l'ordre classique ou d'une paisible harmonie. Tout en saccades, en rebondissements loufoques, *Le Chiendent* impose un irrépressible désordre, tant dans les aventures qu'il narre que dans sa forme propre. Les deux contraintes énoncées par Queneau dans « Technique du roman » opèrent d'ailleurs, de ce point de vue, d'une manière bien différente. Si aucun critique contemporain, de l'avis même de Queneau, ne fut sensible à la composition numérique mise en place, c'est peut-être parce qu'elle n'est simplement pas perceptible, malgré les quelques indices qui ont été laissés ça et là. La contrainte des genres intercalaires ou des focalisations variées n'est quant à elle pas aussi discrète. Mais elle donne justement lieu à de brusques sautes d'expression, insolites – d'autant moins justifiées que les genres en question sont traités par l'absurde, tels la correspondance du jeune Théo ou les brèves du journal lu par Narcense. L'ensemble prête assurément à l'ouvrage quelque caractère expérimental, au sens le plus anti-classique du terme.

Comment, d'ailleurs, concilier l'éloge, par *Odile*, d'une santé retrouvée, d'une nouvelle révélation de l'Acropole, avec la fréquentation continue de Georges Bataille, Michel Leiris, de leurs idées comme de leur volonté de transgresser les formes admises ? On aura compris qu'il s'agira ici de prendre à revers un certain discours, et que l'étude de la part surréaliste dans *Le Chiendent* servira de pierre de touche. L'exposé, à partir de là, sera mené en cinq moments, indépendants et pourtant solidaires.

I. Les aventures de la psychanalyse

Commençons par le plus simple, soit la teneur même du récit, pour aller rapidement vers ses implications psychanalytiques. Thématiquement, notre roman garde en effet bien des aspects surréalistes, et déploie une absurdité digne du mouvement que Queneau a quitté quelques années auparavant. La

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

correspondance entre Théo et Narcense ; le rendez-vous pris pour la pendaison du plus jeune avant que son aîné ne se pende lui-même ; la réécriture de l'histoire de France par celle du bilboquet suffiraient à le prouver, n'étaient encore, en dehors de tout délire des personnages, la curieuse guerre entre Étrusques et Gaulois qui conclut le récit, ou l'incroyable personnage de Bébé Toutout.

À ces joyusetés s'ajoute d'ailleurs le constant souci de l'outrage aux mœurs. La scène aux toilettes de Narcense, de ce point de vue, comme sa masturbation sur la grille d'Étienne ne sauraient lui faire gagner les grâces discrètes de la bourgeoisie. La formation de Théo est traitée avec bien de la légèreté. Mais c'est évidemment son bordel, fourni en jeunes filles de quinze ans, qui offre le bouquet final. Le bobinard de Théo, s'il profite du chaos des temps de guerre, prend en effet modèle sur celui du père Belhôtel, dont l'épouse espérait bien qu'il subviendrait aux besoins d'honorabilité de la charmante famille. En un sens, il manifeste ainsi l'ordre bourgeois par excellence, en l'associant aux plaisirs de l'arrière : l'exhibition plaisante de la sexualité la plus débridée débouche sur une critique en bonne et due forme du système social. Notons en passant l'identité du client le plus fidèle : le curé d'Obonne, qui nourrit on ne peut mieux l'anticléricalisme de cette fin de partie. « L'idéal, glapissait Mme Pic, c'est la Famille, c'est la Patrie, c'est l'Art, c'est le Devoir, c'est la Religion... – Et c'est la propriété, complète M. Pic. » (282)² décidément, rien n'échappe à la plume acerbe du romancier, qui continue de partager avec ses anciens amis surréalistes un système de contre-valeurs bien ancré.

Au-delà du propos, deux types d'écriture peuvent d'ailleurs directement rappeler les pages de *La Révolution surréaliste*. La correspondance entre Narcense et Théo n'est pas sans faire écho à ces épîtres injurieuses que la revue aimait à publier. Mais ce sont surtout les récits de rêves qui s'inscrivent dans la plus

2. Les chiffres entre parenthèses, dans le texte, se réfèrent systématiquement aux pages du *Chiendent*, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

La Fabrique surréaliste

grande continuité avec les exercices surréalistes. Ainsi le premier chapitre se ferme-t-il sur les rêves contemporains de chacun des personnages.

Au début des années trente, la reprise du récit de rêve ne touche d'ailleurs pas qu'au *matériel* romanesque. D'une certaine manière, elle s'offre encore comme opérateur de lecture – transformant le texte en un de ces cryptogrammes dont les surréalistes étaient friands. Le glissement, dans *Le Chiendent*, est d'autant plus évident que les rêves en question – à la différence cette fois de ceux consignés dans *La Révolution surréaliste* – abondent en symboles psychanalytiques classiques, et jouent ainsi de l'*écriture* symbolique plus que du récit *donné*. Le rêve de Théo, désirant acheter un « journal amusant » et qui « se trouve chez un boucher, affilant de grands couteaux, qui se retourne, c'est son père » (57) en est un exemple évident. Le songe de Narcense, entreprenant l'ascension d'une falaise qui surgit « comme un phallus », et s'achevant au réveil sur la découverte de « l'horizon, châtreur universel » (119-123) en est un autre, tant la mise en scène de la psychanalyse – plutôt que son application – est apparente.

L'interprétation des rêves déteint dès lors sur le reste du texte. L'érection hyperbolique – et sa négation – ne manquent pas de renvoyer au sursaut de virilité constaté lors de la pendaison volontaire du même Narcense – pendaison qui reprend elle-même en écho celle du chien de son oncle. Les éléments les plus absurdes du récit viennent ainsi, au gré de quelques symboles habilement disséminés, recomposer un scénario second – dont le lecteur peut chercher à deviner les tenants et aboutissants. Comment d'ailleurs ne pas y être invité par l'autobiographie psychanalytique de l'auteur qui, quatre ans plus tard, reprend en « blason » la situation absurde du *Chiendent*, directement mise en relation avec les doutes oniriques de Narcense : « Au bois je figurais pendu,/quelle virilité peu sûre. »³ ? Narcense et Potice, Narcisse et Potence, le

3. Raymond Queneau, *Chêne et chien*, Gallimard, coll. « Poésie », 2005, p. 82.

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

destin du joueur de jazz est compris jusque dans la mise en scène onomastique et l'inoubliable ébranlement de la grille banlieusarde vient encore compléter la mise en complexe. La clôture figure parfaitement l'interdiction de la femme qui l'accompagne – ou l'engendre ; le système de regards-/d'analogies/de rivalités qui l'entoure caractérise le tabou, en opposant Narcense au fils plutôt qu'à l'époux. Pratique parallèle de la masturbation, crainte identique de la castration, jeu des substitutions au moment de la pendaison tout indique que Narcense reprend à son compte les désirs comme les interdits œdipiens. On remarquera simplement que le chien Jupiter est lui-même pendu pour s'être jeté, poursuivi par le chien du boucher, sur le cercueil de la mère de son propriétaire.

Autre symbole non moins appuyé : la cabane du Père Taupe, vue par Étienne Marcel. Le motif mythologique de la caverne au trésor, dont le Père Taupe serait le dragon, se dédouble en effet d'une figuration de type psychanalytique qui souligne à la fois l'interdiction et le fantasme utérin. « C'est un château fort cette boutique de brocanteur trois serrures oui il y a trois serrures et sur la palissade des fils de fer barbelés sont tendus [...] quand j'étais enfant et que le monde entier se tournait contre moi je me construisais une demeure où rien ne pouvait m'atteindre on n'y pouvait arriver que par de mystérieux souterrains elle était défendue de toutes parts et je pouvais y vivre indéfiniment seul » (137). La description, comme la régression qu'elle implique, ne sont-elles pas assez claires ? Étienne Marcel s'empresse d'ajouter : « un vrai trou pour son bonheur c'est un idéal de fœtus qu'il a ce vieillard » (138). Rappelons seulement que *Le Traumatisme de la naissance* est traduit en français en 1928 et que les milieux surréalistes se sont rapidement intéressés à ces théories. Si l'on note que la caverne en question est immédiatement redoublée par celle imaginairement creusée dans le remblai, derrière la porte du Père Taupe – qui lui aussi porte bien son nom ; que cette imbrication fantasmatique finit par faire tourner autour d'elle l'ensemble des personnages, l'on ne manquera pas de rapporter la structure romanesque à la figuration d'une régression

La Fabrique surréaliste

annoncée, désirée, impossible – puisque la porte ne s’ouvre justement pas.

Deux remarques s’imposent en ce point de notre parcours, deux interrogations plutôt. La première touche à la noirceur du scénario psychanalytique et à la complaisance pour l’ordure qu’il semble impliquer. Suivre, même rapidement les pistes tendues par l’auteur mène d’emblée à une certaine confusion entre fantasme prénatal et bonheur de l’ordure. « Certes j’avais du goût pour l’ordure et la crasse, écrira Queneau dans le *Chêne et chien*,/images de ma haine et de mon désespoir :/le soleil maternel est un excrément noir/et toute joie une grimace. »⁴. Mais l’ancre du Père Taupe se confond déjà avec le règne de l’ordure, que parcourent mouches vertes et rats (166). La littérature psychanalytique n’a de cesse d’y revenir : le fœtus n’est nulle part ailleurs qu’« *inter faeces et urinam* » – remarque qui ne pouvait échapper à notre auteur qui, toujours selon *Chêne et chien*, « surveillai [t] [s] a mère allant aux cabinets »⁵.

Un autre élément inquiétant réapparaît enfin avec le Père Taupe : la mort, perpétuelle invitée surprise des festins. La pendaison présentait déjà quelque paradoxe. Châtiment réservé aux désirs interdits, elle n’en permettait pas moins l’expression – et la réalisation ? – du désir, offrant ainsi une sorte d’issue dans le châtement et l’abjection. Ernestine empoisonnée le jour de ses noces, lie quant à elle indissociablement désir et mort. Mais le monologue final du Père Taupe donne prise à la même inversion. La mort d’Ernestine réactive en effet la mort d’une amante plus ancienne, dont la porte gardait la trace, mais sous des auspices au moins ambigus : « Oui, quarante ans après, j’ai retrouvé cette porte où nous avions écrit nos noms. Et *grâce à cette porte*, Ernestine, que j’aimais, est morte. » (361) Comment comprendre l’étrange lapsus du Père Taupe, *grâce à*, encore souligné par l’italique comme par l’ultime jeu de mots du monologue, qui semble jouir

4. Raymond Queneau, *Chêne et chien*, *op. cit.*, p. 45.

5. *Ibidem*, p. 35.

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

de la disparition elle-même : « Ernestine, Ernestine, disparue ! » (361) Châtiment, ou jouissance ? Fatalité, interdiction divine, ou accomplissement du désir au contact avec la mort ?

La critique, il est vrai, a déjà remarqué combien, du temps même de son engagement dans le groupe surréaliste, les textes automatiques de Queneau développaient un imaginaire dysphorique⁶, et il suffira de relire *Aurora* ou d'évoquer Bellmer pour se convaincre de l'absence de *règle euphorique* dans le groupe. Reste évidemment qu'au moment où s'écrit *Le Chiendent*, cette part la plus sombre du surréalisme, et avec elle l'éloge de la souillure, de l'abjection, ont trouvé une nouvelle bannière dans *Documents* et plus généralement – puisque la revue ne va pas au-delà de 1930 – dans la pensée de Georges Bataille. Et que dans cette optique, *Le Chiendent* pourrait bien avoir plus en commun avec *Documents* qu'avec *Le Surréalisme au service de la révolution*.

La seconde interrogation tient évidemment à la -. Dans la mesure en effet où la lecture psychanalytique est, au moins pour une part, organisée par l'écrivain, *Le Chiendent* semble s'éloigner assez fortement du modèle surréaliste d'expression de l'inconscient. On ne peut d'ailleurs, dans ce contexte, faire l'économie de l'ironie qui caractérise nombre de récits de rêves, ou encore le récit de l'enterrement de la grand-mère, que pimente le choix de la focalisation canine. Nous sommes bien loin, de fait, du réalisme revisité par la psychanalyse que peut pratiquer à la même époque un D. H. Lawrence, et l'évidence de certains indices pourrait même se retourner définitivement contre toute interprétation. Prétexe au jeu, au sourire, la psychanalyse ne sort peut-être pas indemne du chaos du *Chiendent*.

L'ironie, en toute rigueur, ne s'oppose pourtant pas nécessairement à l'expression de l'inconscient ; elle peut même atténuer la censure par la distance qu'elle prétend marquer avec

6. Voir Claude Debon, « Automatismes et écriture surréaliste dans l'œuvre de Raymond Queneau », in *Doukiplédonktan – Etudes sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 37-42.

La Fabrique surréaliste

l'objet du délit. Opérant, dans l'économie romanesque, essentiellement au niveau du personnage, elle n'obère d'ailleurs pas toute reconstitution relative à la figure auctoriale, et peut même favoriser ce déplacement. Les rapprochements possibles avec *Chêne et chien* iraient bien sûr dans ce sens. D'une certaine manière, il faudrait peut-être concevoir un texte qui, selon l'expression populaire, *jouerait sur plusieurs tableaux* – associant toutes les sortes de reprises et de négations. Contrairement à une certaine pratique du surréalisme, on peut d'ailleurs imaginer un processus analytique qui ne distingue pas strictement expression inconsciente et reprise analytique consciente, mais mette en place, au contraire, un jeu d'approfondissement par l'alternance de l'analyse et de l'expression, celle-ci englobant les résultats de l'analyse.

II. La trouvaille réinventée

À bien y regarder, la mise en scène de l'absurde, sa réinscription dans une possible lecture symbolique ne sont pas les seuls éléments qui tissent du surréalisme au *Chiendent* une ligne continue. Un autre motif, plus proprement surréaliste encore, s'impose dans cette perspective : celui de l'objet trouvé. On se souvient en effet ce qui vaut à Étienne Marcel, d'abord apparu simple silhouette, d'acquérir quelque « épaisseur » et même de voir modifier sa « structure » dans les premières pages du roman : la contemplation, dans la vitrine d'un chapelier, de « deux petits canards flottant dans un chapeau imperméable rempli d'eau » (15). Plus tard, ce sera la découverte d'un « coupe-œufs-durs-en-tranches-minces » (79) qui viendra bouleverser les habitudes de l'employé. Entre-temps, comme d'autres rêvent de Béthune, il aura été happé par la vue d'une enseigne de friagerie, qui le conduira à Blagny (37).

