

ARP SURREALISTE

ou

Le ruban du père Castel

Henri BEHAR

« ...Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces... tout est en un flux perpétuel... Tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal. Il n'y a rien de précis en nature... Le ruban du père Castel... Oui, père Castel, c'est votre ruban, et ce n'est que cela. Toute chose est plus ou moins une chose quelconque, plus ou moins terre, plus ou moins eau, plus ou moins air, plus ou moins feu; plus ou moins d'un règne ou d'un autre» (Diderot, *le Rêve de d'Alembert*).

La vision transformiste qui frappe le philosophe nous est désormais familière, et nous percevons aisément le monisme matérialiste qui le sous-tend. Que Diderot utilise le rêve, ou plus précisément le délire, pour avancer, par contrebande pourrait-on dire, des idées révolutionnaires en 1769, n'a rien pour nous surprendre. Mais que signifie cette référence concrète au clavecin oculaire conçu par le père Castel, destiné à donner, par une combinaison de couleurs, les sensations de mélodie et d'hannonie, principalement pour les sourds? Et surtout pourquoi cette concession restrictive au père jésuite? Il faut comprendre que l'instrument rend compte de la transposition possible des sensations, ce que Diderot apprécie, de même qu'il aurait sans doute goûté l'orgue des saveurs du père Poncelet. Mais tout cela n'offre qu'une équivalence faible, tandis que la nature opère des transfonations infinies d'un règne à l'autre, ignorant les

limites de nos classifications, et bien supérieures aux procédés mécaniques allégués.

Les poètes, les artistes, ont si bien compris l'exaspération de Diderot s'exprimant par la voix de d'Alembert que les plus audacieux d'entre eux - je songe à Rimbaud, à Lautréamont, à Kandinsky, à Tzara, à Arp - n'auront d'autre ambition que de créer des univers où

*Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*

(Baudelaire).

Dans ses écrits, Arp nous conte ce bel apologue d'un peintre suisse demandant à ses visiteurs « s'ils désiraient voir ses tableaux ou les entendre, si l'on devait les leur chanter ou lire » (JE 455 '). Bien entendu, c'est de lui qu'il s'agit, et après avoir cité l'un de ses poèmes où la matière végétale n'est que l'écho accessible à nos sens du minéral, il fait cette profession de foi :

C'est en musique, poésie, peinture et sculpture que l'homme peut se réaliser et se développer pleinement sur cette terre. Musique, poésie, peinture et sculpture sont le monde réel dans lequel les forêts bruissantes, les montagnes non mutilées et les hommes sans numérotage ont encore droit à l'existence. Jamais on ne fera trop de musique, trop de poésie, trop de peinture et de sculpture. Jamais on ne rêve trop. L'âme de la musique, et celle de la poésie, de la peinture et de la sculpture se confondent et confluent comme les rêves. (JE 455.)

Il me semble que cette conception unitaire est profondément celle de Dada et du surréalisme, que je ne distinguerai pas ici, dans la mesure où ces deux mouvements tiennent aux mêmes données essentielles de l'être. J'égrènerai donc quelques notes montrant l'adhésion d'Arp à la quête surréaliste, quel que soit son mode d'expression, peinture, sculpture ou poème.

*
**

La base de son œuvre sera le refus du rationalisme triomphant au profit d'une nature *naturée*, celle que l'artiste produit spontanément, sans référence à aucun modèle.

C'est à la raison démesurément développée que l'homme doit d'être un personnage grotesque et laid. Il s'est séparé

de la nature. Il croit dominer la nature. Il croit être la mesure de toute chose... (JE 315.)

Que l'individu revienne à une conception plus sensible des choses, plus terre à terre, si l'on peut dire, qu'il reprenne contact directement avec la matière, alors il pourra créer la beauté nouvelle et l'asseoir sur ses genoux parce qu'elle ne sera ni mécanique, ni imitative.

Dada voulait détruire les supercheries raisonnables des hommes et retrouver l'ordre naturel et déraisonnable. Dada voulait remplacer le non-sens logique des hommes d'aujourd'hui par le sans-sens illogique. (JE 312.)

écrit-il en 1948, reprenant, à quelques notes près, ses propos antérieurs:

Dada est le fond de tout art. Dada est pour le sans sens ce qui ne signifie pas le non-sens. Dada est pour la nature et contre l'« art ». Dada est direct comme la nature et cherche à donner à chaque chose sa place essentielle. Dada est pour le sens infini et les moyens définis... (JE 63.)

