

L'ENTRÉE
EN
SURRÉALISME

Collection *Les Pas perdus*
dirigée par Henri BÉHAR

Ouvrages parus :

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

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

Centre de Recherche sur le surréalisme
(Université Paris III – CNRS)

L'ENTRÉE
EN
SURRÉALISME

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

Études réunies par Emmanuel RUBIO

ENTRÉE EN MATIÈRE

Emmanuel RUBIO

L'entrée en surréalisme resterait-elle un sujet neuf ? L'exclusion pratiquée par le mouvement suscite toujours maints commentaires, maintes caricatures, et nourrit sans cesse le discours d'une critique délibérément hostile à cette « discipline » que le surréalisme aura voulu instaurer. Du surréalisme, on ne cesse de sortir, d'être exclu : comme si cette sortie répétée pouvait décider, non sans quelque magique ressassement, d'une exclusion définitive du surréalisme hors du champ intellectuel contemporain. Comme si pouvait s'oublier, dans le même mouvement, que quelques-uns, et non des moindres, y sont entrés. Sortirait-on du surréalisme sans y être entré ? Et cette entrée se révélerait-elle nécessairement inessentielle, anecdotique, pour tout dire hasardeuse ?

À tout prendre, il est vrai que l'entrée se révèle le plus souvent moins spectaculaire que la sortie, attire moins les regards – quand elle n'est pas tout bonnement absente. Comme de naturel, tout commence par les fondateurs, et un premier déséquilibre : Breton, Aragon, Eluard, Soupault, pour ne citer qu'eux, entrent-ils en surréalisme ? Le passage de Dada au surréalisme, diversement négocié par les divers acteurs du mouvement – que l'on pense à Tzara – offre bien un lieu de refus, l'occasion d'une non-entrée sinon d'une sortie. Mais le terme d'entrée ne saurait évidemment s'appliquer, tant le mouvement se constitue plus qu'il ne recrute. L'idée même d'une entrée en surréalisme pointe vers une génération seconde – qui vient consacrer la puissance d'attraction du groupe formé par la première, mais qui en précise aussi la nature. Car cette entrée, ses modalités, qui les définira finalement – y compris de manière implicite – sinon ceux qui ne sont pas « entrés », mais qui livrent là, aussi bien que dans les exclusions, leur conception du groupe ?

Sortie et entrée sont-elles d'ailleurs vraiment dissociables ? La seule complémentarité des termes semblerait interdire de le penser, mais l'abord de la deuxième génération surréaliste

confirme amplement la connexion intime qui les unit. On sait en effet comment en 1929 le *Second Manifeste du surréalisme* consacre la mutation d'un groupe en perpétuelle effervescence. Or s'y confrontent idéalement les ruptures – réinvesties par la prose polémique de Breton comme par le *Cadavre* qui lui répond – et la vague d'adhésions que connaît le groupe. Mais c'est l'acte même d'entrée en surréalisme qui, de notre point de vue, reste le plus instructif. Car les nouveaux venus, Char, Buñuel, Dali, Ponge, « décidés à user, voire à abuser en toute occasion de l'autorité que donne la pratique consciente et systématique de l'expression écrite ou autre », signent aux côtés d'anciens surréalistes un acte public de soutien au *Second Manifeste du surréalisme*, et s'engagent, par la création du *Surréalisme au service de la révolution*, à « répondre à la canaille qui fait métier de penser »¹. On ne saurait dire en moins de mots combien l'entrée se fait aussi par l'aval donné à la sortie – l'aval donné aux exclusions du *Second manifeste*, mais aussi à l'idée même d'un groupe dont la nature suppose toujours possible une exclusion.

Un groupe où l'on entre et dont on sort, un groupe où l'entrée est indissociable d'une possible sortie, voilà ce qu'offre donc l'année 1929 plus que l'année 1924, et l'on pourrait être tenté d'aller un peu plus loin, comme le suggère, bien plus tard, le récit rapporté par Edouard Jaguer et le regretté Noël Arnaud d'une des réunions les plus houleuses de *La Main à Plume* – le 18 mai 1944 –, qui vit coïncider pour Jaguer sa « première expérience d'« assemblée générale » » et l'éviction, sous la pression des trotskystes, d'un des membres influents du groupe qui avait perpétué le surréalisme sous l'occupation : Jean-François Charbrun. Le futur animateur de *Phases* n'hésite pas à voir dans cette coïncidence une sorte de « rite de passage » qui lierait ainsi, sous le signe du sacré, entrée et sortie, adoption et exclusion².

1. André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. I, p. 832. La formule employée par Breton dans ses *Entretiens* est plus frappante encore : « le *Second Manifeste* donne toute sécurité pour apprécier ce qui est mort et ce qui est plus que jamais vivant dans le surréalisme » (*ibidem*, t. III, p. 526).

2. Noël Arnaud et Édouard Jaguer, *Docsur*, n° 19, décembre 1991, p. 5.

Il importe bien sûr d'être prudent. Car les cas mentionnés, pour être frappants, n'en sont pas pour autant généralisables. À supposer que la sortie se place toujours sous le signe d'une violence spectaculaire – ce qui est plus que contestable, l'éloignement se faisant souvent d'une manière progressive, sans crise – resterait en effet à noter combien l'entrée, dans la majorité des cas, se prête peu à la ritualisation. Absente pour les fondateurs, elle se perd souvent pour les autres, d'actions communes en rencontres, de rapprochements amicaux en contacts indécis – jusqu'à interdire toute datation précise. Mettre en rapport entrée et sortie, de ce point de vue, ne consistera pas tant à systématiser une sorte de rituel immuable qu'à souligner leur nécessaire dialectique, et la manière dont cette dialectique contribue à définir l'association, inédite jusque là dans le champ littéraire, constituée par le groupe surréaliste en tant que tel : groupe fermé plutôt que groupe ouvert ; groupe d'exigences plutôt que groupe naturel – où chacun, entrant, réaffirme ces exigences par-delà sa propre appartenance.

L'entrée en surréalisme y gagne bien sûr sa dignité d'objet d'étude – dont l'absence renouvelée ne peut conduire qu'à une fausse interprétation du caractère propre au groupe surréaliste. Mieux, elle y apparaît comme une voie d'accès privilégiée à ce phénomène. Car le défaut de ritualisation – par rapport à la sortie violente – qui pouvait paraître un obstacle à la compréhension des mécanismes du groupe, peut tout aussi bien se révéler un véritable atout herméneutique, dans la mesure où il laisse plus ouverte la question de la nature de l'objet même autour duquel se rapprochent les individus. L'exclusion, par les discours explicites qui l'accompagnent, indique certaines exigences *a contrario* de l'engagement surréaliste – ne peut être surréaliste qui néglige la valeur politique du mouvement, qui, à telle époque, fait profession d'idéalisme... Mais elle ne saurait vraiment pointer vers le noyau de l'adhésion au surréalisme ; vers ce qui, loin de pouvoir être systématisé est justement ce que le surréalisme cherche à mettre au jour, à promouvoir. Par delà l'identification d'un groupe clos, la sortie fait signe vers les frontières de chaque époque du surréalisme ; l'entrée s'ouvre sur son devenir le plus propre.

On ne saurait, à partir de là, négliger les deux points de vue qu'ouvre immédiatement le thème choisi par notre séminaire –

et qui dessinent à eux deux, il faut y insister, ce devenir. Impossible en effet d'aborder complètement l'entrée en surréalisme sans rencontrer les deux regards complémentaires : celui du groupe déjà constitué, de ses exigences, des voies d'accueil ou de sélection mises en place ; celui de l'impétrant, de ses attentes, ses désirs – et de l'image du groupe qu'ils supposent. Le rôle de la politique, sur ce point, est particulièrement éclairant. Nul doute en effet que dès 1925, Breton, Aragon et les autres n'aient subi de plein fouet l'influence du modèle bolchevique et que les modalités d'entrée en surréalisme n'en aient été marquées de manière décisive. Les réunions avec les collaborateurs de *Clarté* qui devaient mener à *La Guerre Civile* en témoignent assez : l'entrée, la présence dans le groupe, s'accompagnent par principe d'une enquête politique³ dont l'original se laisse aisément situer et régira encore, en 1929, la fameuse réunion de la rue du Château. Comment ne pas reconnaître, dans l'interrogatoire agressif subi par les membres du Grand Jeu, dans la mise en accusation de Roger Vailland le double des séances vexatoires subies par Breton dans les antichambres du Parti Communiste ? La contrainte ne saurait pourtant suffire à lire le versant politique de l'entrée en surréalisme. Car il faut bien admettre que, de l'extérieur du groupe, l'engagement politique motive également un certain désir de surréalisme. Si elle permet de rejeter les membres du Grand Jeu, l'orientation politique du mouvement n'aura certainement pas été pour rien dans l'adhésion de Sadoul, Thirion, ou Mayoux, encore moins dans celle de Fourier.