Or tout ceci rappelle, par bien des points, les émerveillements des surréalistes, à commencer par leur goût pour le pittoresque des devantures – dont témoignent assez *Le Paysan de Paris* ou *Les Vases communicants*. À l'heure du *Chiendent*, *Nadja* a déjà aurolé de mystère quelques trouvailles « perverses » et Aragon, de son côté, a fait l'éloge des

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

inventions les plus saugrenues du concours Lépine⁷, précédant en cela Pierre le Grand.

Comme pour le récit de rêve et la mise en scène de la psychanalyse plus généralement, on ne saurait d'ailleurs éviter l'ambiguïté de la reprise. La distance, l'ironie percent de toute évidence dans la provocation antilyrique. De « Béthune », évoquée par la bouche d'ombre dans le *Manifeste du surréalisme*, à la friterie de Blagny, du cylindre irrégulier de *Nadja* au coupe-œufs-durs-en-tranches-minces, la même dégradation s'opère. Les canards dans le chapeau offrent un bel exemple de « dépaysement » de l'objet, moins éminemment lyrique cependant que la statue dans un fossé donnée en exemple par Breton⁸.

Un fois encore, il serait pourtant excessif de nier tout effet de continuité, tant la révélation est associée au développement même du personnage. De fait, le choix d'une banalité outrancière peut même faire sens, à l'encontre d'un certain pittoresque surréaliste. On s'en assurera en comparant deux visions propres à Narcense. La première, restée à l'état manuscrit et qualifiée sans grand risque de « plus surréaliste » par l'édition Pléiade : « vous aperçûtes, à la lumière d'un réverbère, un réveille-matin cassé sur un tas d'ordure ; le réveille-matin reposait sur un tas de bananes. Et vous vous émerveillâtes, car à ce moment passa un fiacre, très vétuste, et cet instant vous parut tellement émouvant qu'il vous sembla éternel – devoir durer toujours »⁹. La seconde : « Mais comme ça, de temps en temps, une chose vulgaire me paraît belle et je voudrais qu'elle fût éternelle. Je voudrais que ce bistrot et cette lampe Mazda poussiéreuse et ce chien qui rêve sur le marbre et cette nuit même – fussent éternels. Et leur qualité essentielle, c'est précisément de ne pas l'être. » (35) Le passage d'un tableau post-chiriquien maniéré au décor quotidien d'un bar de

7. Louis Aragon, « L'ombre de l'inventeur », *La Révolution surréaliste*, n° 1, p. 22-24.

8. André Breton, *Manifeste du surréalisme ; Nadja ; Point du jour*, in *OC*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-2008, t. I, p. 344, 676-78 et t. II, p. 305.

9. Raymond Queneau, *OC II*, *op. cit.*, p. 1253.

La Fabrique surréaliste

banlieue, on le remarquera, n'accentue pas la caricature. Il permet au contraire de reprendre à son compte l'effet même de l'assemblage surréaliste pour le faire agir au cœur de la banalité la plus explicite.

De fait, en décalage plus qu'en dénégation, la réécriture quenienne de l'objet trouvé pourrait bien renvoyer au surréalisme belge plutôt qu'au surréalisme français. C'est un des ressorts en effet du surréalisme belge que de s'attacher à la banalité du quotidien et d'y situer la trouvaille. « Il m'a suffi de tourner la tête à droite au lieu de la tourner à gauche, pense Étienne, de faire un pas de plus et j'ai découvert des choses à côté desquelles je passais chaque jour, sans les voir. » (78) « Nous ne voyons que ce que nous avons intérêt à voir, écrit Paul Nougé à propos de Magritte. L'intérêt peut naître soudain, qui nous fait découvrir ce que nous côtoyons depuis des années. Et il s'agit bien de *voir*, non pas de *regarder*. »¹⁰ Magritte, fasciné par les moulures d'une porte, dans un café¹¹, fut lui-même la proie de visions aussi banales et puissantes que celle qui assaille Narcense.

Il conviendra bien sûr, dans cette optique, de remarquer combien, de l'objet parisien à l'objet bruxellois, varie le commentaire. L'objet, dans *Nadja* s'imposait encore par son relatif mutisme. Mais dès 1930, la promotion de l'objet à fonctionnement symbolique voit, implicitement ou explicitement, sa mise au service de l'interprétation, dont *Les Vases communicants*, toujours par la grâce du symbolisme freudien, offrent encore un bel exemple. On sait comment les discussions entourant la pierre-crocodile, dans *Odile*, se moqueront de ces réseaux de discours¹². Et l'on ne peut, de ce point de vue, que leur opposer le silence persistant maintenu de l'autre côté de la frontière. La profuse littérature sur Magritte l'attesterait à nouveau : l'interprétation, fût-elle psychanalytique, ne vient pas

10. Paul Nougé, « La Vision déjouée », in *Histoire de ne pas rire*, L'Age d'Homme, 1980, p. 228.

11. Cité par Camille Goemans, « René Magritte », in *Ecrits*, Labor, Bruxelles, 1992, p. 199.

12. Raymond Queneau, *Odile*, in *OC II*, op. cit., p. 534-35.

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

s'y substituer au véritable miracle, l'improbable apparition de l'objet.

Il ne saurait être question d'une forêt de symboles, écrit encore Nougé, mais au milieu des incessantes et fuyantes images du monde, du contact singulier de quelque objet et de l'esprit. [...] L'objet, séparé par quelque opération mystérieuse de l'univers touffu auquel il appartenait il y un instant encore, l'objet étrangement délié se prend à vivre au fil des jours et des sommeils.¹³

Or c'est ici peut-être que le rapport de continuité, entre le surréalisme et *Le Chiendent*, se voit le plus contesté, et finit même par donner lieu à une inversion assez frappante. Cette distinction entre les diverses réquisitions surréalistes de l'objet, belge et française, il se pourrait bien en effet que *Le Chiendent* la mette en scène et en fasse un de ses ressorts les plus décisifs. L'hypothèse peut en tout cas être testée à partir de l'objet le plus central du roman : la porte du Père Taupe.

Celle-ci en effet apparaît comme le produit même de la décontextualisation : fixée contre le remblai, elle ne s'ouvre ni ne se ferme. « Cette porte elle est là, monologue Étienne, elle ne doit donner nulle part il n'a pas creusé une cave dans le remblai elle a un drôle d'air cette porte peint en bleu elle est ajoutée » (138). Rapidement pourtant, les personnages ne peuvent accepter la présence inutile, insupportable, de la porte, et celle-ci se doit de s'ouvrir. L'hypothèse, immédiatement révoquée par Étienne, d'une galerie adjacente, réparaît dès lors avec la force du bon sens, pour Ernestine (167) comme pour les autres personnages.

– Vous souvenez-vous, dit Pierre, de cette porte bleue que le brocanteur voisin ne voulait pas me vendre ?

13. Paul Nougé, « La Naissance des images », in *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 233.

La Fabrique surréaliste

– *C'est curieux, hein, fit Étienne, j'y pense quelquefois. Cette porte m'intrigue terriblement.*

– *Et moi donc ! J'en rêve ! je lui soupçonne une valeur singulière, je la suppose inestimable – et surtout je voudrais voir – de l'autre côté.*

– *C'est cela ; il faudrait que cette porte s'ouvre.*
(217)

Mais sur quoi s'ouvre la porte du Père Taupe ? Sur tous les discours justement, tous les fantasmes du petit Clovis et de Mme Cloche. L'objet, à partir de là, subit toutes les interprétations et se place au centre des scénarios les plus invraisemblables. Notons, à ce propos, la prédilection pour les histoires de gangsters. Participant d'un goût commun avec les surréalistes pour les récits populaires ou cinématographiques – dont peut user Soupault, par exemple, dans *Les Dernières Nuits de Paris* – l'effet de transgénéricité vient aussi exhiber le caractère *plaqué* des récits imposés à la réalité. Le roman, jusque-là, glissait sur d'improbables relations de famille et de hasard. Il cède bientôt au plaisir des substitutions et des rôles les plus loufoques. Mme Cloche, qui devine des brigands internationaux derrière les silhouettes si communes d'Étienne et Pierre, finit par prendre la soutane, avant de se transformer, par une sorte d'emballage scénaristique qui gagne jusqu'au narrateur, en Missize Aulini, reine des Étrusques (425-6). La porte du Père Taupe, finalement, s'ouvre sur ce qui, aux yeux du plus grand nombre, constitue justement la part surréaliste du livre.

Il est loisible d'ailleurs, pour un roman dont l'auteur aura tant souligné l'effort de composition numérique, de revenir sur ce qui, structurellement, se détache comme le chapitre central de l'ouvrage, à savoir la septième section du quatrième chapitre. La réécriture drolatique de l'histoire de France par Narcense, fantasmant à nouveau la mort du petit Théo, pose en effet la première pierre du délire étrusque – le retour dans le temps venant on ne peut mieux signifier la régression à l'œuvre. Mais elle est encore encadrée par deux moments décisifs de la réflexion d'Étienne Marcel. Dans le premier passage, l'ennui

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

s'est emparé d'Étienne et les formules sur la présence des objets sans signification – qui font l'essentiel de ses révélations précédentes – paraissent étrangement inversées : le monde est devenu insupportable. Après l'explosion onirique de Narcense, toute la pensée d'Étienne s'oriente vers l'idée du secret, de ce qui est *derrière* les choses : « Le monde, comme un jeu de cache-cache, de nouveau, il eût cette vision. [...] Il y avait un secret derrière ce port de pêche, il y avait un mystère derrière cette falaise, derrière cette borne, derrière ce mégot. » (218) Étienne, finalement, rejoint peu à peu les autres personnages, et retrouvera bientôt la platitude des êtres de papier – laissant à Saturnin l'effort de penser l'impensable, mais dans une voie bien plus négative.

Le roman tourne ainsi sur ses gonds et la porte du Père Taupe semble bien au centre de ce mouvement de renversement. Le développement du roman surréaliste, dans le sens le plus pittoresque du terme, mais aussi dans la multiplication des *discours sur le mystère*, prend dès lors son essor. Le personnage qui s'en fait le héraut, Narcense, lui donne encore sa fonction première : compenser l'impuissance, la sinistre castration, l'impossibilité à admettre les choses telles qu'elles sont.

Est-ce à dire qu'il faille annuler toute continuité ? L'hypothèse serait peut-être aussi simpliste que celle d'une pure perpétuation – tant le plaisir des frasques surréalistes est apparent dans *Le Chiendent*. À bien y regarder apparaîtrait en fait ce qu'il faut considérer comme une double postulation du roman, essentielle, et qui permet de rendre compte de toutes les ambiguïtés que nous avons tenté de cerner, dans un incessant mouvement de va-et-vient. D'un côté : l'aspiration à l'objet dans sa netteté, son existence en dehors de tous les réseaux de signification. De l'autre, une jubilation manifeste à multiplier les scénarios les plus improbables, les discours les plus délirants – dont font évidemment partie, sous un certain angle, les mises en scènes de la psychanalyse comme celles, supposées ou inventées par la critique, de l'ésotérisme guénonien. Tout se passe comme si l'existence ne se délivrait que dans une sorte

La Fabrique surréaliste

d'envers, n'apparaissant que dans la confrontation avec le discours, et tout particulièrement avec le discours surréaliste. Le rapprochement avec le surréalisme belge n'est peut-être pas si déplacé, si l'on se souvient que celui-ci naquit justement du détournement des textes français. Mais l'on pourrait tout aussi bien convoquer le *Quichotte* et sa magnifique ambiguïté. Comment défaire les romans de chevalerie quand on les aime tant ? Ou plutôt : comment associer à la destruction du récit chevaleresque la perfection du même ? On sait comment Cervantès, par le jeu d'inscription des nouvelles, parvint à situer la littérature sur cette impossible ligne de crête, et c'est peut-être le même paradoxe qu'affronte, à sa manière, *Le Chiendent*.

Autant qu'au surréalisme belge, une telle attitude revient d'ailleurs à un autre climat intellectuel, lui aussi dessiné comme au *revers* du surréalisme. Car la porte du père Taupe, à tout prendre, ne peut être présentée comme vierge de toute interprétation – qui porte aussi bien le nom des amants que la mort, si l'on en croit le père Taupe. D'un certain point de vue, elle condense même le signe de la seule présence et l'histoire d'une disparition annoncée, répétée, inévitable. Souvenir d'un amour éphémère, elle apparaît comme l'emblème de la fatalité, en lien avec la forme circulaire d'un roman qui reviendra aux phrases mêmes qui ont l'ouvert. Y a-t-il d'ailleurs contradiction ? On pourra lire assurément, *derrière* la description des cycles que fait « Technique du roman », quelque *arrière-plan* hindouiste revu et corrigé par Guénon – les diverses régénérations menant tout droit à une destruction cataclysmique¹⁴. Mais une telle vision offre aussi une parenté évidente avec celle de l'éternel retour, élaborée par Nietzsche. La structure même du roman, à la lumière d'une telle interprétation appellerait à la reconnaissance du monde « tel quel », jusque dans ses aspects les plus sombres, et la répétition comme fatalité s'accorderait parfaitement avec l'effort d'Étienne Marcel pour saisir l'existence même des objets, en dehors de tout contexte. Nous

14. Pour une interprétation du *Chiendent* par Guénon et l'ésotérisme, voir Alain Calame, « *Le Chiendent* : des mythes à la structure », *Queneau aujourd'hui*, Clancier-Guénéaud, 1985, p. 29-64.

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

ne serions pas loin alors du climat mental qui présida à la naissance de la peinture métaphysique de de Chirico, avant qu'elle ne soit profondément relue par les surréalistes.