Que l'on entende bien; il ne s'agit pas de se référer à la nature comme modèle indépassable, source d'émotions, à la façon des romantiques, mais bien d'agir comme elle, primitivement, en dépouillant le vieil homme de ses illusions et le débarrassant de ses contraintes.

*Il faut d'abord laisser pousser les formes, les couleurs, les mots, les tons
et ensuite les expliquer.*

Il faut d'abord laisser pousser les jambes, les ailes, les mains et ensuite les laisser voler chanter se former se manifester.

Je ne fais pas, moi, d'abord un plan comme s'il s'agissait d'un horaire d'un calcul ou d'une guerre.

L'art des étoiles, des fleurs, des formes, des couleurs appartient à l'infini. (JE 128.)

proclame le « Manifeste millimètre infini » de 1938 qui, même s'il n'a jamais été proféré en public ni publié du vivant de l'auteur, décrit bien l'attitude requise par l'artiste qui produit de la même manière que la nature dont il fait partie, de sorte que son art est lui-même un élément naturel.

On voit ici le raisonnement circulaire, semblable à celui de Diderot: tout être participe de la nature, qui est un tout en

perpétuel mouvement; ce qu'il crée en est donc un fragment tenant de tous les règnes et de tous les éléments dans l'unité suprême de la nature. Les fonnules d'Arp à ce propos s'enchaînent, invariables au long de son existence: «Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire... » (JE 183.) «L'art devrait se perdre dans la nature, voire même se confondre avec elle... » (JE 419.) pour culminer avec l'identification totale: «L'art ne représente plus la nature, il est devenu la nature même. (JE 426.)

Un témoin des temps héroïques assista justement à Zurich à la révolution interne d'Arp, passant de la construction symétrique au foisonnement des formes libres et embryonnaires. C'est Tristan Tzara, qui écrivit ceci en 1918 :

Hans Arp. Ayant abouti à serrer l'infini des lignes parallèles et la sobriété des superpositions savantes, bouscula son art comme une explosion à mille branches, dont la richesse des formes et d'allusions se groupe merveilleusement en une simple unité végétale".

A cet éclatement printanier correspondent les illustrations des *Vingt-Cinq Poèmes* et du *Cinéma calendrier* de ce dernier.

*
**

Le résultat de cette manière toute naturelle de produire la beauté, Arp le baptise «art concret». En effet, il se pose à contre-courant de l'usage car pour lui ce type de production ne procède pas par abstraction, élimination progressive, mais par création immédiate, concrétion de la pensée ou, mieux, de tout l'être: «L'art concret est un art élémentaire, naturel, sain, qui fait pousser dans la tête et le cœur les étoiles de la paix, de l'amour et de la poésie. » (JE 184, id 325.)

Dans le droit fil de la théorie transformiste exposée au début, on est sûr qu'Arp n'est pas arrivé par illumination divine à une telle conception. Sur son chemin, il avait en effet rencontré Kandinsky dont il admira simultanément les tableaux et les poèmes: «En son atelier, parole, forme et couleur fusionnaient et se transformaient en des mondes fabuleux, inouïs, jamais vus. » (JE 369.) Un tel éblouissement, une telle ferveur expliquent le choix de l'adjectif «concret», puisque ce qui est issu de ce mode de production est aussi matériel et suscite les mêmes réactions que les objets naturels: «Mais je trouve qu'un tableau ou une sculpture qui n'ont pas eu d'objet pour modèle, sont tout aussi concrets et sensuels qu'une feuille ou une pierre. » (JE 316.)

Cependant, d'autres adjectifs seraient tout aussi justifiés, à commencer par le mot «naturel», ou bien «organique», Arp a hésité avant d'opter pour une formule qui ne s'est pas imposée dans le sens qu'il lui donnait, et c'est dommage. Un temps il parla d'art «élémentaire» - c'était au début de Dada - moins par référence aux lignes simples qu'il traçait, avec ses amis, qu'en pensant aux éléments de base, aux invariants, dirions-nous, de la poésie ou de l'art plastique:

Ces tableaux sont des Réalités en soi, sans signification ni intention cérébrale. Nous rejetons tout ce qui était copie ou description pour laisser l'Elémentaire et le Spontané réagir en pleine liberté. (JE 307, id. 288.)