Avec la politique se dessine d'ailleurs une sorte de paradoxe qui ne pourra être omis dans le traitement de l'entrée en surréalisme. Rien de plus approprié en effet que la politique pour souligner la variété des entrées en surréalisme. La consigne du surréalisme dans ce domaine a évidemment changé au cours de l'histoire du mouvement – dans son orientation comme dans son intensité ; sa part dans les différentes adhésions a aussi nécessairement varié – jusqu'à freiner parfois plus que susciter l'enthousiasme du néophyte ; cette part enfin n'a jamais pu être totale : dans le cas contraire, le futur surréaliste eût tout aussi

3. Voir *Archives du surréalisme 2, Vers l'Action politique*, Gallimard, 1988, p. 43 et 98 par exemple.

bien pu se diriger vers un parti politique. L'engagement politique renvoie ainsi immédiatement l'image d'une entrée hétérogène. Comment pourtant ne pas y voir aussi le signe même d'une entrée intégrant tous les plans de l'individu ? Pour le groupe elle signifie parfaitement le refus de l'école littéraire classique. Pour le nouveau venu, elle matérialise en partie les conditions d'une entrée impliquant une attitude globale, qui intégrerait aussi bien l'activité politique que le rapport à l'amour et à la sexualité. De ce point de vue, il semble bien impossible d'éviter un jeu de réponses permanent entre une entrée protéiforme, aux motivations multiples, diverses sinon contradictoires ; et l'idée toujours présente d'un engagement intégral, complet, que laisse entendre l'expression même d'« entrée en surréalisme » – calquée sur l'entrée en religion. Est-ce un hasard si certains, à commencer par Bataille à l'époque d'*Acéphale*, imaginèrent une véritable initiation surréaliste ? Faute d'une véritable ritualisation, il reste difficile d'appliquer les schémas propres au groupe initiatique à l'entrée en surréalisme. Tout au plus sera-t-il permis de souligner certaines analogies, à l'image d'Edouard Jaguer, convoquant les rites de passage des sociétés primitives, ou de Sarane Alexandrian qui compare les rôles d'Héroid et de Breton, dans le groupe des années cinquante, à ceux des parrains et initiateurs « au sens de la chevalerie »⁴. Il n'empêche : ce point de mire idéal fait signe vers une véritable conversion de l'individu – toujours à l'horizon de l'entrée en surréalisme, et suffit, par exemple, à marquer les limites de la « sociologie du surréalisme » mise en œuvre par Norbert Bandier. Toute orientée vers l'entrée, ouverte à la particularité des individus, celle-ci offre de riches études dont l'information sans défaut s'allie à l'application des outils modernes de la sociologie – et qui constituent un matériel non négligeable. L'analyse du champ culturel, de ses stratégies, des luttes entre dominants et dominés souffre pourtant de la vision restreinte adoptée, qui tend – malgré les protestations de l'auteur – à réduire le groupe à « une association de littérateurs, se tenant les coudes pour mieux arriver »⁵. À force de saisir les ruses culturelles de la sortie hors du

4. Sarane Alexandrian, *Jacques Héroid*, Fall Édition, 1995, p. 99.

5. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1945, p. 105.

littéraire, l'analyse finit par manquer et la variété de l'entrée et ce qui, paradoxalement, fonde dans cette variété extra-littéraire la revendication d'une profonde unité.

Ces deux jeux d'oppositions, groupe/entrant, variété/unité en fondent d'ailleurs un troisième, qui offre comme la synthèse des deux premiers, et sur lequel nous aimerions finir cette entrée en matière. Car le terme de « conversion » que nous avons utilisé, par ce qu'il suppose de métamorphose, suscite immédiatement des réserves. On citera volontiers, à ce propos, l'introduction proposée en toute première séance de séminaire par Stéphanie Caron, qui fait de la « reconnaissance » mutuelle le caractère même de l'entrée en surréalisme :

Alors que le mot « entrée » dénote a priori un changement, une nouveauté, le passage d'un état à un autre, l'entrée en surréalisme se placerait en fait (et c'est peut-être là ce qui constitue, au-delà de ses circonstances variables, l'un de ses invariants) sous le signe de la reconnaissance : l'on ne devient pas surréaliste, l'on se reconnaît, ou l'on est reconnu, tel. Ainsi Léo Malet achetant par hasard La Révolution surréaliste y reconnaît-il d'emblée un ton qui est le sien, alors que Charles Duits, découvrant à New York le numéro de VVV où sont reproduits les Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non, a ni plus ni moins une révélation⁶. Plus qu'une découverte, la lecture de la revue si-gne bel et bien, chez l'adolescent, le moment d'une reconnaissance, c'est-à-dire de la prise de conscience d'une identité non seulement de préoccupations ou d'opinions, mais véritablement de substance, entre lui-même et l'auteur des lignes qu'il a sous les yeux, identité qui trouve d'ailleurs, dans la dernière phrase du chapitre, une formulation remarquable : « ces murs, ces foules, ces feux, ces moteurs avaient été vus [...]. Vus par des yeux merveilleuse-

6. « De Breton et des autres membres du groupe la mer et les canons de l'Allemagne me séparaient comme la mort me séparait de Nerval, de Baudelaire, du comte de Lautréamont, de Rimbaud. Il m'était presque impossible de mettre ce fait en doute. J'opposais au miracle des raisons : ce magazine dont les feuilles tremblaient sous mes doigts reproduisait des écrits anciens, ou venus de France par des chemins occultes et compliqués. L'esprit butait sur un roc invisible. Soudain le roc bascula et je compris : ILS ETAIENT LÀ. », Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe*, Maurice Nadeau, 1991, p. 20.

ment semblables aux miens ». [...] Cette mystérieuse reconnaissance peut, aussi bien, s'opérer en sens inverse, puisqu'il arrive bien souvent que ce soit le groupe ou l'un de ses membres qui identifie, dans l'œuvre plastique ou écrite d'un tiers, une similitude de fins ou de moyens avec les siennes propres : Kay Sage, Aimé Césaire ou Malcom de Chazal en offrent des exemples diversement célèbres.

La première partie de *Nadja* mettait déjà en scène une telle communauté d'élection, que révélaient les hasards, doubles apparitions et autres rencontres-précipices. Le danger n'est pourtant pas maigre, de passer de ces liens électifs – que Breton définira plus tard par le *Bund* cher à Jules Monnerot – à une « identité de substance », un surréalisme ontologique en quelque sorte, qui viendrait résoudre toutes les antinomies. On entre en surréalisme, mais on est surréaliste depuis toujours : telle serait en effet la leçon de la « reconnaissance ». Le renversement irait même plus loin, dans le cas de Gisèle Prassinos par exemple. Par l'épreuve d'une photographie, comme le montre Annie Richard dans ce même volume, l'enfant de quatorze ans devient l'enseigne d'un automatisme inné, naturel, et pour tout dire, sauvage.

À bien y regarder, la question n'est pourtant pas si simple, si l'on en croit cette affirmation de Mario Prassino, le grand frère initiateur : les écritures enfantines ne seraient devenues vraiment « intéressantes » qu'une fois expliqués les principes du surréalisme. Celle qui était « née surréaliste » – selon ses propres termes – aurait-elle eu besoin d'une leçon inaugurale ? Attentif à la négation de la dimension historique du surréalisme, comme de la personnalité même de Prassinos que risque d'impliquer la reconnaissance, on mesurera aisément les effets pervers que peut avoir la projection de ce « surréalisme ontologique » sur les formes prises historiquement par le mouvement. Aimé Césaire, « reconnu » surréaliste pour le *Cahier d'un retour au pays natal*, semble souhaiter « entrer » véritablement en surréalisme par la pratique de l'écriture automatique, comme le fait d'ailleurs Octavio Paz à peu près à la même époque avec ¿ *Águila o sol* ?. Alors même que Breton profitait de l'originalité du *Cahier* pour renouveler son écriture propre, on pourra légitimement s'étonner de voir Césaire revenir, au nom du surréalisme, à un procédé d'écriture datant de 1919. Et l'on

sera tenté, à rebours, de rappeler l'entrée en surréalisme de Matta : reconnu à sa grande surprise « surréaliste » par les membres du groupe⁷ alors que rien, stylistiquement, ne semblait permettre *a priori* une telle association, il imposera au surréalisme un renouvellement majeur de sa manière picturale.

Ce dernier cas en effet ouvre la question du lieu même où l'on entre, lieu mouvant, indécis, que l'entrée modifie tout autant et parfois même plus qu'elle ne métamorphose l'impétrant. Le sommaire idéal – et caricatural – de ces actes, apposant successivement les noms des divers surréalistes à « l'entrée en surréalisme », ne doit pas faire illusion. Car l'entrée varie avec le temps : on n'entre pas en 1947 comme en 1929. Mais aussi parce que le surréalisme lui-même n'est pas la constante universelle mais bien, dans une certaine mesure, une variable que chaque entrée tend à redéfinir.

On ne saurait que se réjouir, de ce point de vue, que le séminaire, tenu sur deux années, 2001 et 2002 dans le cadre du Centre de Recherches sur le Surréalisme de Paris III, ait couvert une bonne part du prisme surréaliste. Attentive aux origines de l'aventure commune, Catherine Dufour se montre sensible au point de partage entre Dada et le nouveau mouvement, qui fit sortir Tzara du surréalisme avant que d'y être entré, et le tint à l'écart une demi-décennie d'un groupe dont il avait contribué à fonder les principes directeurs. Simone Grahmann, traitant de Max Ernst, donne également à voir une entrée qui se confond avec la définition même du mouvement. Les années vingt et trente sont évidemment bien représentées, et permettent de mettre en valeur des figures peu souvent étudiées, comme celle d'Unik, Sadoul ou Mayoux. Le cas de Roger Caillois offre à Guillaume Bridet une belle occasion de tester les hypothèses de la sociologie du surréalisme, et de situer notre auteur au confluent paradoxal de deux écritures concurrentes. Mais à

7. « Je me souviens de tout cela si clairement. Je rencontrais Breton. J'étais très jeune, tout à fait inexpérimenté et ils me dirent que j'étais surréaliste. Vous comprenez ? Je les rencontrais et j'étais si ignorant, si inintéressant pour eux. Puis ils regardèrent mes dessins et me dirent : tu es surréaliste ! Je ne savais même pas ce que cela voulait dire. Je les rencontrais aux Deux Magots, j'étais timide et ils parlaient de choses auxquelles je n'avais jamais pensé, notamment de la révolution. » Cité in *Matta*, Ed. du Centre Pompidou, 1985, p. 267.

l'autre bout du prisme n'est pas oublié non plus ce surréalisme postérieur à 1945, trop méconnu et auquel nous souhaitons que soit apportée une attention particulière. Pour ne prendre que leur exemple, Marc Kober et Stéphanie Caron abordent ainsi une entrée déjà chargée d'histoire, et qui met l'impétrant aux prises avec un groupe fortement constitué. Le premier, autour de Claude Tarnaud, dessine les contours d'une entrée en 1947 partagée entre la rigidité d'un « questionnaire surréaliste » et l'effervescence de tendances toujours recomposées. Suivant avec soin les empreintes textuelles de l'entrée en surréalisme de Joyce Mansour, la seconde trace le portrait d'une reconnaissance essentielle qui se vêt pourtant de tout le patrimoine surréaliste.