Mais peut-être sommes-nous plongés dans un climat plus noir encore, plus proche à nouveau des articles de *Documents*, qui savaient associer, dans la forme comme dans le fond, une sorte d'*aura tragique* – toute nietzschéenne – au dénudement de l'objet¹⁵. Faut-il rappeler où se trouve l'étrange porte – soit dans ce repère de saleté et de puanteur qu'est la cabane du père Taupe ? Et est-il anodin, dans ce roman qui fait une telle part à l'objet, à son apparition en dehors de l'économie des significations, que ce dernier soit justement brocanteur, et vive au milieu d'objets absolument invendables, inutilisables, en dehors de toute circulation ? « Le père Taupe avait ramené un vase d'un bel effet décoratif ; un berger rose et une bergère mauve s'appuyaient négligemment sur ses flancs. Une boue noirâtre cachait le reste de l'ornementation. » (167) Le lien entre l'objet de type concours Lépine et l'ordure ignominieuse du père Taupe pourrait sembler peu assuré. Il sera pourtant explicitement mis en place par Queneau dans un des poèmes de *Chêne et chien* :

*Des objets singuliers :
Le cornet acoustique
Grâce auquel on communiquait
De la chambre à coucher avecque la boutique
En salivant dans le sifflet ;
L'écrase bifteck-cru rouillant dans la cuisine
Et dont je me servais parfois
Pour broyer des pépins, des têtes de sardines
Et de vieilles coques de noix ;
La cage à mouche immense, une œuvre d'industrie
Puant la colle de poisson
Où bourdonnant vibrait la démonomanie
Du bétail et de la corruption.*

15. On pensera tout particulièrement aux articles de Georges Bataille, « Le langage des fleurs », « Le gros orteil »...

La Fabrique surréaliste

*Certes j'avais du goût pour l'ordure et la crasse,
Images de ma haine et de mon désespoir :
Le soleil maternel est un excrément noir
Et toute joie une grimace.¹⁶*

III. Le hasard objectif

Nous devons malheureusement laisser pour l'instant de côté cette dernière piste ; le temps est venu de notre troisième moment, consacré à l'analyse d'un autre motif surréaliste, soumis lui aussi à la double postulation du roman : celui du hasard objectif. Rien en effet ne régit plus l'intrigue du *Chiendent* que cette rencontre entre le hasard et la nécessité. Pierre, pour commencer, comme Narcense, choisissent au hasard leur sujet d'investigation ou de désir, et opposent ainsi la force de l'éventuel aux trajets trop quotidiens de leurs proies. Mais le hasard se démultiplie dès lors que les deux, menant indépendamment leur poursuite, se retrouvent au bar d'Obonne. Il devient improbable quand Étienne Marcel, dans la friterie, croise Mme Cloche, qui a assisté à son accident la veille devant la gare du Nord, comme elle a déjà assisté à la mort de Potice, l'ami de Narcense. Ajoutons que le frère du gérant de la friterie n'est autre que le concierge du même Narcense... Comme l'objet trouvé, et plus encore, le motif du hasard vient structurer le récit et lui offrir ses seules voies de progression narrative. Comme pour l'objet trouvé, le hasard donne lieu aux dérives les plus grotesques, qui mènent directement à la catastrophe finale. Comment croire en effet que Pierre et Étienne soient venus par hasard dans une friterie qui n'est pas sur leur chemin ? Mme Cloche en tout cas ne s'y laissera pas prendre...

Il est vrai que Mme Cloche illustre bien les rapports les plus pervers au hasard, qu'elle voudrait bien contrôler : « Depuis qu'elle avait vu un homme écrasé, vers les cinq heures de l'après-midi, devant la gare du Nord, Mme Cloche était enchantée. [...] Par une série de hasards soigneusement préparés, elle se trouva assise, vers la même heure, en face du

16. Raymond Queneau, *Chêne et chien*, *op. cit.*, p. 45.

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

même endroit, à la terrasse d'un café qu'une bienheureuse coïncidence avait justement placé là. Elle commanda une camomille, et patiemment, attendit que la chose se renouvelât. » (41) Comment ne pas saisir, derrière cette « bienheureuse coïncidence », cette « série de hasards », l'ombre du hasard objectif ? La règle élaborée par Mme Cloche est des plus simples : « Là s'était passé quelque chose d'épouvantable : de la cervelle jaune sur l'asphalte ; là devait indéfiniment et inexplicablement se renouveler les accidents horribles » (41). Mais c'est ce simplisme qui vient parodier l'attente de merveilleux chère aux surréalistes et tout particulièrement à Breton. Lectrice infatigable des signes, Mme Cloche est aussi la plus grande fabulatrice du roman, et pourrait bien apparaître comme le double hilarant du promeneur surréaliste.

Elle n'est d'ailleurs pas la seule à jouer du hasard. Ainsi Pierre le Grand rencontre-t-il prétendument par hasard, à la friterie de Blagny, Étienne Marcel, qu'il observe depuis la première ligne du roman (80). Par la même occasion, il lui livre une mystérieuse prophétie sur un de leurs voisins de table, dont il connaît en fait l'identité et qu'il compte bien lui présenter (83-91). « Agitateur » plutôt que « prophète » (91), Pierre prend ses aises avec les coïncidences – pour une profanation tranquille des mystères parisiens.

L'importance accordée, dans ce contexte, à la figure du prestidigitateur, ne saurait être négligée. À bien y regarder, celle-ci ne se présente pas comme absolument négative. Apprenant comment il a été abusé, Étienne Marcel ne condamne nullement son ami (151). À la noce d'Ernestine, Peter Tom l'Anachorète distraira les convives et paraîtra plus aimable au lecteur que son militaire de frère. Mais c'est surtout que le faussaire, dans le roman, n'est jamais bien loin de la véritable fatalité. Peter Tom l'Anachorète annonce la crise subite d'Ernestine : « Maintenant la séance commence. » (291) Quant à Pierre le Grand, il est largement débordé par sa malicieuse prophétie, puisque Narcense, dont il ne connaît pas le lien qui l'unit à Étienne, s'apprête justement à pendre son fils. Hasards véritables et mises en scène se croisent ainsi sans cesse. La figure du prestidigitateur ne pourrait-elle d'ailleurs

La Fabrique surréaliste

décrire parfaitement le travail de l'écrivain ? Significativement, Pierre Le Grand, qui aurait appris la magie blanche dès treize ans, est aussi pris dans une mythomanie permanente, qui lui fait endosser les généalogies et les masques les plus divers (387-389) et par un jeu de mise en abyme de l'invention narrative, en fait une sorte de double de l'auteur (314-319). En révélant, dans « Technique du roman » que les personnages n'entrent ni ne sortent à leur guise, mais qu'ils obéissent à un schéma préconçu, Queneau fera du romancier le grand ordonnateur des rencontres hasardeuses, une sorte de manipulateur sans complexes. Mais le seul texte du *Chiendent* laissait déjà deviner la magie performative de l'écriture – tant le romancier y expose ses propres pouvoirs.

Les différentes sections qui ouvrent le livre, unifiées par le choix du récit à la troisième personne, offrent en effet un jeu intéressant sur les points de vue. Les premières d'entre elles relèvent ainsi d'une focalisation interne sur « l'observateur », qui suit une silhouette d'employé modeste, avant que la focalisation ne se rompe brusquement avec la cinquième section, qui adopte le point de vue de Narcense à la poursuite d'une femme. L'hétérogénéité des deux scènes ne se réduira que dans un troisième temps : spatialement d'abord, les deux personnages aboutissant à la même villa « moitié construite » de banlieue ; chronologiquement, ensuite, puisque les deux personnages se croisent finalement au bar le plus proche de cette villa. Mais c'est la construction de la rencontre elle-même, pour le lecteur, qui reste la plus déterminante. Suivant les deux focalisations internes celui-ci ne doit en effet qu'à quelques détails de reconnaître la similarité des parcours. Seul le passage imprévu de la vision de l'observateur à une focalisation zéro lui aura ainsi permis de voir Étienne entrer dans la villa en construction (5) devant laquelle viendra s'agiter Narcense. Rien enfin ne permet de deviner que les filatures de Pierre et Narcense se déroulent le même jour et qu'ils puissent être à la même heure dans le même café. Rien non plus ne permet de reconnaître celui-ci, à l'exception d'un marin passablement alcoolisé. Le texte organise ainsi une série de reconnaissances/surprises, qui ne tient qu'à l'emploi malicieux des

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

points de vue. Le phénomène est encore accentué lors de la rencontre elle-même, puisque Narcisse est décrit comme le « nouvel arrivé » alors que le lecteur est censé le connaître – et qu'un court instant de focalisation externe défait toute connaissance antérieure : « Un homme se leva et, devant la table d'un autre, dit : – Pierre le Grand. » Séquence d'autant plus déstabilisante que c'est la première fois que résonne le nom de l'observateur. D'une certaine manière, la mise en scène du hasard tend ainsi à se recentrer sur les pouvoirs de la narration – comme si la quête du hasard objectif était tout entière passée dans l'habile agencement des modes narratifs.

Revenons un instant à « Technique du roman », ou du moins à sa version préparatoire, et à la manière dont elle décrit le « récit en « Ils » » :

Le roman peut concerner soit un individu, soit une intrigue. Mais le récit ne reste jamais centré sur un seul individu, et passe de l'un à l'autre. Différents personnages sont successivement « suivis ». Cette forme plus souple que les précédentes va permettre l'emploi de nouveaux procédés. Jusqu'à présent, nous avons toujours supposé le récit continu temporellement [...] Une telle simplicité de ligne est difficile à conserver dans un récit à plusieurs personnages, car, pendant que l'on observe l'un d'eux, les autres ont mené leur petit train pendant ce temps-là [...] »¹⁷

Suivre/observer, telles sont les seules activités de Narcense et Pierre Le Grand, à tel point que celui-ci, avant sa rencontre avec le premier, n'est désigné que par ce terme : « l'observateur ». Faudra-t-il, dans cette optique, relire tout le début du roman comme une mise en scène spéculaire ? Un indice au moins allait dans ce sens, dans le court dialogue mené par Narcense et Pierre le Grand :

17. Raymond Queneau, « Technique du roman », *op. cit.*, p. 1241, nous soulignons.

La Fabrique surréaliste

- *Excusez-moi, je vais rentrer à Paris. Et vous-même, habitez ici ?*
- *Non. Paris. Mais je vais passer quelques jours ici. J'observe un homme.*
- *Tiens. Romancier ?*
- *Non. Personnage. (18)*

Répondant en début de course à la mise en abyme du livre par Saturnin ou Mme Cloche en fin de parcours, le jeu applique les recettes gidiennes pour une mise en valeur de la machine textuelle.

Arrivé en ce point, il peut ainsi être tentant de proposer, comme nouvelle hypothèse, l'idée d'une textualisation du surréalisme, comme si les principes directeurs du mouvement devenaient une sorte de règle d'écriture. On remarquera d'ailleurs qu'une telle analyse pourrait rendre compte, au moins en partie, de l'usage de la psychanalyse. Encore faudra-t-il comprendre cette « textualisation » dans toute sa complexité. Car le passage de la pratique au texte ne saurait se produire sans un effet de distanciation. L'expérience devient un objet, un objet littéraire pour tout dire, et Queneau, en ce début des années trente, n'hésite pas à le revendiquer en tant que tel. Cette distanciation est évidemment à son comble dans les cas de parodie évidente, dont Mme Cloche nous a offert un bon exemple. On ne saurait pour autant négliger la continuité supposée par cette transposition du hasard surréaliste dans la poétique même du romancier hétérodoxe. Queneau, à coup sûr, ne rend plus compte de l'irruption de l'éventuel dans la vie quotidienne ; mais il invente un système d'écriture à même de transférer dans l'expérience littéraire, et notamment dans l'expérience du lecteur, le sentiment provoqué par l'intervention du hasard.

À bien y regarder, l'hypothèse pourrait d'ailleurs également s'appliquer à la question de l'objet trouvé, d'une manière, il est vrai, plus complexe. Un dialogue entre Étienne Marcel et Pierre le Grand permet en effet un glissement pour le moins singulier :

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

– *Les hommes croient faire une chose, [dit le premier], et puis ils en font une autre. Ils croient faire une paire de ciseaux, et c'est autre chose qu'ils font. Bien sûr, c'est une paire de ciseaux, c'est fait pour couper et ça coupe, mais c'est aussi tout autre chose. [...]*

– *Ce qui serait intéressant, ce serait de dire ce qu'est cette « autre chose ».*

– *Sans doute. Mais ce n'est pas possible. Ça dépend des circonstances, ou bien on ne peut l'exprimer. Les mots aussi sont des objets fabriqués. On peut les envisager indépendamment de leur sens. [...] En dehors de leur sens, ils peuvent dire tout autre chose. Ainsi le mot « théière » désigne cet objet, mais je puis le considérer en dehors de cette signification, de même que la théière elle-même, je puis la regarder en dehors de son sens pratique, c'est-à-dire de servir à faire du thé ou même d'être un simple récipient. »*
(185)

Comme pour le passage où le personnage se dit comme tel, la remarque philosophique d'Étienne Marcel tend à prendre une forte valeur auto-référentielle, dans un roman où le travail sur la langue joue un rôle si fondamental et si évident. L'histoire est bien connue. C'est en Grèce que Queneau, portant attention à la « lutte entre la catharevousa et la démotique », décide de promouvoir le néofrançais à la dignité de langue littéraire. Mais ne s'agit-il justement d'un dépaysement, qui permet tout à coup de voir ce qui demeurait jusque-là inaperçu ? Le banal, le méprisable quotidien trouvent à apparaître, se voient conférer une présence nouvelle. Ne nous y trompons d'ailleurs pas, il ne s'agit pas d'une simple image, ni d'une quelconque figure de rhétorique. Car qui voudra minimiser le dépaysement du voyage proprement dit ne pourra faire l'économie de ce qu'il faut bien nommer un double dépaysement linguistique. Le néofrançais, en investissant la littérature, passe bien en effet en terre étrangère. Aujourd'hui encore, ce n'est pas tant la présumée transcription qui fait le charme du néofrançais quenien, que la

La Fabrique surréaliste

transgression du code littéraire. Mais c'est surtout l'idée même d'une transcription qui se révèle erronée. Loin de répondre aux programmes sociologiques développés par Queneau jusque dans les années soixante-dix, le néofrançais, dans le texte, vaut immédiatement par sa mise en contact avec tous les autres registres linguistiques. C'est ainsi la langue même du *Chiendent* qui fait sienne le principe de dépaysement et de l'hétérogénéité pour faire des mots des choses, en dehors, ou en sus, de leur signification.

Ici aussi se rencontre donc, si l'on veut, le principe de textualisation. Mais il tend encore à prendre tout son sens. Car, par le travail sur la langue, l'objectivité du mot peut se donner à voir, éclairant indirectement le mystère des choses et transposant ainsi en littérature le principe même de la trouvaille. C'est le texte, par sa constitution, qui fait objet, et qui fait ainsi dérailler les principes d'interprétation qu'il convoque. La double postulation dont nous remarquons les effets sur l'histoire du *Chiendent* tend ainsi à s'enraciner dans l'écriture même, par la fondation du texte en tant que tel. En chacun de ses points, le récit poursuit ses affabulations, les met en scène selon tel ou tel scénario second ; et les défait pour la révélation éphémère et discontinue de ce qui est, « tel quel ».