De là naîtront aussi ces objets si typiques d'Arp, qu'il énumère dans «l'Encyclopédie arpadienne», où il en fournit un équivalent verbal, et qui peupleront naturellement les jardins d'Eden de l'humour. Se faisant son interprète, Tristan Tzara explique la formule des reliefs :

Les réalités, les créations n'ont pas de bouts ni de pieds mais sont complètes dans leur unité. La sculpture sans socle, l'œuvre d'art doit être vue de tous les côtés. Seulement dans ces conditions elle peut devenir réalité [...] Sculpture abstraite polychrome et sans socle (D.C.L, p. 558).

Gabrielle Buffet-Picabia rencontra Arp à Zurich en 1917. Elle comprit aussitôt le sens profond de ses recherches sur la matière, de son obsession de la dégradation causée par le temps et la folie des hommes. Elle explique la raison de *l'Objet* en 1915 :

Objets dus au hasard, rudimentaires, irrationnels, inutiles, trouvés, cassés, qui marquèrent les premiers symptômes de l'époque Dada et vont libérer les sources d'humour de sa vitalité créative, qui se manifesteront alors dans une forme poétique aussi bien que plastique. Il compose aussi des poèmes suivant le principe des objets trouvés, c'est-à-dire avec des tronçons de phrases découpés dans des journaux, des livres d'enfants ou autres publications".

*

**

Incertain, Lautréamont se demande si « c'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant ». Lisant ces poèmes auxquels se réfère Gabrielle Buffet, on pourrait hésiter de la même façon, d'autant plus que les mêmes mots, parfois, entraînent le tourbillon des règnes. Sommes-nous dans le monde humain ou minéral ?

*les os des pierres croissent de plus en plus vite
dans le fondement des baisers suppurent
le ciel se retourne comme un parapluie au vent
les vases gémissent tels des diamants (JE 38).*

Sommes-nous dans le règne minéral ou végétal ? A la formulation développée de « L'air est une racine » (JE 103) qui parut originellement dans *le Surréalisme au service de la Révolution* (n° 6, 1933) il est permis de préférer celle-ci, plus concise, extraite de « Les Pierres domestiques » :

*les pierres sont des entrailles
bravo bravo
les pierres sont des troncs d'air
les pierres sont des branches d'eau (JE 242).*

Mais ce ne sont pas seulement les règnes qui se mêlent et s'embrouillent; les quatre éléments n'y retrouvent plus leurs principes:

*L'air est un lion.
L'air a devant une énorme gueule
et derrière une énorme queue en or.
Entre la gueule et la queue
de l'air
les chasseurs reposent et respirent (« L'Air », JE 475).*

Enfin les êtres et les choses sont comme des ensembles flous, dont on ne saurait tracer les limites, et qu'on ne peut épingler dans les cases de la taxinomie scientifique. Ainsi les: « Museaux-Eponges »

*Des paons-ombres
dorment sur des oreillers
bourrés de tonnerre.
Des lyres-lys
assis sur des hommes-chaises
agitent leurs éventails... (JE 472).*

Au vrai, Arp est loin de la problématique des philosophes du XVIII^e siècle. Il n'a pas à savoir dans quelle catégorie ranger les êtres qu'il rencontre, aux confins des règnes animal et végétal comme les éponges, puisque, pour lui, il lui suffit de les peindre ou de les dépeindre.

Et c'est alors la roue universelle, l'entremêlement des individus aux formes indécises dans un grand tout indifférencié:

... quand un voyageur et une montagne se rencontrent dans le ciel ils se confondent l'un avec l'autre. La montagne se prend pour le voyageur et le voyageur pour la montagne. Ces rencontres se terminent toujours par une rixe sanglante dans laquelle le voyageur et la montagne s'arrachent réciproquement leurs arbres. Le start du châtaignier et du chêne se fait au signe du drapeau végétal. Le cyprès est un mollet de ballet ecclésiastique... (JE 56).

Je cite ici un extrait de l'Introduction à *L'Histoire naturelle* de Max Ernst (1926) dont un état, légèrement différent, parut dans *la Révolution surréaliste* n° 7. Il est clair qu'à propos de son ami Max Ernst, Arp parle aussi de lui-même, de sa vision du monde, qu'il rapporte indifféremment à Dada ou au Surréalisme.