Il était d'ailleurs important, à côté de cette diversité chronologique, que soit aussi représenté un autre type de diversité, à même de laisser apparaître les facettes multiples de l'entrée en surréalisme. Qu'aux côtés des poètes soit présente également l'aile la plus politique du mouvement, jusqu'à ces surréalistes sans œuvre, dont Sadoul offre un bel exemple. Que figurent aussi les peintres. On ne saurait nier en effet combien en ce domaine – le rapport entre capital symbolique et capital économique se resserrant immédiatement – les effets de promotion sociale offerts par le label surréaliste apparaissent de manière évidente et favorisent une lecture sociologique sinon cynique⁸. Simone Grahmann, à propos de Max Ernst, rappelle pourtant combien l'entrée en surréalisme des peintres reste liée au débat sur la peinture surréaliste en tant que telle, et en interroge à chaque fois la nature. Comme pour rendre cette question plus épineuse encore, Myriam Felisaz-Debodard livre la chronique

8. L'analyse est courante sous la plume des biographes ou critiques. Ainsi de Fernando Castro dans sa monographie sur Oscar Domínguez : « Le fait de faire partie d'un groupe artistique d'avant-garde facilitait énormément le chemin de n'importe quel peintre, car il commençait à se faire connaître par la voie des expositions collectives qu'organisait le mouvement, et pouvait ensuite, fort de cette promotion, réaliser des expositions personnelles. Le cercle que dirigeait Breton fonctionnait en fait comme une sorte d'entreprise qui lançait sur le marché de l'art un série de noms avec certaines garanties de rentabilité économique, garanties qui étaient assurées par le prestige critique de Breton. En définitive, pour Domínguez, entrer dans le groupe surréaliste supposait une affirmation de professionnalisme artistique. » (Fernando Castro, *Oscar Domínguez y el surrealismo*, Catedra, 1978, p. 20).

d'une entrée avortée : celle de Paul Klee resté au dehors alors même que ses toiles semblent nous projeter en pleine promenade interdite. On pourra enfin apprécier, grâce à l'analyse d'Iwona Tokarska et Alexandre Castant, le rôle en retour de l'image dans le parcours d'André Pieyre de Mandiargues, venu au surréalisme par Henri Cartier-Bresson.

Faut-il, au cœur de cette diversité, faire une place à part aux femmes ? Georgiana Colvile, passant en revue les différentes générations de femmes surréalistes, rappelle combien le regard fasciné du groupe pouvait aisément les faire passer du fantasme au fantôme, et conduire à minimiser leur puissance créatrice. Si les poétesses et artistes ne se laissent presque jamais enfermer dans cette image, et trouvent dans le mouvement qu'elles rejoignent le moyen de la dépasser, il est certain que leur présence comme dédoublée – sujet de l'aventure surréaliste d'une part, objet d'un certain rêve surréaliste de l'autre – les place certainement au cœur même du débat, que renouvelle chaque entrée, entre un surréalisme essentiel et un surréalisme sans cesse en mouvement. Parfaitement significatif, de ce point de vue, apparaît le dialogue qui se noue implicitement entre les communications relatives à Gisèle Prassinos et Unica Zürn. La photographie prolonge pour Annie Richard le regard médusant des surréalistes, et fixe à jamais la jeune Gisèle en enfance. Sans oublier le rôle de Bellmer dans l'entrée en surréalisme d'Unica ni la puissance de suggestion de sa Poupée, Virginie Pouzet souligne avec quel élan l'artiste s'est jetée d'elle-même en quête de l'enfance, pour donner au surréalisme quelques unes de ses pages les plus neuves mais aussi les plus dramatiques.

Rappelons enfin combien, à l'horizon de ce séminaire, s'imposait la nécessité d'une véritable recherche documentaire, seule à même de rétablir chaque entrée dans toute sa complexité. Alain Mascarou, à interroger le regard rétrospectif de Dotremont sur sa période surréaliste, montre ainsi le besoin, pour échapper aux fausses perspectives, de revenir aux documents d'époque, et fait regretter que bon nombre d'entre eux restent encore inaccessibles. José Vovelle, quant à elle, offre à coup sûr l'exercice le plus spectaculaire, puisqu'à force d'érudition, elle parvient à reconstituer l'inédit protocole d'une cérémonie jamais célébrée, et rappelle du même coup la dimension internationale de notre thème. Mais là n'est pas la seule nouveauté.

Étudiant la correspondance inédite entre Sadoul et Thirion, Clary Demangeon livre les dessous d'une aventure fondatrice, et éclaire la trajectoire nécessairement obscure de ces surréalistes désœuvrés qui contribuent pourtant de plein droit à la dimension humaine du mouvement. Le cas de Pierre Unik est plus éloquent encore. Passant du surréalisme peu soucieux de ses traces, le jeune poète et militant resterait largement une énigme, n'étaient la publication posthume du *Héros du vide*, mais aussi la revue de lycéens *Hypo-Rhétô*, qu'Henri Béhardécrit et analyse pour la première fois. Pour la première fois également réapparaissent les *Cahiers de jeunesse* de Ferdinand Alquié mis au jour par Paule Plouvier. Alors qu'était bien connue la figure de l'universitaire accompli, on découvre avec étonnement celle du jeune homme qui traverse avec passion le surréalisme, et dont l'inquiétude éclaire d'un jour nouveau les développements de la maturité sur *La Philosophie du surréalisme*. À coup sûr, ce sera une des réussites les plus chères du séminaire que d'avoir favorisé la publication de ces *Cahiers*.

On ne saurait conclure enfin sans évoquer la regrettée silhouette d'un des « fidèles » du séminaire : Daniel Briolet. Attentif au destin révolté de Jehan Mayoux, il avait souhaité, avec sa générosité habituelle, travailler à perpétuer la mémoire d'un poète largement méconnu. Que ces quelques mots témoignent, modestement, que sa présence dans ces actes travaillent un peu à perpétuer la sienne.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

TRISTAN TZARA ET « L'ENTRÉE EN SURREALISME » : ALLERS ET RETOURS, ENTRÉES ET SORTIES

Catherine DUFOUR

La question de l'entrée en surréalisme de Tristan Tzara se présente sous un jour particulier puisque le jeune écrivain roumain est le fondateur de Dada, l'une des deux vagues de la révolution surréaliste. On oublie trop souvent, du fait de l'équivoque entretenue par différents historiens qui considèrent le surréalisme comme un dérivé historique du dadaïsme¹, que ces deux vagues, se recouvrant l'une l'autre selon les moments², ont connu un développement autonome depuis 1916.

La première partie de l'exposé montrera que Tzara est entré en surréalisme en tant que révolution de la pensée par une pratique subversive de l'écriture et des intuitions théoriques précoces qui, rattachées à un courant international, ont influencé fortement les écrivains français, Breton en particulier. La deuxième partie traitera de son entrée dans le surréalisme en tant que groupe, inaugurée en 1920 par son ralliement au cercle de *Littérature*. Mais en 1924, à la date où le surréalisme promulguait son acte de naissance officiel, Tzara était à l'écart du groupe et publiait les *Sept Manifestes Dada*, condensé de ses convictions et de sa différence. Cet éloignement préparait en fait une entrée officielle en surréalisme, qui eut lieu en 1929. Que s'était-il donc passé entre les deux *Manifestes* qui puisse expliquer de tels revirements de part et d'autre ? Ce sera l'objet d'une troisième partie. La quatrième étudiera les limites de cette entrée en surréalisme, qui prit fin en 1935.

1. C'est notamment la thèse de Michel Sanouillet dans *Dada à Paris*, Flammarion, 1993, p. 432.

2. Ce que dit Breton lui-même dans ses *Entretiens* de 1952 repris in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. III, p. 462.

Zurich : la fondation de la révolution dada-surréaliste

Rôle de Tzara dans la formation des surréalistes français

Si on compare les productions du groupe de Littérature et celles de Tzara dans les revues Sic et Nord-Sud de 1917-1918³, on constate que celles de Tzara sont plus audacieuses et témoignent d'une précoce entrée en surréalisme. Alors que chez Breton persistent tardivement les influences symbolistes et décadentes, La Première aventure de M. Antipyrine en 1916 révèle déjà un usage révolutionnaire de la langue.

Les lettres échangées entre Breton et Tzara de janvier 1919 à janvier 1920⁴ permettent de vérifier l'absence de rapport d'autorité initiale de l'un sur l'autre, et le rôle décisif de Tzara dans l'itinéraire qui conduisit Breton au procès de l'écriture. Breton admirait Rimbaud, Apollinaire et Reverdy, connaissait Jarry depuis 1916, avait été initié à la psychanalyse en tant qu'étudiant en neuropsychiatrie, et à l'humour noir et l'anarchisme systématique par Jacques Vaché. Il avait lu Sade en 1917 et remis en cause la notion même de littérature grâce à la découverte de Lautréamont, en compagnie d'Aragon et Soupault en 1918. Mais *Dada 3* de décembre 1918 et surtout le *Manifeste dada 1918* en janvier 1919 furent les détonateurs d'une révolution qui comblait le vide laissé par la mort d'Apollinaire et le suicide de Jacques Vaché. La publication par Breton du poème « Maison Flake » de Tzara dans le numéro 2 de *Littérature* (mars 1919) marque une étape décisive. L'entrée en surréalisme de Tzara se confond avec son rôle dans la fondation même du surréalisme.

3. Voir à ce sujet les analyses de M. Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, pp. 96-100 et celles de M. Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988, pp. 155-57.

4. Publiées dans *Dada à Paris, op. cit.*, pp. 455-488.

Les grandes voies d'entrée de Tzara en surréalisme : la définition de l'image, l'automatisme et le collage

On peut vérifier la précocité de Tzara sur le plan théorique également. Dès 1917, sa conclusion de la « Note sur l'Art » dans *Dada I* débouchait sur l'esthétique surréaliste⁵ tandis que sa « Note sur la poésie », définissant l'image comme une association d'éléments « pris dans des sphères différentes et éloignées », précède la célèbre formule de Reverdy⁶ reprise par Breton dans son *Manifeste*. Le *Manifeste Dada 1918*⁷ récusait ouvertement le réalisme, la peinture figurative et la « reproduction symbolique illusionniste ». L'œuvre d'art devait être « un monstre qui fait peur aux esprits serviles », dans « la réalité d'un monde transposé suivant de nouvelles conditions de possibilités ».

Sur le plan de l'écriture, Tzara a pratiqué l'automatisme bien avant la définition donnée par Breton dans le *Premier Manifeste* de 1924, et même avant *Les Champs magnétiques*, écrits dans leur majeure partie au printemps 1919⁸. Cette œuvre est d'ailleurs contemporaine de la réception par Breton des *Vingt-cinq poèmes*, qui le bouleversèrent et sans doute l'influencèrent⁹. Ses affirmations ultérieures¹⁰ selon lesquelles *Les Champs magnétiques* auraient été le « premier ouvrage surréaliste » sont donc discutables, d'autant plus que le surréalisme ne fit son apparition officielle que cinq ans après...