Est-ce à dire que le texte du *Chiendent*, perpétuellement objet, perpétuellement en rupture avec lui-même, devra se confondre avec la boutique malpropre et répugnante du brocanteur – comme jadis celui d'Apollinaire sous la plume malveillante de Georges Duhamel ? C'est ce que nous n'avons pas encore montré.

IV. L'hétérogénéité structurelle

La transition, quoi qu'il en soit, se fait sans difficulté depuis de telles réflexions vers notre quatrième moment, et l'analyse de la structure globale du roman. Au niveau de la phrase comme à celui de l'ensemble narratif, le même principe d'hétérogénéité semble en effet l'emporter. Rappelons seulement la règle explicitée dans « Technique du roman » : récit pur, récit avec dialogue, monologue intérieur... doivent

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

faire l'unité de chaque section et alterner savamment au cours des chapitres. Et notons tout de suite comment cette structure, dans le roman lui-même, est malicieusement liée au sort de l'objet trouvé, surimposé, sans intégration possible au cours du monde :

Narcense traînait sur les grands boulevards, sans envie, sans espoir. Il était bien dégouté. L'avant-veille, il avait épuisé les quatre-vingt-onze possibilités de placer la porte bleue et la quatre-vingt-onzième s'était révélée aussi parfaitement illusoire que toutes les précédentes. (379)

Ici encore, le mouvement de rupture avec le surréalisme est d'ailleurs moins évident qu'il n'y paraît. Si l'effort de rationalisation trouve en effet en Joyce et Gide ses véritables parrains, il n'en reste pas moins que les surréalistes, à commencer par Desnos ou Aragon, avaient pratiqué l'hétérogénéité du roman – ou du récit – comme une de ses voies de rénovation. *La Liberté ou l'amour* présente ainsi des chapitres à la troisième personne, à la première, des manifestes, le « monologue », donné comme tel, du Corsaire Sanglot, et l'on en dirait tout autant des *Aventures de Télémaque* ou de *Nadja*. Le rapprochement est d'autant plus fondé que certains des genres textuels convoqués par Queneau, nous l'avons déjà souligné, ont une ascendance surréaliste on ne peut plus marquée. L'adoption d'une règle, de ce point de vue, ne fait apparemment que systématiser une pratique. Peut-être faut-il pourtant saisir au plus proche le sens d'une telle pratique, pour retrouver certaines de nos pistes de lecture.

Il importe, pour ce faire, de revenir à ce qui passe pour le modèle d'une telle systématisation, soit la poétique joycienne, et surtout celle d'*Ulysse*. On sait assez en effet comment *Ulysse* obéit à des contraintes en partie similaires à celles adoptées par *Le Chiendent*. La question du nombre de chapitres, pour Joyce, est réglée en quelque sorte par l'avant-texte qu'il s'est choisi : *L'Odyssée* et ses 24 sections. Mais celles-ci reçoivent également un style propre, par une grille préétablie. Joyce s'en est

La Fabrique surréaliste

expliqué très tôt auprès de ses amis, qui ont fait circuler le cahier des charges. Mais la lecture seule révélait déjà certains partis pris évidents : ainsi du monologue intérieur de Molly, mais également du théâtre des rues de Dublin ou des interrogations théologiques qui viennent structurer l'avant-dernier chapitre. Queneau, qui s'y réfère explicitement dans « Technique du roman », ne manque pas de faire quelques clins d'œil à son modèle irlandais. On a ainsi pu rapprocher Mme Cloche de Molly Bloom, par leur sac en tapisserie ou leur qualité de sage-femme¹⁸. Mais la reprise la plus décisive, à nos yeux, vient conclure la 52^e section, entièrement composée de brèves du *Petit Écho de X...*, qui démarquent parfois ouvertement les nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon. Queneau y précise que Narcense « fit usage [du journal] et le jeta dans le trou » (246) et le geste, à peine évoqué, rappelle sans détour une des scènes les plus scabreuses d'*Ulysse*, où les efforts de Bloom, contemporains de la lecture du journal, sont décrits avec un détail pour le moins inouï à l'époque¹⁹.

Une telle intertextualité attire en effet l'attention sur deux points. Premier élément : la forme éclatée du journal comme parangon spatial de la nouvelle écriture romanesque. On se souvient du chapitre d'*Ulysse* scandé par les manchettes et autres titres, qui viennent découper le texte en autant de fragments divers²⁰. Mais Jacques Aubert, dans sa préface au *Portrait de l'artiste en jeune homme*, ira jusqu'à voir dans la rencontre de Joyce et du journalisme une sorte de prédestination²¹. Second élément : la présence de l'objet imprésentable par excellence, et le lien qui peut être fait entre excrément et textualité. Joyce, en effet, ne manque pas, par le brouillage référentiel que favorise l'adoption du monologue intérieur, de jouer sur un certain nombre d'ambiguïtés. L'amalgame comique vise d'abord la nouvelle lue par le

18. Voir Henri Godard, dans Raymond Queneau, *OC II, op. cit.*, p. 1464.

19. James Joyce, *Ulysse*, fin du livre IV, « Calypso », in *Œuvres II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 74-76.

20. *Ibidem*, livre VII, « Éole », p. 131-168.

21. Voir la préface à James Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2005, p. 27.

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

personnage, qui finit par retrouver son lieu naturel. Mais l'analogie esquissée ne se retourne-t-elle pas, d'une tout autre manière, vers la littérature joycienne elle-même ? La dénonciation de l'écriture à l'eau de rose passe par le recours à l'obscénité la plus extrême, où la mise en scène de l'inassimilé fonde la littérature comme inassimilable : significativement, ce sont ces quelques lignes qu'Ezra Pound lui-même, défenseur s'il en fut de l'œuvre joycienne, voulut probablement faire disparaître de la parution originale dans *Little Review*²².

L'offense, ou l'offensive – rappelons que *Little Review* n'évitera pas toujours les tribunaux américains²³ – n'est d'ailleurs peut-être pas sans rapport avec le système global d'*Ulysse* tel qu'il sera repris par Queneau, à savoir le choix de l'hétérogénéité stylistique. À tenter une sorte d'archéologie de la règle d'hétérogénéité dans l'œuvre joycienne, l'on revient rapidement en effet à l'écriture du *Portrait de l'artiste en jeune-homme* – où apparaissent les premiers effets d'explosion stylistique. Il n'est pas possible ici de s'arrêter sur la genèse du *Portrait*. Ce qui est certain, c'est qu'elle passe notamment par la rencontre entre l'homogénéité du projet autobiographique classique que constituait *Stephen le héros*, et l'espace resserré, isolé, absolument autonome des « épiphanies » relevées et rédigées par le jeune Joyce²⁴. D'une certaine manière en effet, la collision produit un double résultat. Isolées dans le recueil qui les réunissait sans autre transition ni mise en scène, les épiphanies trouvent à s'intégrer dans un espace littéraire plus vaste. Mais cet espace, elles le brisent immédiatement, le morcellent, en font d'ores et déjà le milieu hétérogène dont *Ulysse* suivra la règle – et dont les premières pages du *Portrait* offrent le meilleur exemple, associant sans autre ordre anecdotes et figures diverses, poèmes et chansons en vers.

Faut-il dès lors rappeler ce qu'est l'épiphanie pour Joyce ? *Stephen le héros* expose avec précision les théories de son jeune protagoniste :

22. Voir James Joyce, *Œuvres II*, op. cit., p. 1155.

23. *Ibidem*, p. 1019-1020.

24. Voir James Joyce, *Œuvres I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 85-105 et 1453-1456.

La Fabrique surréaliste

Nous reconnaissons d'abord que l'objet est une chose intégrale ; nous reconnaissons ensuite qu'il présente une structure composite et organisée, qu'il est, effectivement, une chose ; enfin, [...] nous reconnaissons que cet objet est la chose qu'il est. [...] L'âme de l'objet le plus commun dont la structure est ainsi mise au point prend un rayonnement à nos yeux. L'objet accomplit son épiphanie.²⁵

On le voit, l'objet du débat, à défaut de sa théorisation philosophique, semble bien analogue à celui qui fascinait les surréalistes belges. Mais l'autre versant de la définition n'est pas moins intéressant pour nous : « Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phase mémorable de l'esprit même. »²⁶ La vulgarité, si l'on rapproche les deux définitions, vient fonder l'isolement essentiel de l'objet ou de la scène. Elle est la couleur même de l'hétérogénéité, et les épiphanies joyciennes témoignent assez de ce rôle éminent accordé à la transgression. Citons-en une :

MRS JOYCE, apparaissant à la porte du salon, cramoisie, tremblante : ... Jim !

JIM, au piano : ... Oui ?

MRS JOYCE : Connais-tu quelque chose au corps ? ... Que dois-je faire ? ... Il y a je ne sais quelle matière qui sort du trou du ventre de Georgie... As-tu entendu dire que cela se produise ?

JOYCE, surpris : ... Je ne sais pas...

MRS JOYCE : Dois-je envoyer chercher le docteur, à ton avis ?

JOYCE : Je ne sais pas... Quel trou ?

MRS JOYCE, impatiente : ... Le trou que nous avons tous... ici (elle montre).

25. James Joyce, *Stephen le héros*, Œuvres I, op. cit., p. 514.

26. *Ibidem*, p. 512.

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

JOYCE se lève.²⁷

De fait, Queneau ne pouvait avoir accès ni au livre d'épiphanies de Joyce, ni aux pages théoriques de *Stephen le héros*. Mais le lecteur de Saint Thomas d'Aquin qu'il était pouvait lire avec profit les pages du *Portrait* qui les reprennent, non sans ironie.²⁸ Ira-t-on, relisant la 52^e section du *Chiendent* jusqu'à lire la suite de brèves comme autant d'objets lâchés par l'écrivain, comme le permettrait la mise en scène antérieure d'*Ulysse* ? Le choix d'une telle scène pour illustrer son rapport au chef-d'œuvre joycien ne manque pas en tout cas de faire signe vers un héritage complètement assumé, et compris.

« Ça sent trop mauvais toute votre chimie, leur dit Agnès. [...] Bientôt vous jouerez avec du caca. » [...] Noémie murmura :
« Daniel, dis, tout de même, tu ne feras pas ça. »
Daniel prit un air très grave.
« Et si le danoénium se trouvait seulement là ? »
Noémie soupira.²⁹

Quelques remarques s'imposent finalement, pour résumer quelque peu l'hypothèse à laquelle nous parvenons, comme certaines de ses conséquences. D'une certaine manière, il s'agit en effet d'affirmer que Queneau, en relisant *Ulysse*, ne se saisit pas seulement d'une forme esthétique indifférente, mais adopte avec elle un effet de sens, un rapport à l'objet et au monde qui contribue à rapprocher plus essentiellement les œuvres en question. Nous ne citerons pas ici les stupéfiantes lettres de Joyce à Nora – qui complèteraient pourtant, du côté irlandais, le dispositif que nous avons tenté de mettre en place – pas plus que certain inédit coprophile naguère cité par Claude Debon³⁰.

27. James Joyce, « Epiphanie XIX », in *Œuvres I*, op. cit., p. 95.

28. « Des excréments, ou un enfant, ou un pou, peuvent-ils être des œuvres d'art ? », James Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, op. cit., p. 310.

29. Raymond Queneau, *Les Enfants du limon*, LVII, in *OC II*, op. cit., p. 743-44.

30. Raymond Queneau, *OC I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 1111.

La Fabrique surréaliste

Mais nous avons assez laissé entendre combien la pratique textuelle dans *Le Chiendent*, favorisant l'hétérogénéité, l'inas-similable, pouvait rejoindre une certaine stratégie sexuelle. De ce point de vue, le double-jeu qui caractérise le texte quénien s'avère d'ailleurs particulièrement remarquable, puisque c'est sa constitution même en objet hétérogène, soit en dehors de tout système d'interprétation, qui vient clore l'interprétation psychanalytique.

D'autres voies s'ouvrent pourtant à notre réflexion et il convient d'interroger un instant quelques points d'histoire littéraire.

Premier point : par un étrange effet rétroactif, la question de la règle, chez Queneau, est presque toujours rapportée aux problématiques mises en place par l'Oulipo. À revenir à Joyce et à la filiation directe qui s'établit de l'Irlandais au chancre de Rueil, la contrainte prend pourtant une tout autre couleur que celle qui lui est prêtée par le discours général de l'ouvroir, essentiellement formaliste. D'une certaine manière, à l'échelle de l'histoire littéraire du XX^e siècle l'Oulipo pourrait même faire figure de voile majeur porté sur la réalité de la trituration textuelle de la modernité.

Second point : la pratique textuelle de l'hétérogénéité, si elle réunit Joyce et Queneau, se réalise, au moins pour ce dernier, dans les parages de la réflexion et de l'œuvre de Bataille. On n'oubliera pas à ce sujet la manière dont ce dernier fait, dans les pages de *La Critique sociale* – à laquelle collaborait Queneau –, de « l'hétérogène » un concept de combat. D'une certaine manière, une jonction se fait ainsi explicitement, réellement, entre deux pôles dont on prête souvent à Tel Quel de les avoir réunis dans un même discours critique, et peut-être faudra-t-il formuler l'hypothèse d'une littérature-*Documents*, dont le *corpus* comme les modalités resteraient à définir explicitement.

Troisième point : et le surréalisme ? On aura compris qu'il ne saurait être laissé à part. D'une part, parce que cette littérature-*Documents*, si on cherche à la définir, mordra nécessairement sur la production surréaliste, et ne pourra par exemple qu'interroger en profondeur le statut même du roman surréaliste. D'autre part parce qu'on l'a vu, s'établit souvent

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

d'une manière troublante, d'un ensemble à l'autre, une relation en miroir qui interdit certainement de penser l'un sans l'autre. Nous nous garderons bien de vouloir tenter ici de préciser cet effet d'inversion qui, dans le cas du *Chiendent*, se confond en quelque sorte avec le procédé de textualisation. Nous nous contenterons d'en donner un dernier exemple.