Vision circulaire de l'univers comme à l'époque médiévale, chez sainte Hildegarde, dont l'homme n'est plus le centre, où d'ailleurs il n'y a plus de centre du tout:

*la fin de l'air
et la fin du monde
sont ronds comme des ballons
mais tandis que la fin du monde
reste assise sur son pliant
la fin de l'air saute
d'un arbre de tournois
dans une cage vide
qui voltige dans l'air (JE 119).*

Souvent, à lire Jean Arp, on croirait feuilleter ces vieux almanachs populaires faisant leurs délices du motif de la roue universelle, ou, mieux encore, certaines planches gravées de l'imagerie Pellerin à Epinal (voir par exemple « Bestiaire sans prénom », JE 159 ou 175).

Alors que l'imaginaire médiéval faisait de la roue de l'univers terrestre le symétrique de l'univers céleste, à une échelle différente, j'ai bien le sentiment que pour Arp la roue du ciel se confond avec celle de la terre. En d'autres termes, le microcosme

et le macrocosme ne sont qu'une seule et même chose. Tel est à mes yeux le sens d'un recueil comme *le Siège de l'air* aussi bien que des *Configurations* ou *Constellations* plastiques. Complémentaire de cette vision est le motif, tout aussi populaire et souvent chanté du *monde à l'envers* qu'illustre « L'autocritique des Cygnes » :

*Un lapin dévore un chasseur.
Un diamant se déboutonne
et bêle plus fort qu'un mouton.
Le mouton se fâche.
Il piétine son ami, le loup.
Le berger hélas est loin
Il assiste à l'autocritique des cygnes (JE 476).*

A l'évidence, ce n'est pas une vision paradisiaque puisque la paix ne règne pas dans cet univers, mais plutôt l'écho de l'utopie millénariste, selon laquelle les petits et les faibles pourront prendre leur revanche afin que s'instaure un monde égalitaire et pacifique. Arp en voit une représentation concrète dans la sculpture et l'architecture nouvelles, quand il oppose le style éléphant au style bidet, le premier dominant désormais pour faire triompher la naïveté et la cocasserie dans le monde (JE 109).

Les trois motifs du monde à l'envers, de la roue universelle et de la confusion des règnes se trouvent plusieurs fois rassemblés dans les écrits d'Arp, et singulièrement dans une de ses *Trois Nouvelles exemplaires*. « Sauvez vos yeux » (JE 79) qualifiée de « nouvelle post-historique » donc de la fin des temps, qu'on pourrait tout aussi bien situer à la création du monde, avant la séparation de la terre et des eaux. Mais ce débat est sans importance, puisque la fin est dans le commencement, et réciproquement.

*

**

En insérant l'univers mental d'Arp dans une tradition séculaire, comme je le fais, on pourrait croire que, chez lui, tout est concerté, d'autant plus qu'il lisait, la chronique dada est là pour l'attester, les œuvres les plus curieuses de la pensée traditionnelle. Il n'en est rien cependant, tous les éléments qu'il recueille lui viennent tout naturellement du songe. « C'est dans le rêve que j'ai appris à écrire et c'est bien plus tard que péniblement j'ai appris à lire », affirme-t-il (JE 375). Processus paradoxal, inversant l'usage scolaire, qu'on doit comprendre ainsi: le rêve est la source des signes, du pictogramme que j'ai toujours développé avant de déchiffrer le langage des autres. Autrement dit mon

langage primitif est absolument original, et je ne connais celui des autres que par convention...

Je ne sais pas dans quelle mesure les concrétions plastiques d'Arp sont issues du rêve, n'ayant aucun moyen d'en attester. Mais je puis identifier les phrases du sommeil, qui «cognent à la vitre» - comme disait Breton - parsemant ses écrits, que d'ailleurs il pointe de diverses manières: «Des flèches blanches ont abattu l'ombre blanche» (JE 376).

L'étude de l'univers onirique d'Arp dépasse notre propos. Je me bornerai à citer cette observation toute personnelle:

L'homme qui rêve est capable de faire danser des œufs gros comme des maisons ou de mettre en gerbe des éclairs. Il sait aussi comment s'y prendre pour faire tenir en l'air, au-dessus d'une pauvre petite table branlante qui a l'air d'une chèvre momifiée, une grande montagne qui rêve, elle, d'un nombril et de deux ancres de navire (JE 434)

où l'on aura reconnu la *Nature morte, Table, Montagne, ancres et nombril* reproduite dans le n° 7 de *la Révolution surréaliste* (p. 10).