Tzara pour sa part avait en 1919 à son actif deux expériences d'automatisme, la première sous forme d'une page sans titre du numéro 8 de *391* (janvier 1919) composée de deux poèmes

5. Voir José Pierre, *Le Futurisme et le dadaïsme*, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 73.

6. Cette « Note » parue dans *Dada 4-5* en mai 1919 datait en fait de 1917 et était donc antérieure à la définition de Reverdy parue dans *Nord-Sud* n° 13 en mars 1918.

7. Tristan Tzara, *Œuvres Complètes*, ed. établie par Henri Béhar, 6 vol, Flammarion, 1975-1991 (abrégé en OC par la suite), t. 1, p. 360 et svtes.

8. L'œuvre est publiée au Sans Pareil en 1920, mais les trois premiers chapitres figuraient dans les n°s 8, 9, 10 de *Littérature* en oct., nov. et déc. 1919.

9. Voir sa lettre à Tzara du 29 juillet 1919, publiée in. *Dada à Paris*, op. cit., p. 464-65.

10. Dans les *Entretiens* notamment, op. cit., p. 461.

disposés tête-bêche, l'un signé Tristan Tzara¹¹, l'autre Francis Picabia. Il s'agirait selon M. Sanouillet de l'archétype des textes automatiques écrits collectivement sous la dictée de l'inconscient¹², ce que nuance H. Béhar :

*Écriture libérée donc, à vitesse accélérée, réfléchissant le poème en cours d'élaboration, mais non automatisme au sens où l'entendront les surréalistes.*¹³

La deuxième expérience est plus convaincante. Il s'agit des poèmes « simultans », véritables poèmes automatiques écrits par Tzara, Arp et Serner dans le cadre de la « Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste », parfois en français et en allemand conjointement pour symboliser le refus de la guerre. Certains de ces poèmes ont été publiés dans *Dada 4-5* (mai 1919) et *Der Zeltweg* (novembre 1919), donc avant les premiers *Champs magnétiques*. Arp en 1948 écrivait dans ses souvenirs :

Ce genre de poésies fut plus tard baptisé « poésie automatique » par les surréalistes. La poésie automatique jaillit directement des entrailles du poète ou de tout autre organe qui a accumulé les réserves appropriées¹⁴.

Il convient de souligner ici la différence de sensibilité perceptible dans les productions automatiques de Tzara, comparées à celles de Breton, qui dérivait de la psychanalyse. Déterminante dans la formation de Breton, celle-ci était à l'époque dénigrée par Tzara. Quelques grandes différences en résultent, à commencer par le degré de spontanéité, bien plus grand dans les poèmes de Zurich, la spontanéité constituant pour Tzara une catégorie essentielle de Dada. Tandis que les poèmes simultans s'inscrivaient dans un projet radical de sabotage linguistique, *Les Champs magnétiques* étaient savamment retravaillés par ses

11. Repris plus tard dans *L'Antitête* sous le titre significatif de « Haute couture », OC2, pp. 271-272.

12. Michel Sanouillet, *Picabia et « 391 »*, Losfeld, 1966, t. 1, p. 90.

13. OC2, p. 450.

14. Jean Arp, « Dadaland », *Jours effeuillés*, Gallimard, 1966, p. 309.

auteurs, peut-être par désir de réponse constructive au défi mortifère lancé par Vaché¹⁵.

L'étude des manuscrits de Breton et Soupault a permis de distinguer leurs contributions respectives, Breton ayant souligné les passages qui lui appartenaient. Le « Je » sacralisé du créateur n'était donc pas remis en question. Au contraire, le caractère collectif des poèmes simultans était garanti par l'anonymat des scripteurs¹⁶, comme pour les « Fatagagas » de Cologne.

Enfin, si les influences littéraires – de Lautréamont, Rimbaud, et même Chateaubriand, Valéry ou Gide – sont repérables dans *Les Champs magnétiques*, les poèmes simultans jouent surtout des techniques d'abolition de la syntaxe inspirées des expressionnistes et futuristes, que Breton, hostile aux « mots en liberté » de Marinetti, a rejetées catégoriquement¹⁷, ne les utilisant d'ailleurs presque jamais dans *Les Champs magnétiques*.

Ces deux conceptions de l'automatisme, qui constituent deux entrées différentes dans une même révolution esthétique, sont significatives du clivage entre Dada et le surréalisme, qui permet de distinguer d'un côté une exploration *surréaliste* des profondeurs, riche en séquences narratives et visuelles complexes, de l'autre les recherches des *dadaïstes*, artistes du concret et de la matière - sculpteurs, graveurs, typographes, photographes etc., - passionnés de découpage, de destruction, d'abstraction, et d'incohérence grammaticale plus que de « littérature ». À la matière poétique puisée dans une Réalité préexistante, fût-ce celle des rêves ou de l'inconscient, Tzara préférerait la cassure et les imperfections de la matière brute: « Tzara trouve les ruptures, Breton cherche la fusion ».¹⁸

On retrouve cette ligne de fracture de la révolution surréaliste, analysée par José Pierre¹⁹, dans la conception du collage, qui se rattache soit au « courant de l'inconscient », selon un axe Kandinsky-Arp-Ernst – c'est le collage-interprétation de Colo-

15. Hypothèse suggérée par M. Bonnet dans ses notes aux *Champs magnétiques*, André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1146.

16. Voir Henri Béhar, "Le simultanésisme Dada", *Les Avant-gardes et la tour de Babel*, sous la dir. de J. Weisgerber, L'Age d'Homme, 2000.

17. Voir les notes aux *Champs magnétiques*, op. cit., p. 1129.

18. Anna Balakian, « Trajectoires de Breton et de Tzara », *Mélusine* n° 17, p. 40.

19. José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987, pp. 51-60.

gne, influencé par la psychanalyse – soit au « courant de la rupture » incarné par la « discontinuité » à la manière de Tzara. Pour José Pierre, cette « esthétique du cri » et de la désorientation serait le signe d'une insuffisance de Dada, par opposition à l'« esthétique du rêve ». Mais au nom de quoi les « lambeaux d'écriture automatique » de Tzara seraient-ils moins élaborés que le lyrisme poétique des *Champs magnétiques* ? Et que dire du riche travail entrepris conjointement en 1919 par Eluard et Tzara sur le collage du lieu commun en poésie ? Ou de l'étonnant collage surréel d'*Hamlet* dans *Mouchoir de nuages* qui « [magnifiait] Shakespeare, comme Duchamp redonnait vitalité à un Rembrandt en l'utilisant comme planche à repasser »²⁰ ?

L'entrée de Tzara en surréalisme par l'international

Si on la compare à celle des écrivains français, l'entrée en surréalisme de Tzara se caractérise par une dimension internationale, sur le plan de l'écriture et des méthodes.

La poésie dada de Tzara en effet s'est ancrée initialement dans un imaginaire européen. À l'influence déterminante de Rimbaud ou Apollinaire, Tzara a ajouté des sources puisées dans un Absurde roumain étayé par une perception monstrueuse de la réalité et un humour noir spécifique. La poésie de Tzara est imprégnée aussi, dès la Roumanie de façon diffuse et à Zurich plus nettement, d'un expressionnisme européen situé à la croisée de Maeterlinck et des artistes allemands, qui confère à ses écrits des années 1912-1919 une tonalité onirique ou cauchemardesque. À l'heure où les poèmes de Breton étaient encore épris de classicisme valérien ou mallarméen et où l'influence de l'expressionnisme en France était quasi inexistante²¹, Tzara correspondait avec toute l'Europe. Ses conférences sur l'art à Zurich révèlent diverses influences esthétiques liées à l'univers du rêve, dont celles de Kandinsky et de sa « spiritualité » dans l'art.

Quant aux méthodes de Tzara, à Zurich comme en France, elles se ressentent de certaines pratiques culturelles propres à

20. Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967, p. 210.

21. Voir Lionel Richard, « Une France sur ses gardes », *D'une Apocalypse à l'autre*, Somogy, pp. 102-117.

l'Allemagne du début du siècle, de moyens inédits de diffusion littéraire qui ont servi de support à son entrée en surréalisme, facilitée par l'élargissement du champ de la « littérature ». On pense bien sûr au « spectacle dada » du Cabaret Voltaire, influencé par diverses techniques européennes de déconstruction dramaturgique ou aux petites revues marginales et aux feuillets éphémères²² très prisés par l'expressionnisme allemand²³ et imités par Tzara pour concevoir ses tracts, prospectus et revues. Ces nouvelles pratiques, qui s'opposaient au professionnalisme éditorial, ont produit les « papillons » confectionnés par Tzara et Eluard en 1919 et 1920, véritables actes publicitaires dépassant l'usage de la publicité comme citation littéraire à la manière de « Zone » d'Apollinaire. Les surréalistes, grands amateurs de tracts, se sont souvenus du procédé.

Paris : comment Tzara sortit du surréalisme avant d'y entrer

Volonté d'« entrisme » et interdits d'entrée

Tzara à Paris fut le fédérateur du groupe surréaliste et l'auteur d'une spectaculaire tentative de subversion anticulturelle, infiltrant progressivement la revue *Littérature* qui jusqu'en 1920 porte la griffe Dada. Ou était-ce une ruse de Breton de mettre temporairement sa revue à la disposition de Dada en attendant de s'en approprier la maîtrise ?²⁴

Malgré son succès initial, Tzara est très tôt écarté de la vie intellectuelle française par quelques maîtres du jeu – Gide²⁵, Jacques Rivière, Robert Aron²⁶, Marcel Arland²⁷ – qui hésitent à reconnaître Dada et privilégient les « héritiers ». Deux articles de Breton et Jacques Rivière qui se succédaient dans un même

22. Les *lyrischen Flugblätter*, créés en 1907 par Alfred Richard Mayer, une spécialité d'Erich Reiss, éditeur en 1920 du *Dada Almanach*.

23. Comme *Revolution* de Hans Leybold qui eut 5 numéros à Munich de 1913 à 1914 et à laquelle collaborèrent les dadaïstes zurichoïses Ball et Huelsenbeck.