V. La composition numérique

Il est temps en effet d'en arriver à notre cinquième moment et de revenir sur la composition numérique du roman, qui constitue aux yeux de certains critiques le point de distinction majeur d'avec le surréalisme. On ne sait que trop comment Queneau souhaitait faire entrer dans le roman, genre *lawless* s'il en est, des règles de composition aussi strictes que celles qui avaient régi les formes poétiques anciennes, telles la ballade ou le rondeau. Dans « Technique du roman », il explicite ainsi les secrets de fabrication du *Chiendent*, à commencer par sa composition numérique :

Il m'a été insupportable de laisser au hasard le soin de fixer le nombre des chapitres de ces romans. C'est ainsi que Le Chiendent se compose de 91 (7 x 13) sections, 91 étant la somme des treize premiers nombres et sa « somme » étant 1, c'est donc à la fois le nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence, retour que je ne concevais alors que comme la perpétuité irrésoluble du malheur sans espoir.³¹

La dualité du propos est frappante : si le choix formaliste par excellence marque une rupture on ne peut plus nette avec les principes, ou les non-principes d'écriture surréalistes, la justification que l'on qualifiera rapidement d'ésotérique, et qui se rapporte à coup sûr aux lectures guenoniennes de Queneau, met en place une arithmosophie bien plus proche des préoccupations de ses anciens amis, fervents lecteurs de Corneille

31. Raymond Queneau, « Technique du roman », *op. cit.*, p. 1238.

La Fabrique surréaliste

Agrippa pour ne citer que lui. Queneau continue d'ailleurs d'exposer sa clé numérique :

En ce temps-là, je voyais dans 13 un nombre bénéfique parce qu'il niait le bonheur ; quant à 7, je le prenais, et puis le prends encore comme image numérique de moi-même, puisque mon nom et mes deux prénoms se composent chacun de sept lettres et que je suis né un 21 (3 x 7). Bien qu'en apparence non autobiographique, la forme de ce roman en était donc fixée par ces motifs tout égocentriques : elle exprimait ainsi ce que le contenu croyait déguiser.³²

Or une telle lecture chiffrée du nom n'est pas sans antécédent. André Breton aimait ainsi à rapporter ses initiales, AB, au nombre 1713 et se pencha longuement sur les événements historiques liés à cette année. Est-ce dès lors un hasard si, au cœur des « 91 (7 x 13) sections » du *Chiendent*, réapparaît, complet, aussi évident qu'une lettre volée, le chiffre bretonien ? L'étrange discussion d'*Odile*, entre Anglares et Travy, semble ici se poursuivre... car à voir réapparaître, dans toute la démonstration, les divers membres de ce corps morcelé du surréaliste, on ne saurait éviter l'hypothèse d'un inconscient mathématique³³...

Faut-il le souligner : toutes nos hypothèses convergent. Plus que de rupture, il conviendra bien de parler d'inversion, dans la mesure où les « motifs égocentriques » du nombre ne définissent la personne de Queneau que par rapport à Breton. Tandis que l'approche de toute chronologie, historique ou personnelle, se traduisait chez ce dernier, et tout particulièrement au début des années trente, par une histoire hégélienne en progrès, Queneau revisite le chiffre du maître pour y lire le retour infini du même. L'inversion, dès lors, correspond à un bel exemple de textualisation, puisqu'il s'agit de définir la structure romanesque en tant que telle. Et celle-ci prend encore son sens le plus plein. L'écrit, chez Breton, dévoilait un arrière-

32. *Ibidem*.

33. Raymond Queneau, *Odile*, *op. cit.*, p. 539.

Le Chiendent ou le surréalisme dans le texte

monde à même d'interroger le sens des aventures personnelles. La textualisation donne lieu au contraire à l'inextricable existence d'un objet littéraire, miroir de l'inextricable présence de son auteur. Ajouterait-on que se présente justement le nombre de « la perpétuité irrésoluble du malheur sans espoir » ? La mathématique, ici, ne donne pas lieu à une fondation « harmonieuse » de l'écrit : elle lui offre l'irréremédiable déchéance d'une existence propre, en dehors de toute expression – Et de cet irréremédiable, de cette chute dans le monde tragique des objets, naît une étrange jouissance.

Convenons-en finalement : en mettant 1713 à neuf, Queneau passe de l'association à la sécession de l'as(s) – selon un jeu de mot joycien qui nous mènera directement à Zazie : le surréalisme, mon cul !

*Université Paris Ouest
Nanterre La Défense*

LA FABRIQUE ARAGON

Maryse VASSEVIÈRE

Pour terminer ce séminaire sur la fabrique surréaliste, il me revient d'explorer la spécificité d'Aragon dans la pratique surréaliste du fait de sa rupture avec Breton et aussi de sa marginalité par rapport à la condamnation bretonienne du roman. Pour explorer la fabrique Aragon, j'entrerai dans son atelier par un corpus restreint : *Le Mouvement perpétuel* et les *Écritures automatiques*.

J'étudierai d'abord l'expérimentation linguistique ou la persistance de Dada dans le surréalisme (c'est peut-être cela la caractéristique du « côté Aragon ») et je prendrai l'exemple du *Mouvement perpétuel* (1926), puis j'envisagerai le « mouvement perpétuel » du créer que j'explorerai dans les *Écritures automatiques* (1920-1927), en vous renvoyant d'emblée aux analyses décisives de Nathalie Limat éditrice des textes automatiques d'Aragon¹, soit une quarantaine de textes, où elle montre le caractère paradoxal que revêt l'automatisme chez Aragon². Ceci nous conduira à revoir le cliché surréaliste de

1. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, sous la direction d'Olivier Barbarant, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, tome I, Notice des *Écritures automatiques*, p. 1288-1298.

2. Dans une partie historique de la notice intitulée « Délimitation du corpus », Nathalie Limat analyse les deux phases (1919-1921 et 1921-1924) de l'écriture automatique, la rupture avec l'automatisme considéré comme décevant dans le *Traité du style* (1928) et l'attitude ambiguë d'Aragon envers ses écritures automatiques qu'il aura attendu presque un demi-siècle de publier. Elle cite d'abord le compte-rendu très élogieux d'Aragon sur *Les Champs magnétiques* : « Le premier livre produit par cette surprenante invention [...] bouleverse la conception moderne de la poésie : il remet en honneur l'inspiration niée par les critiques et poètes laborieux du dernier demi-siècle. Avec lui on commence véritablement à instruire les procès du langage et de la pensée. Avec lui l'image retrouve sa dignité, redevient le mode courant d'expression qu'elle était dans les langues primitives. Cent ans après les

La Fabrique surréaliste

l'automatisme, ainsi que le font Paolo Scopelliti et Jean-François Puff ici même et à réexaminer la place programmatique de l'écriture automatique dans une nécessaire théorisation du surréalisme : si l'invention de l'écriture automatique est pour Breton un instrument de prise de pouvoir dans le champ littéraire, Aragon, sans remettre en cause le principe de l'automatisme comme embrayeur de la création, va adopter une position critique d'Aragon ainsi qu'il le proclame sans ambiguïté en 1928 dans *Traité du style* : « Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités. »...³

I. L'expérimentation linguistique ou la persistance de Dada

Il s'agit de poèmes de la période surréaliste qui ne se donnent pas comme des écritures automatiques, mais qui reposent sur une expérimentation linguistique tous azimuts, comme c'est le cas du *Mouvement perpétuel*. Aragon se souvient de cette dimension linguistique expérimentale de son écriture dada et surréaliste dans une interview qu'il avait accordée en février 1968 à Maria-Antonietta Macciocchi et Giansiro Ferrata pour l'hebdomadaire communiste *Rinascita*⁴. J'en donne ici enfin quelques extraits éclairants :

Dans Blanche ou l'oubli j'ai mis ces préoccupations sur le compte de mon personnage principal et non sur le mien, par souci d'objectivité : il est indiqué (dans

Méditations poétiques, une nouvelle date marque dans la poésie française une étape nouvelle de l'exploration de l'esprit. » Puis elle remarque que cet « enthousiasme du premier lecteur eut pour envers [...] la frustration, le dépit. » car Aragon, encore mobilisé et donc éloigné de Paris, soupçonne de la part de Breton « une pratique qui l'exclut » et un modèle du genre qu'il ne pourra pas dépasser : « C'est dans ces circonstances délicates que le troisième des « jeunes mousquetaires » de *Littérature* aura essayé, avec une ardeur plombée d'amertume, le nouveau procédé dont il a découvert les potentialités avant d'avoir songé de lui-même à l'exploiter. » (*op. cit.* p. 1293.)

3. Aragon, *Traité du style*, Gallimard, 1928 (Collection L'Imaginaire, p. 192.)

4. Je viens de traduire cette interview pour la publier dans *RCAET* n° 12, actuellement en préparation aux Presses Universitaires de Strasbourg.

La fabrique Aragon

les rapports du personnage de Gaiffier avec Éluard en particulier) comment dans ce groupe qui s'est appelé « dada » puis « surréaliste », les problèmes de la linguistique étaient présents. Et ce n'est pas, ce ne pouvait pas être alors une question de mode, et ce n'est pas, bien entendu, la mode qui me pousse à en parler aujourd'hui, bien qu'il y ait des gens qui le soutiennent.

[...] Chez les surréalistes, en particulier chez Breton, Éluard – surtout Éluard – il y avait des préoccupations linguistiques qui expliquent dans une certaine mesure notre intérêt pour ce qu'écrivait alors Jean Paulhan, avec qui nous étions très liés, et certains caractères de ce que j'appellerais la poésie de nos frères plus jeunes, de la seconde génération surréaliste, en particulier de la poésie de Robert Desnos (le langage « cuit », les « cuirs », etc.). Dans mon cas, dans Télémaque, dans beaucoup de mes poèmes, dans ma prose, vous trouverez cet esprit expérimental dans le langage, dont le caractère systématique peut avoir échappé alors. On entend dire aujourd'hui, presque à propos de tout, que c'est du structu-ralisme : si ce concept avait existé, on nous en aurait probablement agrafés l'étiquette dès les années vingt. [...]

Ainsi, j'ai entendu dire qu'il y avait une affinité entre le formalisme russe, dont les intérêts linguistiques sont connus, et le surréalisme. Mais, à l'époque des surréalistes, aucun de nous ne connaissait rien du formalisme russe, absolument rien. Il existe pourtant entre le formalisme et nous, je dis nous aussi bien pour mes amis surréalistes d'autrefois que pour le groupe Tel Quel, un lien vivant en la personne de Roman Jakobson, qui est précisément à l'origine du formalisme russe et qui est le plus vieil ami de ma femme : Elsa Triolet est née à quelques jours de distance de Roman Jakobson. Et

La Fabrique surréaliste

leurs mères, quand elles étaient enceintes, se promenaient ensemble, faisant, comme font toujours les mères, des projets de mariage, ce qui ne s'est pas produit. Jakobson, vous le savez, est à l'origine de ce qui par la suite a produit le structuralisme ; c'est lui qui a fondé l'école de Prague, avec Troubetskoï. Bien. Moi, j'avais entendu parler pour la première fois de Jakobson, comme je l'ai raconté à propos de Gaiffier dans Blanche, par un homme qui s'appelait Édouard Pichon, un médecin, mon professeur de pathologie dans les années 20-21, coauteur avec son oncle Damourette d'un Essai de grammaire française (1911-1940). Seulement un peu plus tard, quand parut en français, à Prague, le premier grand article de Jakobson sur les phonèmes, il me dit que cet homme et les personnes qui étaient avec lui allaient bouleverser toute chose et que nous allions nous trouver infiniment en retard. J'ai connu personnellement Jakobson seulement après 1928, c'est-à-dire seulement après ma rencontre avec Elsa, et je l'ai connu par son intermédiaire. Pour ce qui regarde Chklovsky ce n'est pas un mystère, c'est une histoire que je peux très bien vous raconter parce que, au moins en partie, c'est une histoire italienne. En 1923 Elsa, après avoir quitté son mari, Triolet, est venue à Berlin, où il y avait beaucoup de Russes, émigrés et soviétiques qui voyageaient à l'étranger. Il y avait Gorki, Pasternak, par exemple, et il y avait Chklovsky, qu'Elsa connaissait et qui à l'époque était très amoureux d'elle.

[...] En réalité on peut considérer que j'ai commencé à m'intéresser à la linguistique après la publication du cours de Saussure, c'est-à-dire en 1916. Cet intérêt a été un peu plus tard partagé par Éluard : Éluard avait appelé Proverbe la revue qu'il publiait aux temps de Dada. Ce mot avait alors une valeur particulière : en effet, à cette époque, nous

La fabrique Aragon

nous proposons déjà de dépasser les limites de la linguistique, ou plutôt de la sémantique, qui alors se focalisait uniquement sur les mots, pour donner à la phrase valeur d'unité sémantique. Par la suite, vous ne trouverez plus de trace de ces préoccupations sinon dans de rares écrits et, comme je le disais, chez Desnos. Sans doute nous, et en particulier Éluard et moi, prêtions attention aux écrits de Paulhan, qui aujourd'hui semblent plutôt s'éloigner de ce qui est devenu la linguistique moderne, – comme, en effet y prête attention mon personnage du roman, le linguiste Geoffroy Gaiffier.

*[...] c'est un fait que j'ai toujours eu un goût extrêmement développé pour ce qui est la matière de la linguistique [...]. Mais si je vous parlais, par exemple, de ce que j'ai fait moi, je pourrais vous montrer, dans un de mes livres, mon deuxième livre de poésie, paru en 1926, *Le Mouvement perpétuel*, plusieurs poèmes construits essentiellement sur l'abandon de la syntaxe française et en calquant le développement du poème sur l'aspect physique des langues à déclinaison. [...] J'expliquerai un peu mieux tout cela un jour ou l'autre sur les textes, pour montrer dans le langage même comment s'introduit le ton « mot-à-mot » de la traduction juxtalinéaire.*

1. Poèmes imités des exercices linguistiques

Il y a d'abord des poèmes imités des exercices linguistiques, témoignant de l'aspect dadaïste plus que surréaliste de l'écriture, ainsi que la fiction du linguiste Geoffroy Gaiffier dans *Blanche ou l'Oubli* en fera l'aveu, comme on vient de le voir dans l'interview. Il faut voir là dans cette fabrique de l'écriture le souvenir des cours de malais que le jeune Aragon avait suivis à l'école Berlitz et qu'il prête au vieux Gaiffier dans la transposition romanesque de *Blanche ou l'Oubli*.