C'est d'ailleurs en évoquant lyriquement ce tableau qu'André Breton achève son essai sur *le Surréalisme et la Peinture*. Dans une perspective immanente, la surréalité est contenue dans la réalité et réciproquement, comme des vases communicants.

L'heure de la distribution avec Arp, est passée. Le mot table était un mot mendiant: il voulait qu'on mangeât, qu'on s'accoudât ou non, qu'on écrivît. Le mot montagne était un mot mendiant: il voulait qu'on contemplât, qu'on escaladât ou non, qu'on respirât. Le mot ancres est un mot mendiant: il voulait qu'on s'arrêtât, que quelque chose rouillât ou non, puisqu'on repartit. En réalité, si l'on sait maintenant ce que nous voulons dire par là, un nez est parfaitement à sa place à côté d'un fauteuil, il épouse même la forme du fauteuil. Quelle différence y a-t-il foncièrement entre un couple de danseurs et le couvercle d'une ruche? Les oiseaux n'ont jamais mieux chanté que dans cet aquarium'.

Avec Arp, le monde onirique devient étrangement présent. Il suscite ses *Reliefs* aussi bien que ses poèmes, d'une façon telle que l'on ne sait plus si le sujet rêve qu'il est éveillé, ou si, éveillé il se croit dormant. Vieille aporie de *la Vie est un songe* qu'il met magnifiquement en scène dans « La grande mouche, la moustache

et la petite mandoline» (JE 249), nous ramenant à l'inversion des mondes, ou plutôt à leur réversibilité, évoquée précédemment.

*

**

On sait que le surréalisme s'est défini, originellement, à partir de l'automatisme psychique, lequel n'est pas identifiable en totalité au rêve. Pourtant, de l'un à l'autre, les traverses sont nombreuses. Et Jean Arp, qui fixe dans le rêve la source de sa création, est enclin à y rapporter divers phénomènes intervenant dans le processus créatif, tels que le hasard et l'automatisme, aboutissant aux collages, plastiques ou verbaux: « je vous affirme que le hasard est aussi un rêve» écrit-il à propos de ses premiers collages de 1914 (JE 420). De même qu'il accueille sans trouble les images oniriques: «Il suffit de baisser les paupières» dit-il (JE 435), il accepte « avec une reconnaissance émue» (JE 419) ce que le hasard lui envoie, guidant son geste lorsqu'il déchire un papier, adopte une couleur, aligne des mots. Hasard lié à la compulsion automatique qui, dit-il « donne accès à des mystères, nous révèle les cheminements profonds de la vie ». (JE 435, cf 307 et 419.) En d'autres termes, il n'y aurait rien d'aléatoire, mais plutôt une multitude de phénomènes inconscients, faisant irruption à un moment de moindre vigilance, à l'écoute desquels il convient de se placer pour trouver le sens de son existence. Il suffit de se livrer à sa propre spontanéité et de ne jamais reprendre ou corriger.

On le voit, il n'y a pas de solution de continuité, à ses yeux, entre la spontanéité dadaïste prônée par Tzara dans ses *Manifestes dada* et l'« Automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée» que Breton désigne dans le *Manifeste du surréalisme*. De là qu'il considère, sans abus de langage et sans détournement opportuniste, les poèmes collectifs et ses collages verbaux dadaïstes comme des exemples, avant la lettre, de poèmes automatiques.

Je rencontrais Tzara et Serner à l'Odéon et au café de la Terrasse à Zurich où nous écrivîmes un cycle de poèmes: Hyperbole du crocodile-coiffeur et de la canne à main. Ce genre de poésies fut plus tard baptisé: « Poésie automatique » par les surréalistes. La poésie automatique sort en droite ligne des entrailles du poète ou de tout autre de ses organes qui a emmagasiné des réserves... (JE 309).

On ne saurait plus brutalement désigner l'inconscient, le

désir et la sexualité! De fait, Arp ne théorise pas. Il ne se réfère à aucun des maîtres à penser du surréalisme. Il n'explique pas non plus. Il lui suffit d'une intime conviction.