24. Sur tous ces aspects, voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris, op. cit.*, note 55 p. 128.

25. André Gide, « Dada », *N. R. F.* n° 79, 1^{er} avril 1920.

26. Robert Aron, « De Boileau au Dadaïsme », 1924, cité pr. Marc Le Bot, "Dada et la guerre", *Europe*, n°s 421-422, mai-juin 1964, p. 170.

27. Marcel Arland, « Sur un nouveau mal du siècle », *N. R. F.*, 1^{er} février 1924.

numéro de la *N. R. F* en 1920²⁸ évincent Dada sous couvert d'éloges. Un certain nationalisme, explicite et virulent dans la presse – hostile au dadaïsme – est flagrant chez Gide et latent chez Breton, qui commet un dérapage verbal lors du Congrès de Paris en 1922.

De plus, Tzara occupe une position fragile dans le système éditorial français²⁹. De 1920 à 1924, il a des tirages moins nombreux que ceux de ses amis. *De nos Oiseaux* et *Mouchoir de nuages* connaissent des vicissitudes de publication, tandis que *Le Cœur à gaz* ou *La deuxième Aventure...* ne paraissent pour la première fois que bien plus tard. À cela s'ajoute une guerre des revues. La deuxième série de *Littérature* à partir de 1922 se ligue contre Dada et Tzara. Breton dirige seul le numéro 4 de septembre, le premier vraiment surréaliste, annonçant les nouvelles orientations et la fin du dadaïsme dans l'article « Clairement ». *Aventure* (1921-1922), que Breton voulait attirer à lui, était en conflit avec l'éphémère *Cœur à barbe* créé par Tzara, et *Dés* (1922) qu'il appuyait³⁰.

Les trois événements qui ont fait déborder le vase : le Procès Barrès, le Congrès de Paris et la Soirée du Cœur à barbe

Tzara est progressivement spolié de l'invention du mouvement. Le Procès Barrès en 1921, officiellement dirigé contre l'écrivain du même nom, est en réalité un montage contre Dada. Refusant l'ultimatum de Breton qui lui propose une entrée en surréalisme sous son autorité, Tzara sabote le dispositif³¹. Le Congrès de Paris (1922) confirme le désir de Breton de s'orienter vers une modernité désavouée par Tzara³². À la Soirée

28. André Breton, « Pour Dada » et Jacques Rivière, « Reconnaissance à Dada », *N. R. F.*, 1^{er} août 1920.

29. Voir l'article de Norbert Bandier, « Tristan Tzara et le groupe surréaliste de 1924 à 1929 », in *Tristan Tzara et l'internationale poétique*, Paris, L'Harmattan, 2001, qui s'appuie sur les analyses de Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire* (Seuil, 1992), et sur l'étude de la presse française à partir de 1924.

30. Voir H. Béhar sur le sujet, « *Aventure* et *Dés* », *Cahiers dada-surréalisme*, n° 1, octobre 1965, pp. 92-103.

31. Voir M. Bonnet, *L'Affaire Barrès*, José Corti, 1987.

32. OC5, pp. 20-21.

du Cœur à barbe (1923), grâce à la complicité de ses amis russes et du cinéma expérimental de Man Ray, de Richter et Duchamp, Tzara tente un dernier sursaut cosmopolite. Mais de violentes bagarres mettent fin à un internationalisme qui risquait de compromettre le nouveau mouvement. Comme Duchamp et Picabia à New York, Tzara avait été un catalyseur de renouveau de la tradition française, mais le « greffon » étranger ne prit pas.³³ Le scandale selon Tzara était un outil indispensable à l'émancipation humaine. Or Breton et ses amis n'avaient pratiqué qu'avec réserve l'« exercice illégal de la littérature »³⁴, envisageant le dadaïsme comme un épisode parmi d'autres de l'histoire littéraire française.

La disgrâce de 1924

En 1924, quatorze des surréalistes les plus en vue, d'Aragon à Vitrac, signaient une pétition intitulée « Hommage à Pablo Picasso ». Cet acte de naissance symbolique était dirigé contre un spectacle des Soirées de Paris de juin 1924 auquel Tzara avait participé, patronné par des groupes de droite et des aristocrates argentés qui le discréditaient. Divers événements de l'année 1924³⁵ renforcent l'isolement de l'écrivain abandonné par ses derniers fidèles.

Interviewé par Crevel en février pour *Les Nouvelles Littéraires*, Tzara accuse les surréalistes de rêver « d'un fascisme intellectuel, littéraire, artistique »³⁶ et de vouloir rétablir l'ordre subverti par Dada, « qui ne pouvait pas devenir une école ». En octobre 1924, à l'occasion de la première publication des *Sept Manifestes dada*, Tzara récidive dans un autre entretien avec Crevel. N'ayant cessé d'affirmer le caractère individualiste, anti-dogmatique et anti-carriériste de Dada, il se retrouvait seul face à un groupe constitué qui bénéficiait de toute la reconnaissance symbolique. Au moment de la parution de *La Révolution surréaliste* en 1924, il était la cible de toutes les critiques, aggravées par son mariage en 1925 avec la riche suédoise Greta Knutson.

33. Voir M. Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 424.

34. *Ibidem*.

35. Pour des détails voir Norbert Bandier, *op. cit.*

36. Cette citation et la suivante sont de Tzara, *Les Nouvelles littéraires*, 23 février 1924, OC1, p. 685.

La reconversion internationale de Tzara

Internationalement très actif depuis son arrivée à Paris, Tzara – qui prépare *Dadaglobe* – se tourne une fois de plus vers l'Europe. En août 1923, il entreprend une correspondance avec Mesens³⁷ qui permet de suivre la participation de Tzara à la revue *Œsophage*, revue belge anti-surréaliste qui eut un seul numéro en 1925, rivale de *Correspondance* dirigée par Paul Nougé qui cherchait au contraire à se rapprocher des surréalistes parisiens. Tzara suggère à Mesens d'intégrer à *Œsophage* certains de ses amis (Crevel, Arland, Malespine) et envisage pour 1924 une tournée de conférences à Bruxelles, Anvers et Liège sur le modèle des soirées dada de Zurich et de Paris. Mesens de son côté prend systématiquement parti pour Tzara contre Breton dans les querelles parisiennes. Les collaborateurs prévus pour *Œsophage* sont d'authentiques dadaïstes (Arp, Schwitters, Paul Joostens, Picabia, Paul Proquet, René Magritte, Pierre de Massot, Max Ernst etc.). Pendant ce temps, Breton et Eluard se rendent à Bruxelles (septembre 1925) pour rencontrer Nougé et Goemans et discuter de la tenue d'un congrès surréaliste dans cette ville. Mais fin avril 1926, tout en préparant *Mairie*, Mesens reconnaît que la provocation dada a fait son temps et esquisse un rapprochement avec Nougé.

La correspondance entre Tzara et Van Doesburg aboutit au Congrès de Weimar (1923), au cours duquel Tzara dissout Dada et fait alliance avec l'« Internationale dada-constructiviste » issue du Congrès. Trois dadaïstes du premier groupe zurichois, Arp, Tzara et Richter, y participent. Tzara, à partir de cette date, collabore aux nouvelles revues en formation : *Merz* de Schwitters, *G*, revue dada-constructiviste de Hans Richter, Werner Graeff et Lissitzki, *Ma* du hongrois Kassak, correspondant de Tzara de 1920 à 1924.

Tzara a compensé sa non-entrée dans le groupe surréaliste français par une fuite cosmopolite, sorte d'apogée européenne de Dada par laquelle il renouait avec l'art de la typographie et de la mise en page – mis au second plan par Breton – revendiqué dans le *Manifeste Dada 1918* et expérimenté chez

37. Publiée dans Stéphane Massonet, *Dada Terminus*, Didier Devillez, 1997.

l'imprimeur Heuberger à Zurich. Avec le dada-constructivisme, la boucle était bouclée : les grands principes des « Notes » et du *Manifeste Dada 1918* présentaient des similitudes avec l'« Appel pour l'art élémentaire » signé en 1921 par Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Pougny et Moholy-Nagy. Loin du groupe surréaliste, Tzara se situait de nouveau du côté des premiers abstraits comme Kandinsky. Il était l'allié de l'esthétique de Malevitch, proche des futuristes russes, et même de Mondrian, collaborateur du « Stijl ».

1929 : l'entrée officielle en surréalisme

Modifications des données dans le groupe surréaliste et avancées surréalistes de Tzara de 1924 à 1929

De 1924 et 1929 à Paris, les positions en apparence se durcissent entre les surréalistes et Tzara, qui diffuse quelques propos féroces³⁸. Dans un entretien de 1927 avec Voronca, il prétend qu'il a tué Dada pour éviter que le collectif n'annihile l'individuel et ne produise des « suiveurs » comme ceux du mouvement surréaliste³⁹, qui triomphe partout en Europe, y compris en Roumanie parmi ses meilleurs amis. Breton de son côté tente en 1927 de se réconcilier avec Tzara, par le biais d'une dédicace de *Nadja*, mais en vain.

Et pourtant les écrits de Tzara entre 1924 et 1929 ne sont pas si éloignés du surréalisme. Parallèlement aux publications dada (*Sept Manifestes dada*, *Mouchoir de Nuages*, *De nos Oiseaux*), dix chants sur douze de *L'Homme approximatif*, contribution majeure du surréalisme, paraissent dans des revues françaises ou étrangères de 1925 à 1929. *Indicateur des chemins du cœur* en 1928 rompt le long silence de Tzara par de belles images surréalistes illustrées par Marcoussis. *L'Arbre des voyageurs* suscite les mêmes remarques, malgré une première section qui comprend des poèmes d'inspiration dada écrits de 1921 à 1924, mais moins fracassants et pour la plupart publiés dans des revues étrangères à Dada. La deuxième section, « A perte de nuages », conçue de 1928 à 1930, et la troisième, « Le feu défén-

38. Voir [«Projet de déclaration»], 1926, OC1, p. 627 ou la notule « Avertissement », 1926, *ibidem*.

39. *Intégral*, 3^e année, n° 12, avril 1927, OC2, p. 417-18.

du », font alterner des images surréalistes alternativement lumineuses ou angoissées. À cette production poétique s'ajoutent deux articles théoriques parus dans *Les Cahiers d'Art* en 1928 et 1929, qui témoignent de l'intérêt pour le primitivisme que Tzara partage avec les surréalistes : « A propos de l'art précolumbien » et « L'art et l'Océanie ».