La Fabrique surréaliste

Ainsi par exemple, le « ton enquête » du poème « Une fois pour toutes »⁵, selon l'annotation manuscrite d'Aragon sur le feuillet du poème dans le dossier génétique du *Mouvement perpétuel* conservé au Fonds Aragon-Triolet du CNRS, actuellement consultable au département des manuscrits de la BN rue de Richelieu. On se souvient que les surréalistes étaient friands de ce genre d'enquêtes journalistiques publiées dans *Littérature*⁶. Le poème est constitué en effet d'une suite de questions en italiques (« Qu'est-ce que parler veut dire ? », « Que redoutez-vous le plus au monde ? », « Qu'auriez-vous voulu être ? », « Qu'appelle-t-on vertu ? », « Courage ? », « Honneur ? », « Aimez-vous la nature ? », « Qu'est-ce que l'amour ? », « Qu'est-ce que la mort ? ») suivie des réponses poétiques précédées d'un tiret, dont je ne donne comme exemple que celle qui ouvre la série (« – Semer des cailloux blancs que les oiseaux mangeront » qui assimile la parole poétique à la métaphore du Petit Poucet, dont la résurgence aura lieu dans *Blanche ou l'Oubli*) et les deux qui la ferment (En réponse à la question sur l'amour, cette belle définition poétique : « – Un anneau d'or dans les nuages » et en réponse à la question sur la mort, cette double réponse séparée par une ligne de pointillés : « – Un petit château fort sur la montagne » et « Un palais fermé par les plantes, un glaçon sur le cours de la ville, un regard vers le paradis. ») Si ces réponses frappent par leur tonalité lyrique, dans d'autres c'est l'humour qui l'emporte (À la question sur le courage, cette réponse : « – Les gouttes de lait dans la timbale d'argent de mon baptême » et à celle sur l'honneur, celle-ci : « – Un billet d'aller et retour pour Monte-Carlo. ») Et cet humour finit par retourner tout le sens du poème et à introduire la dénégation dans le discours poétique lui-même, puisque la dernière réplique en italique de l'interlocuteur supposé qui pose les questions est une affirmation qui annule

5. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, tome 1, p. 107.

6. Le poème « Louis » (p. 106) du même recueil portait lui aussi dans le manuscrit ce titre « Réponse à l'enquête : faut-il aider les dadaïstes ? » qui a été biffé sur le manuscrit, ainsi que la signature « Louis Aragon » pour ne laisser que le titre-prénom de l'auteur.

La fabrique Aragon

toutes les questions précédentes : « Je ne vous demandais rien. » À quoi répond, par une sorte d'inversion syntaxique et typographique, une dernière phrase interrogative du poète dubitatif : « Ah ? »

De la même manière, le poème métapoétique « Poésie » (p. 108) repose sur des variations de phonèmes comme on en trouve dans les exemples linguistiques sur la valeur discriminante des phonèmes : par exemple, fardeau/fard des [fardo/farde] dans les vers : « Qu'ai-je à faire de ce fardeau/Fard des sentiments » qui associent, dans un raccourci saisissant le caractère factice du lyrisme et la nécessité d'en rejeter le poids, qui constituent les deux termes majeurs du credo dadaïste concernant le lyrisme et la poésie. Ou bien encore sable/sabre et sommeil/soleil dans les vers d'incipit (« Semeur/La poudre aux yeux n'est que le sable du sommeil/Le sabre du soleil comme c'est déjà vieux »). Ou enfin « Je mens et je mange » qui ponctue prosaïquement cette définition de la poésie par un jeune dada qui s'est débarrassé de la lyre romantique :

*Tu prends ton cœur pour un instrument de musique
Délicat corps du délit
Poids mort*

Et si c'est ici la lyre de Musset qui est moquée, dans le poème « Les barres » (p. 108), au titre volontiers prosaïque et décalé qui associe la poésie aux jeux formels avec cette métaphore des barres de gymnastique de l'enfance qu'on retrouvera près d'un demi-siècle après dans un autre poème métapoétique (« Je lui montre la trame du chant ») des *Poètes* (1959), c'est la leçon d'Apollinaire qui se trouve revendiquée par le recours au même jeu phonique sur n'ai-je/jeux de nues/neige, complété par un autre rapprochement sonore entre monts/démons/monde :

*Prisonnier au cœur du grelot que n'ai-je où
rafraîchir mon cœur le cœur à la neige des monts et
les démons légers du monde
Brises Jeux de nues*

La Fabrique surréaliste

L'hommage à Apollinaire – original puisqu'il constitue une réécriture du vers « Rivalise donc poète avec les étiquettes des parfumeurs » du « Musicien de St Merry » de *Calligrammes* – constitue d'ailleurs le sujet même du poème « Un air embaumé » (p. 104) : ce « toast funèbre » est une « critique synthétique » en forme de sonnet reprise ici comme un

*[...] Panégyrique
Du beau ravisseur de secrets
Que répète l'écho lyrique*

*Sur la tombe mille regrets
Où dort dans un tuf mercenaire
Mon sade Orphée Apollinaire*

Beaucoup de ces poèmes, comme on vient déjà de le voir avec « Une fois pour toutes », « Les barres » et « Poésie », constituent de véritables arts poétiques. C'est aussi le cas de « Serrure de sûreté » (p. 108) sur un mode métaphorique puissamment original qui fonctionne aussi dans le roman à clés qu'est *Anicet* :

*Ma parole
La main prise dans la porte
Trop engagé mon ami trop engagé
Pour ainsi dire
Ou
Passez-moi le mot
Merci
Je tiens la clef
Le verrou se remet à tourner comme une langue
Donc*

Et surtout de « Sommeil de plomb » (p. 103), tout entier écrit en italiques (de quoi est-il la citation ?) et dédié à Philippe Soupault qui associe magistralement la poésie au sommeil et au jeu d'enfant :

La fabrique Aragon

*Le dormeur éveillé regarde la vie avec des yeux de
petit enfant*

*Dormeur quel nuage obscurcit l'azur de ton front
L'homme secoue une tête plus pesante que l'orage
Il voudrait jouer aux quatre coins mais il ne peut Il
est tout seul*

La balle du soleil en vain s'offre à lui

En vain les cerceaux des ponts

En vain

Henri IV l'invite à chat perché [...]

2. Le jeu avec la grammaire

Comme le rappelle Aragon dans cette interview de *Rinascita*, il prête à son personnage du linguiste Gaiffier dans *Blanche ou l'Oubli* des réflexions qui étaient les siennes au temps de sa jeunesse dada et surréaliste. Ceci est comme une confirmation a posteriori de la genèse de cette écriture surréaliste, si bien que dans cette fabrique de l'écriture, cette interview peut être considérée comme un avant-texte d'un genre particulier : elle invite à une lecture à rebours du surréalisme, et après presque un demi-siècle de la genèse de cette écriture dada, Aragon nous donne ses clés de lecture, nous « montre la trame du chant », comme il a pris l'habitude de la faire dans ses recueils métapoétiques, *Les Poètes* (1959) avant même *Les Incipit* (1969). Prenons quelques exemples de la manière dont s'établit dans les poèmes du *Mouvement perpétuel* le jeu avec la grammaire.

Ainsi par exemple dans « Bouée » (p. 109), d'inspiration tout apollinarienne encore, les adjectifs possessifs sont devenus des pronoms personnels avec préposition (comme en italien) :

*Dans une neige de neige
un enfant une fois
jeta l'âme de lui
et il ne savait pas
il ferme les paupières des yeux*

La Fabrique surréaliste

« l'âme de lui » au lieu de « son âme » dans le premier quintil, et plus loin dans le deuxième et le quatrième quintils, « un couple d'eux deux », « l'image d'elle », voilà une formulation qu'Aragon affectionnera toute sa vie dans les grands recueils lyriques.

Sur ce « ton traduction » aimé aussi d'Apollinaire, outre l'interview de *Rinascita*, Aragon s'en est expliqué dans les *Entretiens avec Dominique Arban* (p. 69-72) et dans les commentaires de *L'Œuvre poétique*. Il rappelle que ce qu'il appelle la traduction « juxtalinéaire » (ligne à ligne) lui vient des fables du conteur arabe Lokman qu'il avait lues traduites par A. Cherbonneau, quand il suivait des cours de malais à l'école Berlitz en 1922-1923, comme son personnage de Gaiffier :

J'avais été frappé par le caractère de la traduction juxtalinéaire, beaucoup plus poétique que la traduction, correcte et fidèle (c'est-à-dire selon la syntaxe du français moderne), et j'avais résolu d'imiter le style littéral de la langue arabe ainsi transposée dans notre langue. (OP, tome II, p. 95.)

Différentes notes de régie sur le manuscrit destiné à Doucet ou sur les épreuves pour la reprise tardive dans *L'Œuvre poétique* confirment le caractère d'expérimentation linguistique (sémantique ou syntaxique) de ces poèmes réunis de manière hétéroclite dans le recueil *Le Mouvement perpétuel*, dont le titre de caractère méta-poétique s'éclaire ainsi. Aragon ajoute en marge – mais pour quel lecteur de l'avenir ? – des explications de la règle d'écriture de chaque poème, suggérant ainsi que l'écriture du *Mouvement perpétuel* relèverait d'une sorte d'écriture à contrainte... Par exemple Aragon note en bas de page du poème « Samedis » (p. 105 et p. 1237) : « l'absence de verbes ». Et cette contrainte est en effet vérifiée par la lecture du poème constitué d'une énumération de groupes nominaux :

*Valeur à lot orage Au bord de l'eau les usines et les
sentiments Noce dans l'herbe dents de lion pauvres
rires des fins de journée pierres à ricochets châteaux*

La fabrique Aragon

*en Espagne encore une toilette perdue à cause du
vert des arbres*

*Un regard ou la caresse du vent en redingote
escarpins du printemps farandole des calembours et
des charades puis sous la poussière cycliste les
tapissières du retour comme des folles à grelot dans
le crépuscule parmi les nuages avenir et pardon sans
l'ombre d'une éclaircie vers les régions lunaires et
les fraîches prairies des soupirs*

Il est à noter que dans le manuscrit conservé au Fonds Doucet, comme pour tous les autres poèmes du recueil, le texte est ponctué et que ce n'est que pour l'édition tardive de *L'Œuvre poétique* qu'Aragon supprime la ponctuation, poussant un peu plus loin le travail de sape du langage commencé à l'époque Dada. D'autre part ce poème, qui se déroule sur la crête entre un réalisme le plus trivial (l'évocation du réel d'un samedi avec les usines en sommeil et la noce dans l'herbe où l'on risque de tâcher de vert ses beaux habits blancs) et le caractère automatique des associations d'idées et d'images (le deuxième paragraphe qui essaie pourtant d'évoquer la nature : le vent, le printemps, les nuages, la lune), fonctionne d'abord sur des jeux de sonorités qui en constituent comme l'embrasseur (l'incipit « Valeur à lot orage Au bord de l'eau ») et qui lui confèrent son caractère discrètement métopoétique avec cette métaphore « farandole des calembours et des charades » qui ressemble à un mode d'emploi.

3. Le jeu sur les mots

Car c'est bien le jeu sur les mots qui est primordial pour Aragon dada, même quand il sera devenu surréaliste. On le voit par exemple dans les poèmes du recueil dans le recueil que constitue *Les Destinées de la poésie* inséré dans *Le Mouvement perpétuel* avec un titre encore plus ouvertement métopoétique.

La Fabrique surréaliste

Chaque poème est dédié à un ami ou une amie⁷, et le poème au titre outrancièrement dada que je voudrais prendre comme exemple, « L'illusion de la désillusion » qui avec ses sortes de refrain prend de faux airs de chanson populaire, est dédié à Michel Leiris⁸. « L'affreux désordre de sentiments » de la démoralisation dada se décline joyeusement à partir des calembours et des jeux de mots humoristiques produits à partir de l'expression « la mi-Carême », prouvant que seul compte l'engendrement du texte à partir du signifiant (crème, diamants, mica, électro-aimants) :

*Quel affreux désordre de sentiments
C'est le mica non c'est la Mi-Carême
Quel affreux désordre de sentiments
Où sont les amis où sont les amants*

*Les uns dans le foin d'autres à la crème
On se dit amis on est diamants
Les uns dans le foin d'autres à la crème
On est dit amants quelle erreur extrême*

*Électro-aimants
Me suive qui m'aime
Enfer et tourments*

C'est l'Ami Carême

7. Soit dans l'ordre des poèmes : Eluard, Denise Lévy, Breton, Maxime Alexandre, Max Morise, Louis Delluc, Théodore Fraenkel, Jean Bernier, Simone Kahn, Marcel Noll, Desnos, Georges Limbour, Jacques Decourt, Marcel Duchamp, Leiris, Péret, Man Ray, Jacques Baron, Charles Baron, Giorgio De Chirico, Max Ernst, Evan Shipman, Malcolm Cowley, Matthew Josephson, Roland Tual, Picasso, auxquels il faut ajouter un dédicataire abstrait : « la Démoralisation » pour le poème « Mimosas » à la tonalité nettement politique malgré son titre léger...

8. André Masson saluant Aragon dans le n° de *L'Arc* qui lui est consacré en 1973 – dans un bref article intitulé amicalement « Salut », rappelle leur « noctambulisme commun » auquel se joignaient Michel Leiris et Georges Limbour (« Nous aimions la danse, la musique de jazz, la fête enfin... » p. 97.)

La fabrique Aragon

On trouve la même pratique du calembour dans les écritures automatiques où le signifiant possède plus qu'ailleurs une force d'engendrement narratif. C'est le cas dans le texte automatique « perdu et retrouvé » « Dans la forêt », qu'un collectionneur a retrouvé et qu'Aragon a pu faire figurer dans le tome IV de *L'Œuvre poétique* :

L'acier grince épouvantablement des dents comme un diamant sur une vitre pour faciliter le cambriolage d'un pavillon de fleurs par un amateur de passage qui n'a plus qu'une heure entre deux trains tout compris le temps de se ganter le temps de prendre du café froid au buffet de l'hagard.