On sera d'autant plus enclin à le suivre qu'aucun critère objectif ne permet de garantir l'authenticité de l'écriture automatique. Forcé est donc de tabler sur la bonne foi du poète. Et je pense que nul ne songera à mettre en doute celle d'Arp quand il affirme que certains poèmes de *la Pompe de nuages* « présentent des affinités avec les poèmes automatiques du surréalisme: comme ceux-ci, ils ont été transcrits directement, sans réflexions ni reprises... [ils] préparent déjà mes papiers déchirés, dans lesquels j'ai laissé jouer librement la « réalité » et le « hasard »... (JE 437).

Ces papiers collés sont l'équivalent du poème, « de la poésie faite avec les moyens plastiques » (JE 433).

Je n'ai pas le temps de vous lire ces poèmes automatiques ou, dirions-nous, spontanés, traduits de l'allemand par Tzara, Breton, Aragon ou Arp lui-même. Je signalerai cependant un exemple de collage aidé, comme Duchamp disait ready-made aidé, recueilli dans *Jours effeuillés*. C'est « Isabelle et les assiettes » (JE 368), qui s'empare des phrases d'*Isabelle*, le roman d'André Gide, comme faisait *l'Antitête* de *Manon Lescaut*.

*

**

Dans *l'Anthologie de l'humour noir*, André Breton propose de faire une coupe dans la pensée poétique contemporaine pour en découvrir les racines, au plus profond du moi, et voir de quelles couches géologiques elle s'alimente. Il considère qu'Arp est celui qui l'a le mieux pratiquée:

et toute sa poésie, tant plastique que verbale, semble en avoir disposé pour nous rendre sensible le monde en faible part aérien, en grande partie souterrain, que l'esprit explore comme la plante au moyen d'antennes.

A l'appui il allègue deux poèmes que j'ai déjà cités, « L'air est une racine » (JE 133) et « Bestiaire sans prénom » (JE 159) attestant les différents niveaux, en profondeur mais aussi en altitude, où puise l'inconscient pour se sublimer.

Arp résume ce processus en une formule brillante qu'il faut prendre à la lettre:

*L'humour
c'est l'eau de l'au-delà
mêlée au vin d'ici bas* (JE 362).

Je ne crois pas qu'il puisse entendre l'au-delà autrement que comme l'ensemble des territoires où l'esprit est appelé à se mouvoir, et non simplement comme le monde des défunts.

Au demeurant, les anecdotes concernant l'humour d'Arp sont nombreuses. Elles prouvent que, s'il savait en tirer parti pour triompher des troubles de l'existence, sa nature était plutôt joueuse, comme ses œuvres. Témoin les *Nouvelles exemplaires* auxquelles j'ai déjà fait référence: « Le jardinier du château de minuit », parodie du roman policier, éclaté par l'expansion du vocabulaire, l'accumulation chaotique des événements, les glissements de personnalité, et encore « La cigogne enchaînée » substituée « Nouvelle patriotique et alsacienne », bien plus caustique que son congénère le palmipède du mercredi.

Si l'humour d'Arp exhale la bonne humeur, c'est qu'il procède essentiellement par jeux de mots: coupe arbitraire; « grenouille... gre métier de nouille » (JE 227), expansion: « terre-terriner » (JE 205), à peu-près: « abaisse-langue - apaise langue » (JE 600), coquille ou lapsus (sceptre - spectre), littéralité: « sa besogne auguste ou alphonse, comme vous voudrez » (JE 179).

Le ton inimitable d'Arp ne serait pas si serein s'il n'était l'expression même de l'esprit d'enfance. Vertu qui, bien entendu, n'a rien à voir avec la conception catholique d'un Bernanos. J'entends par esprit d'enfance ce que Breton appelle « la vraie vie », c'est-à-dire la fidélité à un comportement juvénile ouvert à tous les possibles.

Babillage ou lallation, joie de découvrir la parole, de se repaître de sons et de nommer, de désigner le monde: « Lazuli se fait paroli » (JE 581). Lazuli est un cerceau, une tonsure, le plafond ou le plancher, etc., comme « Triffi » (JE 542) est un éléphant, une machine à coudre... et « Firi » (JE 47) lion de la nuit.