Les limites de l'adhésion de Tzara au surréalisme

Tzara collabore au dernier numéro de *La Révolution surréaliste* en décembre 1929, avec le chant XIX de *L'Homme approximatif*. Ce même numéro publie le *Second Manifeste du surréalisme* avec une longue déclaration de Breton. Tout en évoquant les divergences passées, celui-ci fait l'éloge de Tzara qui, à partir de cette date, participe pleinement aux activités surréalistes. De 1929 à 1935, date de publication de *Grains et issues*, ses textes s'accordent pour l'essentiel avec les idées du groupe. Mais sa pensée et son écriture témoignent d'une originalité et d'un attachement à Dada qui constituent les limites de son entrée en surréalisme. Et malgré ses propos tranchés en faveur du surréalisme dans une « Réponse au Journal des Poètes » le 22 décembre 1932⁴⁰, la teneur de ses écrits oblige à quelques nuances.

Ainsi son « Essai sur la situation de la poésie » paru dans *Le Surréalisme au service de la révolution* en 1931, bien que placé sous le signe du matérialisme dialectique, ne renonce-t-il pas aux acquis dadaïstes, pas plus qu'il ne se soumet au réalisme communiste. La même année, « Le Papier collé ou le proverbe en peinture » dans les *Cahiers d'Art* confirme la fidélité de Tzara à l'esprit des collages dada et à ses anciens amis dadaïstes Max Ernst, Man Ray, Duchamp, Picabia.

On fera la même remarque pour les nombreux articles de l'écrivain sur les objets, qui développent des thèses originales. En mai 1933, Tzara participe au numéro 6 du *Surréalisme au service de la révolution* consacré à des « recherches expérimentales » sur l'objet. Dans l'introduction à l'exposition surréaliste de juin 1933, écrite en collaboration avec Max Ernst, il énumère

40. « Je tiens à déclarer que mon adhésion au surréalisme [est] totale » et que « tous ses buts [sont] les miens », OC5, p. 254.

une longue liste d'objets hétéroclites. Cette même année, il écrit « D'un certain Automatisme du goût », publié dans *Minotaure*, sur le thème de la mode et des chapeaux - photographiés par Man Ray notamment -, symboles oniriques du sexe féminin. En 1934, paraissent encore « Quand les Objets rêvent », dans un album de Man Ray accompagné de textes de Breton, Eluard, Rose Selavy, et « Max Ernst et les images réversibles » dans les *Cahiers d'art*, transposition poétique de l'univers du peintre ami de Tzara depuis 1919.

Mais dans ces articles d'inspiration très surréaliste se profilent des idées spécifiques : « D'un certain Automatisme du goût », par exemple, annonce certaines thèses de *Grains et issues*⁴¹, comme la mise en relation des objets et des matières avec le désir inconscient d'un retour au paradis intra-utérin. L'écrivain y postule l'analogie entre le transfert en psychanalyse et la métaphore en poésie ou en peinture et imagine une société utopique qui puisse concevoir des objets et un espace en rapport avec l'inconscient fœtal. En 1935, « Les Papiers collés de Picasso » reprennent certains de ces motifs.

Le même phénomène est observable dans les articles de 1933 sur le primitivisme : « La Révélation de l'art africain par l'art moderne » et [« Art primitif et art populaire »]. Des idées auxquelles Tzara ne renonça jamais y sont développées, comme la place privilégiée de Dada dans le processus historique de l'émancipation humaine, du fait de sa ré-appropriation du « penser non dirigé » des primitifs.

Au chapitre des œuvres poétiques parues entre 1929 et 1935, on peut faire le même constat de différence, due à la part de Dada qui veut subsister. Certaines de ces œuvres sont certes franchement surréalistes, comme *L'Homme approximatif*, élaboré solitairement depuis 1925 et composé en dehors du groupe et parfois contre lui, qui paraît en volume en 1931, dédié à Paul Eluard. *Où boivent les loups* (1932), illustré par Max Ernst, est composé de quatre recueils (1930-1932) remarquables par leur floraison d'images surréelles. Mais *L'Antitête* (1933), présenté par Crevel et illustré par Ernst, Tanguy et Miró, réunit seize ans de production qui font alterner le rêve surréaliste et le

41. Dont le chapitre I est publié en 1933 dans *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 6.

dégoût dadaïste. Un premier recueil, « Monsieur Aa l'antiphilosophe », formé de textes dada (1916-1922) parus dans diverses revues françaises et européennes ou des catalogues d'exposition, attribue au collage une place essentielle, ainsi le poème « Beaucoup de poussière pour rien », remarquable collage de l'*Histoire du Chevalier des Grioux* – alias Monsieur Aa – et de *Manon Lescaut*. Le deuxième groupement, « Minuits pour géants » (1922-1932), dont certains poèmes figuraient en 1930 dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, occupe une place charnière entre le lyrisme surréaliste et la déconstruction dada, brillamment illustrée par un auto-collage du roman *Faites vos jeux*, réécrit sous forme de sept poèmes en prose. Un troisième groupe, « Le Desesperanto » (1932), exprime les tourments collectifs dans le style de l'automatisme et d'un imaginaire surréaliste évocateur des tableaux de Magritte, Delvaux, Dali et des archétypes poétiques d'Eluard et Breton.

Plusieurs écrits de cette époque annoncent les orientations politiques qui éloigneront Tzara des surréalistes. En juin 1934, les fragments des « Portes qui mordent » parus dans *Documents 34* reflètent l'inquiétude suscitée par l'émeute fasciste du 6 février. Ils seront intégrés à *Midis gagnés* en 1939, ainsi que deux textes significatifs de 1935, « Sur le champ », et surtout *La Main passe*, dont le titre symbolise l'évolution de Tzara⁴².

En 1935 enfin paraît *Grains et issues*. Cette œuvre, magistrale synthèse composée sur le terrain florissant du freudo-marxisme, tente de concilier de manière originale les thèses de Freud, Jung et Rank et de les articuler à quelques axes essentiels du marxisme. C'est un bilan de la réflexion de Tzara. Politiquement, elle scelle les divergences latentes des années 1930-1935 : Tzara se rapproche du P.C. au moment où Breton s'en éloigne et accuse les surréalistes de considérer la poésie « comme une fin en soi ». Dans le domaine poétique, elle propose une nouvelle définition de l'automatisme : *Grains et issues* est une transcription en trois grands chapitres d'une sorte de rêve éveillé, « le contenu des jours étant “versé dans la dame-jeanne” de la nuit, et réciproquement »⁴³. Le chapitre I, sorte d'application à l'écriture des associations libres de Freud, vient

42. Voir les commentaires de Henri Béhar, OC3, p. 579.

43. Voir Henri Béhar, OC3, p. 515 et svtes.

greffer des réflexions logiques sur une trame irrationnelle, la synthèse de ces deux niveaux d'écriture constituant la « poésie activité de l'esprit » à proprement parler. Le chapitre II, qui se réfère à Jung, suit la démarche inverse : partant d'un récit de rêve, l'auteur y ajoute sur le plan conscient tous les éléments individuels ou collectifs susceptibles de l'interpréter en le mettant en relation avec les légendes et les mythes. Le chapitre III, synthèse des deux autres, prophétise la résolution des contradictions humaines dans la société future et analyse les interactions entre poésie et aspirations révolutionnaires. Très différente de l'automatisme de Breton, la « poésie-activité de l'esprit » ne sépare pas activité délirante et pensée logique, refuse l'inspiration, et s'en prend aux facilités mystificatrices de l'écriture automatique.

Pendant la crise de 1935 dont on ne donnera pas ici les détails, Tzara refuse de plus en plus systématiquement de voir Dada annexé au surréalisme. Il annonce son retrait définitif dans une « Lettre aux Cahiers du Sud », offusqué par un article qui avait repris les thèses de son *Essai sur la situation de la poésie* sans le nommer. Une démarche aussi personnelle, qui reliait déjà la poésie et l'action révolutionnaire, ne devait pas être identifiée au surréalisme. De même réfute-t-il violemment la publication en 1934 de certains de ses poèmes dada dans *La Petite Anthologie surréaliste* de G. Hugnet sous le label « automatique-surréaliste »⁴⁴ qui lui paraît réducteur compte tenu de la portée plus large et universelle de Dada.

C'est un nouveau pan de la vie du poète qui commence en 1935 sous le signe de l'engagement politique. Pourtant, Tzara n'en avait pas tout à fait fini avec les surréalistes puisque, après sa rupture avec le P.C. en 1956, il renoue temporairement avec eux à l'occasion du « Manifeste des 121 ». Puis il se retire définitivement de la scène publique pour se consacrer jusqu'à sa mort à l'archivage des milliers de documents soigneusement conservés depuis Zurich.

Pour conclure

Tzara a donc été le co-fondateur du Surréalisme en tant que révolution de la pensée. Après en avoir été le grand orchestra-

44. OC5, p. 258.

teur à Paris de 1920 à 1924, il fut mis hors jeu d'un groupe dont il sortit avant d'y être entré à cause de sa position de chef de mouvement, de son activisme iconoclaste, de son origine étrangère et de son refus de la modernité. Sa double fuite, vers la mondanité, mais surtout vers le dada-constructivisme européen qui le rappelait à sa vocation profonde d'écrivain cosmopolite, n'ont pas empêché son entrée officielle dans un mouvement qu'il avait contribué à fonder. Mais, toujours hanté par un désir de dissidence perceptible dans ses écrits, il rompit définitivement.