II. Spécificité du « côté Aragon »

Il est temps pour finir de revenir sur la distinction opérée par Jacqueline Chénieux-Gendron dans son livre décisif *Le Surréalisme et le roman* (L'Âge d'Homme, 1983) entre le côté Breton caractérisé par l'authenticité du livre « battant comme une porte » et le côté Aragon caractérisé par la réécriture et le jeu avec le langage. Réexaminer ce côté Aragon implique de réévaluer la pratique de l'écriture automatique : Aragon rend nécessaire de revoir la conception surréaliste de l'automatisme car il la pratique tout en la mettant à distance et sur le mode ludique, avant de la mettre à distance sur le mode théorique en formulant fermement dans le *Traité du style* le principe de l'union dialectique de l'inspiration (entendue au sens surréaliste – et génétique – de coulée verbale dénuée de tout sens mystique) et du style. Et je vous renvoie aux brillantes analyses du *Traité du style*⁹. Mais on pourrait surtout le montrer

9. « Ce n'est pas une raison pour que le style soit la propriété des professeurs. D'abord tout le monde a un style, ensuite mieux vaut un grand style qu'un médiocre, à moins que vous n'ayez un cœur de trombidion. De plus l'Inspiration, qui revêt de nos jours toute une série de masques modernes, desquels nous ferons ultérieurement l'inventaire, n'est aucunement opposable au style. Le soutenir serait gorille, écœurant, ganache, officier. Ceux qui, n'en importe pas l'origine, sont touchés par la rafale, font un vilain métier s'ils la traduisent avec des sifflets de deux sous. L'inspiration d'ailleurs est partout chez elle, comment ne circulerait-elle pas dans le style ? Un style sans

La Fabrique surréaliste

avec le cas particulier de textes automatiques d'un genre nouveau et non publiés du vivant d'Aragon : il s'agit de textes contenus dans trois cahiers d'écolier donnés à Breton et publiés en fac-similé par Olivier Barbarant en 1997¹⁰. Lionel Follet avait déjà identifié¹¹ ces textes automatiques suivis de collages produits par la règle du jeu pratiqué par les surréalistes dans l'atelier de Breton qui consistait à fabriquer des poèmes en collant des mots et des bribes de phrases découpés dans les titres des journaux, selon la règle justifiée par Breton dans le *Manifeste du surréalisme*.

1. L'automatisme malmené

Ces documents originaux tardifs révèlent à quel point Aragon malmène le principe bretonien de l'automatisme. On le verra avec un exemple précieux dans le fragment I du « Cahier 1 » (p. 346) qui montre la présence du jeu linguistique (le calembour Régie/j'ai ri avec paronomase et inversion en verlan) au cœur de l'écriture automatique et de l'imagerie surréaliste. Ce texte narratif aux allures de métalangage, comme toujours, met en scène une étrange couturière, la joie de vivre elle-même sous l'œil du poète qui la regarde¹² :

*Non disait-il [le miroir de la douleur] jamais tant
que le ciel se balancera de la lavande à la Belle*

inspiration pour un apologiste de l'inspiration le drôle de dada, dans le sens d'idée favorite. Cela se voit clairement dans les récits qui nous sont faits des rêves. » (*Traité du style*, Gallimard, Collection « L'Imaginaire », p. 182.)

10. *Garde-le bien pour mes archives*, Stock, 1997. Repris dans le *Pléiade Poésie*, tome I.

11. Lionel Follet, « Manuscrits d'Aragon chez André Breton [...] », in *Manuscrits surréalistes*, Presses universitaires de Vincennes, 1995.

12. On ne peut qu'être frappé par la récurrence du motif de la femme cousant dans les textes surréalistes d'Aragon, comme c'est le cas aussi dans le fragment d'écriture automatique « Moi l'abeille j'étais chevelure » de *La Défense de l'infini*, et dans le fragment II du Cahier 2 avec la métaphore des points de surjet pour dire le plaisir. Si bien qu'on est tenté de conclure à un arrière-texte autobiographique de l'enfance d'Aragon dans la pension de famille tenue par sa mère-sœur, comme le personnage de Pauline de l'entourage familial du petit Jeannot dans *Les Voyageurs de l'impériale* en est peut-être l'aveu romanesque indirect.

La fabrique Aragon

Jardinière tant que les tapis recevront amoureusement les pieds je ne retournerai par la force de l'habitude ou celle de la volonté suivant ce chemin marqué de rouge ou ce chemin marqué de blanc vers le tiroir de briques où entre une inclination grise et les scènes délirantes de l'orgueil humain cousant avec la patience des volants de jupe qui comptent les heures et l'argent la douceur de vivre chante inconsciemment sur une chaise de paille et dans l'embrasure de la vision [...] Infernale danseuse qui par l'inattendu et le bouleversement de ses pas laisse sans voix celui qui avait déjà éprouvé le trompe-l'œil et la fraude quand sur la boîte d'allumettes il avait lu non pas le nom de cette Régie adorée qu'il croyait tenir dans ses bras mais le mot J'ai ri écrit en lettres filigranées Oh que ne la tuât-il alors sur le parapet du lit que viennent battre les vagues énormes de la mer marasme rejetant de temps à autre sur les draps des épaves et des algues quand ce n'étaient pas des cadavres mutilés Des mouettes et des cachalots essayaient depuis longtemps de s'unir par leurs bords inverses juste sur le seuil de l'alcôve et elle à la vue de ce spectacle de désespoir elle avait ri comme si les dentelles et le benjoin avaient prétendu dire leur mot dans la politique ou les affaires extérieures De miracle en miracle il ne resta plus sous la cloche violette qu'un couple étrange la chaussure et le revolver tout ce qui s'était évadé des vêtements s'était peu à peu vaporisé dans l'horreur sacrilège où cette femme se trouvait dans son élément naturel (p. 345-346)

On sera sensible dans ce texte à la réécriture de *Maldoror* de Lautréamont avec l'union improbable des mouettes et des cachalots et la rencontre de la chaussure et du revolver, comme au mélange de l'érotisme avec l'humour. C'est d'ailleurs cet humour, davantage que le lyrisme, qui caractérise les textes automatiques d'Aragon et les distingue de ceux de Breton : on

La Fabrique surréaliste

donnera encore l'exemple dans le fragment II du Cahier 1 de cette entrée à la Lewis Carroll dans une salle de casino (« Plusieurs années après ces événements¹³ le hasard me fit rencontrer [l'arbuste « qui était devenu arbre entre-temps »] dans une maison de jeu où l'on n'était admis que très difficilement par une petite ouverture pratiquée dans une banknote et où le seul jeu admis consistait à risquer sur une nappe de cheveux les sentiments les plus secrets de l'âme ») ou des aventures bouffonnes de la violette partant à la recherche du géranium, à la manière d'une réécriture comique des *Aventures de Télémaque*, au fragment IV du Cahier 1 (p. 350).

De la même manière, on trouve ce mélange de métaphore lyrique et de calembour comique dans l'évocation du désir et du plaisir. C'est ainsi que le plaisir masculin est dit par la très belle métaphore des points de surjet¹⁴ (« Tout se passe comme si malgré des apparences trompeuses superposées comme des ombres dans le tain des glaces chaque plaisir au lieu de s'étendre d'un bout à l'autre de sa victime se contentait de faire un point de surjet sans avoir noué le bout de son fil et que sa dernière secousse retira de la chair toute l'aiguillée n'y laissant d'autres traces qu'un pointillé fugitif pareil aux frontières des cartes » p. 356) et que le désir donne lieu au jeu de mots « désert de Gobi/désir de Gobi » (p. 355).

On remarquera aussi le fil directeur (ou l'unité sémantique) du vocabulaire scientifique qui guide et vertèbre l'automatisme (le fil à plomb, le schéma en pointillé) et du vocabulaire de l'enfance (les découpages, la balle de tennis, le petit sapin et l'odeur des noisettes) dans ce même texte. Cette structuration sémantique « en pointillé », sous-jacente au texte, prend alors des allures de réflexivité du texte sur lui-même, comme si la conscience de l'écriture n'abandonnait jamais le scripteur pris dans « le piège à loup de la vitesse » (*Le Roman inachevé*). C'est ainsi que ce texte s'ouvre sur un incipit à double entente :

13. Cette écriture automatique marquée par la pulsion de la narrativité est une sorte de conte plaisamment érotique qui raconte l'union de cet arbuste et d'une apparition féminine à la fenêtre.

14. Souvenir des femmes cousant de l'enfance ou du surjet des chirurgiens au temps des études de médecine ?

La fabrique Aragon

Les grands poneys orange venaient de s'arrêter à côté du cadran de l'horloge de la gare de Lyon On était au commencement du mois des confidences et sur les petits bateaux de fruits s'avançaient de charmantes illusions qui cherchaient le jouet de la capitale pour la découper suivant leur fantaisie [...] Le miroir de la douleur fit halte à mi-chemin des souvenirs et des projets, et projetant sur le paysage les aveuglements de ses reflets sans prendre garde aux cris furieux des passants qu'il bousculait à force d'éclat laissa tomber de son cadre une larme solide et une larme liquide (p. 345)

Et qu'il se termine par ce *desinit* narratif où se fait entendre aussi le métalangage :

Peu à peu la sirène reprenait sa forme autour d'un schéma pointillé qui servait de guide aux éléments de la chair [...] À travers sa pénombre je retrouvai difficilement le sentier de la sortie Il avait plu sans doute tandis que je dormais et les rochers luisants étaient devenus presque impraticables pour le pied de l'homme (p. 347)

2. La transgression des genres et la réécriture

Le propre de l'écriture surréaliste chez Aragon est qu'elle avance sans préoccupation des genres : « Tout m'est également parole » dira-t-il dans un article destiné au seul Doucet sur le roman *Le Bon apôtre* de Soupault, en refusant de distinguer la poésie du roman¹⁵. De même les textes s'écrivent sans souci

15. Et aussi dans *Traité du style* : « Le mélange des genres. Nom de Dieu, n'avez-vous jamais vu d'incendie ? Il n'y a rien de tel que le feu pour mélanger les genres, quand les pauvres bougres en chemise foutent le camp à travers la nuit et les flammes, les poutres s'écroulant sur les bébés piaillants, les cabinets brûlant tous leurs papiers de soie, les montres d'or jetées par les fenêtres, étincelles dans les écrans, et l'eau des sauveteurs rouges arrosant les canapés de peluche. Ce qui traverse un homme cherche naturellement à s'exprimer. » (p. 232.)

La Fabrique surréaliste

préalable de leur destination éditoriale autre que leur première publication interne dans la revue du groupe – *Littérature* d’abord puis *La Révolution surréaliste* – puis ils sont repris indifféremment dans un recueil poétique ou dans un récit. C’est ainsi que trois poèmes du *Mouvement perpétuel* comme des chansons dérisoirement enfantines sont extraits des pièces dadaïstes d’Aragon (reprise pour l’une dans *Le Libertinage* et inédite jusqu’à *L’OP* pour l’autre) : il s’agit de « Chanson du Président de la république » d’abord écrit en prose puis organisé en distiques, qui faisait partie de la pièce « L’armoire à glace un beau soir » elle-même intégrée dans *Le Libertinage* (Gallimard, 1924), et de « Sonnette de l’entracte » (« Le Bébé parle » : c’est en effet un personnage de la pièce) et « Chanson pour se laver » extraits de la pièce « Au pied du mur », elle aussi intégrée au *Libertinage*.

L’autre « Chanson pour mourir au temps de carnaval » qui termine *Le Mouvement perpétuel*, avant les deux derniers poèmes de contestation dadaïste, « La route de la révolte » (« N-I ni tout est fini ») dédié à Breton et « Arrière-pensée » (« Arrière/Pensée ») dédié à Max Ernst, est reprise dans ou emprunté à *La Défense de l’infini*. Cette circulation des textes d’un recueil à l’autre confirme aisément cette transgression des genres qu’Aragon revendique de façon constante dans son écriture depuis la période surréaliste jusqu’à la dernière période.

Le travail de réécriture lui-même, où Jacqueline Chénieux-Gendron voit la marque propre d’Aragon dans le surréalisme, relève aussi de la transgression des genres. C’est ainsi par exemple que dans *Anicet* Aragon reprend l’écriture automatique « Au Café du Commerce » et que cet avant-texte réécrit est l’embrayeur du dernier chapitre du roman situé dans un café à Commercy. C’est Aragon lui-même qui l’avoue dans la note liminaire de l’édition des *Écritures automatiques* publiées en 1970 dans la collection Poésie/Gallimard, en donnant un exemple frappant de l’embrayage narratif sur l’aléa du signifiant automatique : « Je suppose qu’à Commercy, où j’ai passé quelques jours alors et dont le frère de ma mère était sous-préfet, il n’y a pas de Café du Commerce, né ici de l’allitération, mais il est de fait qu’une phrase de hasard dans ce

La fabrique Aragon

texte : « La dame du comptoir sourit molle à Arthur et relève ses bas » est le point de départ de la présence d'Arthur Rimbaud (Me Arthur Dorange, ancien notaire) et par là, la venue au café du Commerce sous des noms divers de Jacques Vaché, Isidore Ducasse et André Breton. Ceci dit pour les sourciers. ».

3. Pulsion du littéraire et pulsion du réel

Et ce mécanisme de la genèse du texte romanesque surréaliste mis à nu par l'auteur lui-même invite les sourciers que nous sommes tous (sourciers/sorciers...) à nous interroger sur la double pulsion du littéraire et du réel qui anime l'écriture surréaliste, surtout chez Aragon, comme le *Traité du style* en fait l'aveu, et peut-être contrairement à Breton. C'est ainsi qu'on mesure dans l'écriture automatique « Le projet caressé » à quel point c'est le réel qui sert de point de départ à l'écriture et qui constitue en quelque sorte son incipit véritable. Et c'est un texte de fiction tardif, la nouvelle emblématique « Le Mentir-vrai » de 1964, qui en fait la démonstration, puisque la fiction de ce « roman autobiographique » en abrégé – pour reprendre le terme de Philippe Gasparini qui a renouvelé l'étude du genre – a la même origine autobiographique que ce texte automatique : un projet de voyage au Pôle imaginé par l'enfant Aragon avec un de ses jeunes amis. C'est encore une fois Aragon qui en fait l'aveu dans le paratexte tardif de *L'Œuvre poétique*, et le commentaire qu'il ajoute sur le jugement de Breton après la lecture de ce texte est tout à fait significatif de la différence entre les deux surréalistes dans leur conception et leur pratique de l'écriture automatique :

Ce texte a, je pense été écrit au cours du mois de juin 1919. Il est à remarquer que tout le début semble appartenir à un récit qui pourrait bien être une anecdote de la biographie de l'auteur. D'autant que ce projet de voyage au Pôle Nord a été repris dans le conte LE MENTIR-VRAI publié dans le tome IV des « Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon ».

La Fabrique surréaliste

Ici, le récit insensiblement s'infléchit pour devenir un texte surréaliste, ce qui sans doute était mon désir initial, mais dont je n'avais pu emprunter d'emblée le ton, l'allure ni le développement.

André Breton, l'ayant lu, m'avait dit : « Tu devrais en couper tout le commencement. » (Repris dans la Pléiade poésie, tome I, p. 321). [Ce qu'Aragon ne fera pas, bien sûr.]