Plaisir renouvelé par la découverte de nouvelles langues pour qui parlait français, allemand et alsacien. D'où ce poème en « latin d'Alsace », « L'Etoile bottée » :

*Maurulam Katapult i lemm
i lamm*

*Haba habs tapam
papperlapapp patam
et colle le bonhomme pape
dans l'aquarium... (JE 61).*

Cette situation de trilinguisme a rendu le jeune Arp attentif, plus que d'autres, à la structure du mot, lui suggérant un système d'antonymie rigoureux. Ainsi à « toujours » s'opposerait « tou-

nuits» (JE 518) bien plus adéquat que « jamais » ! A propos de clavecin, je ne puis manquer de citer cette gamme de la Nuit recachetée :

*des do minas
des ré giments
des mi notaures
des fa cétieux
des sol liciteurs
des la pins
des si ciliens
des do minas (JE 583, cf 577).*

On pense aux chaînes de mots de nos jeux d'enfants, de la même façon que les bois symétriques de la période de 1916-1917 rappellent les papiers pliés découpés, ces gars du monde se tenant par la main en une fresque presque infinie, limitée seulement par la force de l'enfant pesant sur les branches des ciseaux.

Fidélité à l'esprit d'enfance dont on a pu entrevoir l'importance dans le thème du monde à l'envers, et que Leonard Forster avait finement pistée à travers les réapparitions verbales ou plastiques de Kaspar le lutin, maintenant érigé à l'Université de Caracas comme Berger des nuages'.

*

**

*Un jour nous disparaissions avec un frôlement
comme des feuilles mortes
et nous nous transformons en poussière
et redevenons des étincelles des étoiles
et chantons et flottons
bienheureux dans des manteaux de feu (JE 114).*

chante le poète des *Jours effeuillés* au souvenir de sa jeunesse à Zurich, revenant sur l'unité de la matière. De fait, sa conception n'a jamais variée, et à plusieurs reprises ses écrits rassemblent les motifs unitaires que je n'ai distingués, au cours de cette communication, que pour les besoins de la démonstration. Mais il est clair que le cercle se referme, parce qu'en vérité il n'a jamais été brisé et que l'expérience artistique a consisté à en explorer toute la surface pour constater, à la fin comme au début que « ce qui est supérieur est comme ce qui est inférieur, et ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, pour former les merveilles de la chose unique », comme l'indique la Table d'Emeraude". Les familiers d'André Breton auront entrevu la définition

du point sublime, ce point de l'esprit où les choses cessent d'être perçues contradictoirement. Arp évoquait Héraclite à ce propos (JE 296). Quel que soit le philosophe pré-cartésien auquel on se réfère, il s'agit toujours d'une même conception moniste de la vie.

Peut-être accepterez-vous, dès lors, que je m'abstienne d'énumérer les rencontres précises d'Arp avec Péret, Tzara, Eluard, Breton et leurs amis, que je ne feigne pas de m'étonner de leurs très grandes divergences de vues sur le plan de l'action, tant sont évidentes leurs convergences sur le fond, c'est-à-dire sur leur conception de la vie et de l'art comme expression du « modèle intérieur ». Même s'il a peu participé aux activités du groupe, Arp était présent pour l'essentiel, indissolublement lié au mouvement par une admiration réciproque".

Université de
Paris-III Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Je me réfère à: Jean Arp, *Jours effeuillés*, poèmes, essais, souvenirs, 1920-1925, préface de Marcel Jean, Gallimard 1966, 672 p., par le sigle JE suivi de la pagination.

2. T. Tzara, « Note sur quelques peintres », 1918, dans les *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, 1975, t. 1, p. 559.

3. G. Buffet-Picabia, *Aires abstraites*, Genève, P. Cailler, 1957, p. 119.

4. André Breton, *le Surréalisme et la Peinture* (1928), Gallimard, 1965. pp. 4748.

5. Cf. Henri Béhar: « Le collage ou le pagure de la modernité », *Cahiers du XX^e s.*, n° 5, 1975, pp. 43-68.

6. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Pauvert, Le Livre de Poche, 1970, p. 363.

7. Voir Léonard Forster, « Dnser Guter Kaspar ist Tot », *Cahiers dada-surréalisme* n° 2, Minard, 1968, pp. 25-29.

8. Eliphas Levi, *Histoire de la magie*, Alcan, 1892, p. 71. Cf. JE, p. 38 :
va en haut et pousse en bas
va en bas et pousse en haut...

9. « Mon admiration pour la poésie de Breton, de Péret, d'Eluard et d'autres est ce qui me lie indissolublement au surréalisme. » (JE 406.)