Son éloignement du pays natal au début du siècle et son ralliement à l'internationalisme zurichois semblaient avoir scellé un destin marqué par des rapports ambivalents aux groupes et à la tradition française, et par un goût de la rupture dont Dada était le symbole. On retiendra pour finir que Tzara, entré dans la révolution surréaliste sous le signe de l'automatisme poétique, s'est toujours tenu à distance de « l'écriture automatique » des surréalistes, qu'il tenait pour une conception magique et ésotérique de l'art, lui préférant de loin les vertus de la négation et de la démystification.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

MAX ERNST, LE « MEMBRE INCONSTANT, REBELLE »

Simone GRAHMANN

Traitant de la question de l'entrée de Max Ernst en surréalisme, de son adhésion au mouvement, il convient de se méfier des trop grandes évidences. Non pas que l'on puisse nier l'une ou l'autre, mais il sera indispensable de les considérer sous différents angles. Dans un premier temps, en s'interrogeant sur la vie de Max Ernst avant son arrivée en France, on constate d'étonnants parallélismes entre son vécu et celui d'André Breton, par exemple, concernant leur expérience et leur confrontation avec la société, les valeurs décadentes qu'elle représentait, leur espoir dans les sciences explorant le psychisme humain – la psychiatrie, la psychologie, les théories de Freud –, mais également leur intérêt pour la poésie et l'art, et tout particulièrement l'art brut. Avant tout, ils ont en commun l'expérience de cette Grande Guerre ainsi que le dégoût et la révolte qui en résultent. Leur état d'esprit se traduit par leur participation au mouvement Dada, allant de pair avec la volonté d'un renouveau total dans tous les domaines de la vie. Ernst, qui avait bien une activité artistique auparavant, devait complètement changer d'orientation, d'abord grâce à Dada, puis au surréalisme. Il y a chez lui le désir et le besoin d'une négation et d'un renouveau du sens même de l'art, qui se réalise dans sa création grâce au procédé du collage, résultat de la révélation du pouvoir hallucinatoire de l'esprit. C'est de l'exploration du psychisme qu'il s'agit, de la perception de la réalité par l'esprit et finalement d'une nouvelle approche du réel. Si Ernst entre dans le groupe surréaliste – il faisait déjà partie du groupe autour de la revue *Littérature* – on le verra de plus en plus individualiste et loin du groupe, restant cependant proche des idées surréalistes de la première heure. Il fut véritablement porteur de l'idée surréaliste en art, laquelle prend forme et évolue à travers lui-même.

I. Avant le surréalisme

Max Ernst est originaire de Rhénanie, une région à la frontière franco-allemande, dont les traditions romantiques, les légendes et les paysages forestiers ont marqué son imaginaire – tout autant que son père, professeur pour enfants sourds-muets et peintre, provoquant en lui toutes sortes de visions et d'angoisses qui se reflètent dans ses œuvres. Dès son plus jeune âge, on note chez lui une certaine disposition aux hallucinations et interprétations mystiques de la réalité qui se transformera en un intérêt particulier pour la magie, l'occultisme, les enseignements secrets, mais surtout pour tout ce qui promet des révélations sur la nature et l'activité de l'esprit. Très tôt, il souhaite devenir psychiatre. Finalement, il fait des études de psychologie, de philosophie et d'histoire de l'art à l'Université de Bonn. Il y acquiert une parfaite connaissance du romantisme allemand, vénère C. D. Friedrich, lit les philosophes idéalistes et la poésie de Hölderlin, Novalis et Heine. Le jeune homme inscrit son penchant intellectuel dans l'enseignement des romantiques qui ont rêvé de dépasser les bornes de la réalité extérieure et de s'aventurer dans les contrées fantastiques du sommeil, de l'imagination et de la folie. Il lit également Nietzsche et en particulier *Le Gai Savoir* dont il dira que c'est une œuvre tournée vers l'avenir et que tout le surréalisme y est contenu si l'on sait le déchiffrer. Pour Nietzsche, il s'agissait de la libération totale de l'homme de toutes les idées aliénantes qui n'ont servi qu'à étouffer ses pulsions originelles. Ernst retiendra parfaitement les leçons du philosophe qui se dressa contre la réalité sociale, ses règles et qui s'exprima en faveur du rétablissement total du pouvoir de l'inconscient et des forces secrètes de la nature.

Durant ses études, Ernst s'intéresse également à l'art psychopathologique, aux réalisations plastiques des malades mentaux qu'il a l'occasion d'observer lors des stages et cours pratiques. Cet univers le fait réfléchir sur les frontières entre l'aliénation mentale et la « normalité », et il est frappé de constater que « la frontière entre l'art et le non-art, entre un comportement psychique normal ouvert sur la vie sociale et un phénomène psychopathologique, ne pouvait être tracée avec

précision »¹. À l'époque où s'éveillait la nature abyssale de Max Ernst, la science se tournait vers l'exploration des sources et richesses de l'inconscient, surtout grâce à Freud. Ernst rencontre la jeune discipline qu'était la psychanalyse. Il lit les ouvrages de Freud : *L'Interprétation des rêves* et *Le mot d'esprit et son rapport avec l'inconscient*, mais aussi *Les Délires et les rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, dont la conclusion révèle qu'il y a beaucoup moins de liberté et d'arbitraire dans le psychisme que nous ne le supposons. Ernst est parmi les premiers artistes à exploiter dans ses œuvres sa connaissance des écrits de Freud, et notamment l'analyse freudienne des symboles sexuels.

Dans le domaine artistique, Ernst est proche du peintre August Macke, l'ami de ses années à Bonn et initiateur du groupe d'artistes de *La Jeune Rhénanie*. Ce cercle, dont Ernst est membre, aspire à la vie, la poésie, le savoir et la liberté d'expression. Dans sa création plastique, Ernst s'inspire surtout du cubisme et du futurisme. Ses œuvres sont exposées dans différentes galeries, mais aussi au premier *Salon d'automne allemand* à Berlin.

En pleine période d'épanouissement artistique se produit l'événement qui traumatise toute cette génération et provoque une rupture définitive – la guerre, que Ernst vit de près à partir de l'automne 1914. Cette expérience le conduit à un refus total, remettant en cause le sens de ses propres activités. Il abandonne ses études et se livre, avec son ami Baargeld, poète, citoyen du monde, mais surtout rebelle, à une provocation de grande envergure dirigée à l'adresse de la société dans son ensemble. Ses nouveaux travaux sont apparentés au mouvement Dada, créé en 1916 pendant qu'il était au front. Avec Baargeld et Hans Arp, Ernst fonde la cellule dadaïste « Centrale W/3 » de Cologne et publie la revue *Der Ventilator*, interdite alors par l'autorité militaire britannique qui exerçait une censure sévère. Toutes ses activités dadaïstes poussent Ernst à « s'ancrer objectivement dans son temps »² et à définir un nouveau point de départ, tourné vers la quête d'un monde qui dépasse la banalité du réel. Sur

1. Werner Spies : « Le Magicien des palpitations subtiles (Crevel) », in *Max Ernst*, catalogue de l'exposition à la fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, 1983, p. 19.

2. *Ibidem*, p. 31.

le plan artistique, Ernst est fortement influencé par les toiles « métaphysiques » de Giorgio De Chirico. Dans ces tentatives de transgression d'un espace-temps conventionnel relatif à l'existence banale que représente l'œuvre de cet artiste, Ernst trouve l'inspiration qui lui permet de poursuivre ce qui le stimulera tout au long de sa vie.

En 1919, lorsque Ernst crée ses premiers collages, éloignés des papiers peints cubistes, il s'inspire d'éléments parfaitement incompatibles qui rappellent aussi bien la célèbre métaphore maldororienne de la rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection, que la définition de l'image par Reverdy et sa théorie du rapprochement de réalités distantes. Il utilise un matériau pictural préexistant (presque exclusivement des représentations empruntées à des domaines non artistiques) et perfectionne le rapprochement de ces éléments étrangers tout en accomplissant un travail de transformation qui évoque l'impression de tableaux parfaitement homogènes. Les images qui en résultent correspondent à un projet créateur singulier où les éléments entrent dans une nouvelle relation inouïe et bouleversante. Ernst commente ses travaux : « On pourrait définir le collage comme un composé alchimique de deux ou plusieurs éléments hétérogènes, résultant de leur rapprochement inattendu [...]. »³ Ne se trouve-t-il pas déjà de plain-pied dans la future esthétique surréaliste ?

Depuis 1919, Ernst entretient une correspondance avec Tristan Tzara dans laquelle il exprime son désir d'exposer ses travaux à Paris. Deux ans plus tard, c'est André Breton qui répond à cette initiative. L'exposition a lieu à la librairie « Au Sans Pareil » et montre un ensemble de peintures, de photomontages, de publicités retouchées et surtout de collages. Ernst, n'ayant pas obtenu de visa, ne peut assister au vernissage, grande manifestation Dada. Breton, qui a rédigé la préface du catalogue, fait preuve d'une perception aiguë de l'importance des collages présentés : « Il n'est pas exagéré de dire que les premiers collages de Max Ernst, d'une puissance de suggestion extraordinaire, ont été accueillis parmi nous comme une révélation »⁴, dira-t-il dans

3. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », in *Max Ernst. Œuvres de 1919 à 1936*, Cahiers d'art, s. d., p. 39.

4. André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. III, p. 470.

les *Entretiens*. Il loue la « faculté merveilleuse » de l'artiste de « nous dépayser en notre propre souvenir »⁵ et affirmera plus tard que « La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout »⁶. Selon Ernst, ce procédé du collage permet qu'« une réalité toute faite passe de son faux absolu, par le détour d'un relatif, à un absolu nouveau, vrai et poétique »⁷. En même temps, il définit « la plus noble conquête » du collage : « l'irruption magistrale de l'irrationnel dans tous les domaines de l'art, de la poésie, de la science, dans la mode, dans la vie privée des individus, dans la vie publique des peuples »⁸.

II. L'adhésion au surréalisme

En 1921, lors d'un séjour au Tyrol, Ernst rédige avec Tzara et Arp le manifeste *Dada au grand air*. Il y rencontre Breton qui le perçoit comme « l'un des esprits les plus curieux de ce temps »⁹. Eluard, arrivé après le départ de l'artiste allemand, rendra visite à celui-ci à Cologne et choisit des collages pour illustrer son recueil de poèmes *Répétitions*. L'année suivante, Ernst et Eluard écrivent en collaboration *Les Malheurs des Immortels*, livre illustré de dessins de Ernst dans lesquels l'hybride homme-animal à la tête d'oiseau fait son apparition. Cette collaboration témoigne d'une profonde complicité intellectuelle, d'une identité de deux poétiques et, comme le dit Ernst, d'une « fusion systématique des pensées »¹⁰ des deux auteurs dans une même œuvre. Grâce à ces contacts et échanges, Ernst envisage, face à une situation plus que confuse en Allemagne, une nouvelle existence en France. Paris était devenu le centre du mouvement Dada, sa propre œuvre est reconnue par le groupe de *Littérature*, mais surtout, une amitié profonde et intime le relie à Paul et Gala Eluard. Il a de multiples raisons de changer d'horizon et décide de quitter l'Allemagne. Ainsi, il « lâchait » tout,

5. Idem, « Max Ernst », in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, pp. 245-246.

6. Idem, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 Têtes* de Max Ernst », in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 305.