On remarquera aussi que si ce texte s'ouvre sur ce projet enfantin d'une aventure de l'amitié, c'est pour marquer le désir inconscient d'Aragon, écarté de l'aventure des *Champs magnétiques* parce qu'il était encore mobilisé en 1919, de rejoindre ses amis Breton et Soupault dans l'expérience de l'écriture automatique. C'est d'ailleurs une très belle métaphore de tonalité scientifique qui en fait l'aveu indirect : « les solénoïdes de l'amitié », puisque par ce terme scientifique qui désigne une bobine enroulée en spirale sur un axe pour produire des champs magnétiques, Aragon désigne très clairement le livre de ses amis.

Pour donner une preuve de la pulsion du littéraire chez Aragon et confirmer le « côté Aragon » du surréalisme selon Jacqueline Chénieux-Gendron, on peut rappeler le réemploi des écritures automatiques dans le théâtre (*Au pied du mur*) comme on vient de le voir mais aussi dans le roman (*Anicet* et *La Défense de l'infini*). Mais la démonstration fonctionne au-delà puisqu'il faut souligner aussi la fonction d'embrasseur des textes surréalistes pour la production romanesque tardive, comme si les écritures automatiques, pour certaines de publication tardive, et surtout le roman fantôme de *La Défense de l'infini* constituaient une matrice et un réservoir pour les romans ultérieurs. Je l'ai montré dans ma thèse en repérant les autotextes surréalistes qui faisaient figure d'avant-texte de *Blanche ou l'Oubli*. Mais on pourrait prendre un autre exemple que ceux que j'ai déjà étudiés : celui de la femme-fougère qui, à distance, alimente la fiction de *La Mise à mort* (le personnage de Fougère) via *Le Paysan de Paris* où se trouve le grand texte lyrique sur les fougères. C'est dans le fragment IV du Cahier 1

La fabrique Aragon

et dans le fragment I du Cahier 3 que la fougère révèle son existence féminine et peut-être à l'origine du personnage féminin nommé Fougère dans le roman de 1965 :

« Or la petite violette en regardant l'ozone fut tout d'un coup frappée de la ressemblance de l'ozone avec une fougère qui lui avait fait la charité sur le grand ferry-boat où elle avait perdu sa virginité » (p. 351) et « Comme j'entrai dans le music-hall Fragility un homme habillé en chevalier noir me pria de suivre une fougère qui s'effaça pour me laisser passer par la lucarne de la salle de spectacle Celle-ci me tendit une lettre d'amour que je ne pus déplier pendant un certain temps à cause de l'obscurité Puis la fougère étendit une de ses pousses dans la direction d'une petite fosse creusée au milieu de la mer Des rayons lumineux qui s'en échappaient me permirent d'apercevoir que de part et d'autre de la place qui m'était assignée un bas noir et un bas gris perle occupaient les fauteuils voisins Je donnai à ma botanique Ariane une image de l'industrie et du commerce et m'élançant avec grâce je vins placer les basques de mon habit un peu au-dessus de mes voisines » (p. 359)¹⁶.

On sera sensible dans cette ébauche de récit – de même nature que celui des « Aventures de Jean Foutre la Bite » dans *La Défense de l'infini* et qui pourrait tout aussi bien devenir une bande dessinée ou un film d'animation comme on les aime tant aujourd'hui – au discret érotisme, à la fois poétique, avec la lettre d'amour de la fougère de connotation marine, et bouffon, avec la métonymie des bas noirs et gris perle aussitôt féminisés et la métaphore de l'union des basques de l'habit noir et de ses « voisines ». Et on pourrait à ce stade-là donner tout aussi bien l'exemple de la féminisation d'une mantille et de ses amours avec un cyclone dans un texte automatique demeuré longtemps

16. On remarquera aussi que cette séquence narrative au music-hall Fragility est la matrice de la séquence du cabaret au chapitre XII d'*Aurélien*.

La Fabrique surréaliste

inédit : il s'agit du texte « Les raies bleues » (Pléiade Poésie I, p. 369) contenu dans un cahier d'écriture collectif demeuré dans les archives Breton jusqu'à la vente du 11 avril 2003.

Cette double tonalité lyrique et burlesque, qui est une des caractéristiques majeures de *La Défense de l'infini*, peut aussi être considérée comme une des formes du jeu d'Aragon surréaliste avec les genres, et comme un signe de la porosité du roman vers la poésie, comme le rappellent aussi bien l'interview d'Aragon à *Rinascita* plus haut citée que l'« Introduction à 1930 ». À cette porosité des genres romanesque et poétique s'ajoute la prégnance du genre de l'essai dans tous ces textes surréalistes toujours par certains côtés réflexifs, comme on l'a souligné ici ou là, car partout s'y manifeste, à côté de la logique narrative, la permanence de la structure de l'argumentation.

Quant à la pulsion du réel, si évidente pour Aragon alors qu'elle semble gommée chez Breton, on l'a déjà montrée avec l'origine biographique de bien des textes automatiques. Repensons à la chanson « Sonnette de l'entracte » sous-titrée « Le Bébé parle » du *Mouvement perpétuel* : ce texte écrit au Tyrol en 1923 pendant les vacances d'Aragon avec sa famille et qui alimentera la séquence tyrolienne d'*Aurélien* avec ses grandes randonnées en montagne, ne contient de son ancrage référentiel que son énigmatique dernier vers : « C'est le grand air qui veut ça ». Mais il faudrait surtout montrer cette pulsion du réel dans la pratique des collages, si consubstantielle à l'écriture d'Aragon surréaliste jusqu'à ce point d'aboutissement magistral du *Paysan de Paris*. Au-delà des collages des tarifs des consommations du Café Certa ou des affiches publicitaires dans les vitrines des magasins du Passage de l'Opéra dans *Le Paysan de Paris*, on peut prendre l'exemple de la pulsion du réel dans les poèmes-collages faits de bribes de faits divers mis bout à bout¹⁷, pour montrer la continuité des textes automatiques

17. Et par exemple celui intitulé « Le secret de la révolution » : « Le doreur vendait / l'argent / des détresses humaines / regardez donc en face / les grandes espérances / la mort / la demoiselle du printemps / a disparu / pour assurer la circulation / etc » (p. 362) ou encore la fin de celui intitulé « Palais de la musique » : « dans une chambre en feu / au milieu d'un très joli parc /

La fabrique Aragon

aux poèmes-collages que relève Nathalie Limat dans sa Notice du Pléiade :

On sait aussi, par l'édition des Œuvres complètes de Breton, qu'une partie des inédits de Poisson soluble II sont des collages qui s'intercalent parmi les proses d'écriture automatique, sous la même numérotation continue. Le cahier 3 d'Aragon, à la fois composé de textes surréalistes et de collages, offre donc un semblable « mélange ». Les messages publicitaires, les petites annonces, les faits-divers en fournissent le plus souvent la matière première, recyclée ou détournée avec humour. Mais le montage inattendu des titres et des fragments peut aussi conduire au « dépaysement » d'un merveilleux né de la réalité quotidienne. Ne s'agit-il pas de démontrer par l'exemple que la réclame ou l'anecdote parviennent à susciter le sentiment moderne de l'insolite ? Les valeurs fondamentales des surréalistes, leurs sujets de prédilection transparaissent dans le contenu des « prélèvements » : le rêve, la folie, l'errance, l'aventure, l'érotisme et la mort (le suicide, le bilan de la guerre, dont se nourrit la presse)... (p. 1320.)

Et de cette imbrication de la pulsion du réel dans l'imaginaire surréaliste, qui constitue pour Aragon une avancée si fondamentale qu'il la conservera pour expliquer sa démarche créatrice bien longtemps après et sans paradoxe dans la postface *ORC des Communistes* avec la métaphore du *Poisson soluble* bretonien et dans l'interview de *Rinascita* à peu près contemporains, quel meilleur exemple donner pour finir que l'écriture automatique « Les étoiles à mille branches », inédite jusqu'à l'édition de 1970 en Poésie/Gallimard ? Ce texte surréaliste aux métaphores osées se développe en réalité comme un aveu lyrique du jeune homme de 1920, à l'orée d'une existence

ravissante villa / son rêve / recherché pour assassinat / on peut admirer / l'eau de source / sans se tuer / dans un terrain vague / deux morts / arrêtés par la neige » (p. 361).

La Fabrique surréaliste

incertaine et dans la vacuité douloureuse du présent que l'immense espoir de l'amour pourtant n'a pas abandonné :

Le baromètre ne saurait dire si je vais rire alors à quoi bon mais qu'on me passe cet orgueil de ciment cet orgueil de stuc mes bras n'ont-ils pas étreint des poussières de lumière et des poissons de clarté Aquarium des chansons et des courses monde plus fuyant que le mercure nous laissons s'écouler nos vies comme des larmes trop faciles ou la lave charmante des volcans Fera-t-on de notre histoire des broches pour les jeunesses et les rires des bonnes familles qu'une seule martre me prenne ce front d'éclair pour en faire un tapis ou une pendule je ne veux rien qu'abandonner mon destin à l'eau courante des caprices Un moulin tourne sans arrêt dans le souvenir des caresses Ce qui sort des étreintes a la forme d'un cœur empenné Ainsi l'immense espoir que je nourris de maïs dans une petite cage dorée retrouve l'illusion de l'amour et le mirage abominable des fatigues Ciel des caresses et des balances tous les signes cabalistiques des passions sont les étoiles à mille branches que personne n'a jamais su dessiner et qui s'éveillent chaque matin sous les paupières de plomb d'une jolie véranda de feuillage au bord d'un fleuve sentimental et paresseux » (p. 331)

Je voudrais terminer sur cette confession littéraire contenue dans le poème « Aux prunes » du *Mouvement perpétuel*, dédié à Benjamin Péret : « Écrire c'est une prison » que l'on peut entendre diversement. Si on le prend dans le contexte lyrique du poème (« Benjamin Benjamin les oiseaux sont en flammes/La nature un instant a suspendu son cours »), alors on le comprendra comme un appel à préférer l'amour à l'écriture (« Prends tes guêtres/Crois-moi Pourquoi sans cesse écrire [...] /Vois les hirondelles/Fais comme elles/Vois les petits bleus/Fais comme eux/Et glisse/Le chapeau sur l'oreille et

La fabrique Aragon

ton/Épingle de diamant dans la cravate/Sur les rails aériens des fils de laiton »). Mais si on le prend dans le contexte réflexif de tous les poèmes des « Destinées de la poésie », alors ne pourrait-on pas le comprendre comme l'aveu de la contrainte dans toute écriture, y compris dans l'écriture automatique ? Comme l'aveu de l'absence de spontanéité (du fait de la préoccupation du style) et du caractère douloureux de l'écriture ? N'est-on pas là face à un contre-modèle surréaliste ? Ne faudrait-il pas substituer à cette « cage-écriture » (l'expression est dans *Blanche ou l'Oubli*) paradoxale de l'automatisme surréaliste la liberté du collage, qui est la forme aragonienne de l'automatisme du hasard, comme on l'a vu avec les poèmes-collages de *Garde-le bien pour mes archives* ?

Et pour terminer sur le grand débat de la pulsion littéraire dans l'écriture surréaliste (ce qu'Aragon appelle le « style ») contre laquelle Breton se défend toujours mais à laquelle Aragon s'abandonne tout en s'abandonnant aussi à la pulsion du réel, qui finira par le mener hors du surréalisme, je rappellerai l'argument de Bataille dans son article de *Critique*¹⁸ sur *Arcane 17* : il diagnostique une poésie qui échappe à la poésie car elle n'est qu'affirmation bouleversée et non régie par la tension esthétique et il termine son article sur l'affirmation que si le surréalisme échappe par essence à la littérature, c'est qu'« il n'est pas seulement poésie mais affirmation bouleversée et par là négation de la poésie »¹⁹. La quadrature du cercle surréaliste, c'est peut-être à cela qu'Aragon a échappé en sortant du surréalisme et en faisant la critique de l'automatisme dans le *Traité du style* (1928). Et en retrouvant ensuite les règles de la versification pour les subvertir dans la poésie de la Résistance. Mais c'est là un tout autre débat...

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

18. Voir *Critique* n°2, juin 1946.

19. Et les *ajours* d'*Arcane 17* ont été écrits en forme de réponse aux objections de critiques tels que Bataille.

Table des matières

AVANT-PROPOS.....	5
Maryse VASSEVIÈRE.....	5
ANDRÉ BRETON SOULÈVE L'ARCANE 17	7
Henri BÉHAR	7
LES AVANT-TEXTES	
DE L'IMMACULÉE CONCEPTION.....	29
Paolo SCOPELLITI.....	29
LE SEUL SONNET D'ANDRÉ BRETON.....	49
Jean-François PUFF	49
LA GENÈSE DU POÈME ANAGRAMMATIQUE CHEZ NORA MITRANI ET HANS BELLMER (D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS)	73
Alain CHEVRIER	73
LA FABRIQUE DE <i>L'OBJET INVISIBLE</i> D'ALBERTO GIACOMETTI.....	103
Martine CRÉAC'H.....	103
LES JEUX SURRÉALISTES ENTRE MERET OPPENHEIM ET MARCEL DUCHAMP.....	113
Nanette RISSLER-PIPKA	113
LA PARTICIPATION PHOTOGRAPHIQUE DANS LES « GRANDES PROSES » DE BRETON	129
Sophie BASTIEN	129
ANDRÉ BRETON ET L'ART OCÉANIEN	151
Sylvie ANDRÉ	151

La Fabrique surréaliste

MONTAGE PLASTIQUE, MONTAGE HUMAIN : LA FABRIQUE DADA SELON RAOUL HAUSMANN	173
Nadia GHANEM	173
<i>LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE :</i> UN TRAVAIL COLLECTIF POUR DÉFAIRE LE DISCOURS HUMANISTE	187
Iveta SLAVKOVA	187
STRATÉGIES ÉDITORIALES ET GENÈSE DES REVUES POUR UNE VISIBILITÉ ET UN RENOUVEAU DU SURRÉALISME EN AMÉRIQUE	209
Fabrice FLAHUTEZ	209
PHILIPPE SOUPAULT ET LE ROMAN COLLÉ-MONTÉ	229
Myriam BOUCHARENC	229
<i>LE CHIENDENT</i> OU LE surréalisme DANS LE TEXTE	249
Emmanuel RUBIO	249
LA FABRIQUE ARAGON	281
Maryse VASSEVIÈRE	281