7. Max Ernst : « Au-delà de la peinture », *op. cit.*, p. 30.

8. *Ibidem*, p. 42.

9. Lettre d'André Breton à André Derain du 3/10/1921, in Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, Somogy, 1986, p. 27.

10. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *op. cit.*, p. 44.

comme Breton l'avait préconisé en 1922, non seulement pour assister à la naissance du surréalisme, mais pour en devenir l'une des personnalités prépondérantes. Si, à ce moment, l'artiste est déjà en pleine gestation créative, son activité artistique a besoin d'être précisée et même orientée, ce qui se réalisera tout d'abord grâce à ses expériences et ses activités au sein d'un groupe qui allait devenir le groupe surréaliste.

En automne 1922, Ernst s'installe définitivement à Paris. À son arrivée, il apporte à Eluard le livre de Hans Prinzhorn sur l'art des aliénés, *Bildneri der Geisteskranken*¹¹, qui venait de paraître. Dans son bagage intellectuel se trouvent également les premiers ouvrages de C. G. Jung sur la schizophrénie, les *Traktate über die Psychologie der Dementia praecox*. L'auteur y affirme qu'en explorant l'esprit du malade, on ne découvre en dernière analyse rien de nouveau ou d'inconnu, mais seulement le fond de notre propre être – affirmation que l'on retrouvera également chez Breton, en particulier dans *Nadja*, ou dans les essais de simulation de maladies mentales par Breton et Eluard, présentés dans *L'Immaculée Conception*. Ernst reprendra explicitement cette idée en l'élargissant :

*Regard irrité, transe, clairvoyance, paranoïa, schizophrénie, vraie ou simulée, me semblent être des états normaux aigus qui nous permettent de voir et de vivre comme si le temps n'existait qu'à l'état aboli*¹².

Dès le début de son séjour en France, Ernst assiste aux réunions du groupe de *Littérature*. Son destin voulut qu'il y entrât à l'époque des expériences de sommeil. Il est fort intéressé par ce climat de recherches psychiques et fait profiter ses compagnons de ses connaissances en psychologie et philosophie. Quelques mois après son arrivée à Paris, il peint son célèbre tableau *Au Rendez-vous des amis*¹³, daté de décembre 1922, qui représente la plupart des habitués de Saint-Brice, demeure de Paul et Gala Eluard, où une compagnie nombreuse s'assemble.

11. Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, Gallimard, 1984.

12. « Interview avec Robert Lebel (1969) », in Max Ernst, *Écritures*, Gallimard, 1970, p. 426.

13. Pour l'interprétation du tableau, voir Evelyn Weiss, *Das Rendezvous der Freunde*, Bonn, VG Bild-Kunst, 1991.

Il y assiste aux essais d'automatisme, aux séances des sommeils hypnotiques avec Desnos, Crevel, Ribemont-Dessaignes, Eluard, Aragon, Picabia, Man Ray et d'autres. Breton parle d'un phénomène de « collectivisation des idées »¹⁴ au sein du groupe de cette époque et évoque l'idée du *Bund* mentionnée par Jules Monnerot, « union » dont Ernst fait partie. Breton affirme en résumé qu'autour de *Littérature* nouvelle série, sous sa seule direction et à laquelle Ernst collabore, un « noyau éprouvé par sa cohésion et sa solidité est constitué par Aragon, Eluard, Ernst, Péret »¹⁵ et lui-même. Cependant, le groupe connaît une crise profonde vers le milieu de l'année 1923. Faute de pouvoir remplacer Dada, abandonné par Breton et d'autres membres, il ne sait quelle direction donner à sa recherche. Dans un défaitisme ambiant, Ernst poursuit son activité artistique ; il crée entre autres *Les Hommes n'en sauront rien*, dédié à Breton, ou encore *Deux Enfants sont menacés par un rossignol*¹⁶, l'une des œuvres les plus spécifiquement oniriques. Ce tableau évoque la relation tripartite entre Gala, Eluard et lui-même, à la suite de laquelle il passera plusieurs semaines en Indochine, s'adonnant à une activité créatrice importante.

À la même époque, Breton écrit son *Manifeste du surréalisme* auquel Ernst, à son retour, donne sa pleine adhésion. Dans ce manifeste se trouvaient formulées ses propres aspirations. Cependant, Breton n'y évoque pas la peinture. Après sa définition du surréalisme comme « automatisme psychique pur », il cite les personnes qui « ont fait acte de *surréalisme absolu* »¹⁷, sans évoquer Ernst. Celui-ci publie « Trois visions de demi-sommeil » dans *La Révolution surréaliste* parce que « Breton, avec qui mes relations étaient alors assez cordiales (avec des intermittences) s'y est intéressé spontanément »¹⁸. À la question de Robert Lebel sur sa non-allusion aux rêves, sujet privilégié de ce groupe dont il faisait partie, il répond : « cela confirme seulement que je me tenais à une certaine distance des expé-

14. André Breton, *Entretiens, Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 472.

15. *Ibidem*, p. 471.

16. Pour l'interprétation du tableau, voir Sarane Alexandrian, *Max Ernst, op. cit.*, p. 39.

17. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 328. Max Ernst n'apparaît qu'en note, avec les peintres assimilés aux ancêtres, surréalistes à un certain degré seulement (*Ibidem*, p. 330).

18. « Interview avec Robert Lebel (1969) », *op. cit.*, p. 421.

riences des surréalistes et de leurs doctrines. J'avais éprouvé déjà des doutes sur la possibilité de *changer le monde* par des moyens artistiques ou des utopies verbales »¹⁹.

Le surréalisme naissant se concentre sur l'automatisme sous forme de coulée verbale, censée être l'expression de l'inconscient ; il n'est pas encore question de surréalisme en arts plastiques. Si tous les surréalistes pratiquaient le collage, à cette époque, tel qu'il est développé par Ernst dès 1920, s'il est appliqué en littérature, en art et dans les autres activités du groupe, ce procédé est peu considéré dans les réflexions de Breton sur les pratiques surréalistes. Or, si l'on ne peut parler d'un « automatisme psychique pur », le collage n'a-t-il pas pour fonction de démystifier et de révéler une vérité cachée sous les apparences ? À la même époque, André Masson rencontre l'automatisme. La main guidée par son mouvement propre, son crayon court pour dessiner, décrivant des figures involontaires capables de transmettre, selon Breton, « tout ce que le peintre recèle alors d'émotionnel »²⁰. Cet automatisme semble alors au groupe le plus sûr moyen pour accéder à l'inconscient ; le dessin automatique est considéré comme le pendant graphique de l'écriture automatique des *Champs magnétiques* et de *Poisson soluble*. Cependant, les surréalistes n'abordent pas la question de l'expression plastique, jugeant que les techniques de la peinture ne sont pas compatibles avec le principe surréaliste. Le premier numéro de *La Révolution surréaliste* contient juste des « illustrations » de Max Ernst et d'autres peintres. Si Ernst est peintre devenu surréaliste, il n'est pas peintre surréaliste dans l'opinion du groupe. Dans un article publié dans le numéro 3 de *La Révolution surréaliste*, Pierre Naville affirme qu'une peinture surréaliste serait inconcevable. Contrairement à la captée verbale, capable de suivre la vitesse de la dictée automatique, les procédés picturaux, trop lents en raison de leur technique, ne permettraient pas d'exclure les interventions de la raison et de la censure intellectuelle. Naville conteste l'idée d'une peinture surréaliste qui serait fondée sur un équivalent graphique de l'écriture automatique ou une reproduction des images de rêve :

19. *Ibidem*.

20. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1979, p. 68.

Plus personne n'ignore qu'il n'y a pas de peinture surréaliste. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l'image retraçant les figures de rêve, ni les fantaisies imaginatives, c'est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiés²¹.

Aussi, il dénie toute légitimité aux peintres et aux dessinateurs parmi les surréalistes. De même, Max Morise avait exprimé ses réserves dès le premier numéro de la revue. Dans son article intitulé « Les Yeux enchantés », il doutait de la possibilité d'obtenir, grâce à un procédé plastique, une suite d'images telle que la produit l'écriture automatique. Ces affirmations, si elles peuvent provoquer un certain traumatisme pour les artistes, lancent en même temps un énorme défi, ce dont témoigne le texte de Max Ernst intitulé « Qu'est-ce que le surréalisme ? » :

Au début, il ne parut pas facile aux peintres et aux sculpteurs de trouver un procédé analogue à « l'écriture automatique » et adapté à leurs possibilités techniques d'expression, afin d'accéder à l'objectivité poétique, c'est-à-dire à proscrire du processus d'élaboration de l'œuvre d'art la raison, le goût et la volonté consciente²².

Si Ernst recherche dorénavant des procédés qui peuvent correspondre à l'idée surréaliste d'un automatisme, miroir de l'inconscient, il se considère déjà comme un peintre surréaliste. Dans la partie biographique de son texte « Au-delà de la peinture », publié en 1937, il se souvient : « *Max Ernst löste sich von Dada und malte das erste surrealistische Bild : Pietà oder Die Revolution bei Nacht.* »²³ Néanmoins, il finit par répondre au défi avec un procédé nommé « frottage », découvert dès 1925, mais préparé de manière inconsciente bien avant, grâce à la contemplation de la structure et des formes d'un plancher de bois :

Partant d'un souvenir d'enfance [...], je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont

21. Pierre Naville, « Beaux arts », in *La Révolution surréaliste*, n° 3, avril 1925, p. 27.

22. Max Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme », in *Ecritures*, op. cit., p. 229.

23. « 1922-1923. Max Ernst se détacha de Dada et peignit le premier tableau surréaliste : *Pietà ou La Révolution la nuit.* » Max Ernst : *Jenseits der Malerei*, Hanovre, Galerie Brusberg, 1972.

mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb[...].²⁴

Ernst constate alors une stimulation de ses « facultés visionnaires » et une « succession hallucinante d'images contradictoires »²⁵ qu'il s'emploie à exploiter. Il crée une série de frottages à laquelle il donnera le titre d'*Histoire naturelle* et qui est une réfutation magistrale des propos péremptaires de Naville. Ce procédé repose, selon l'auteur, essentiellement sur « l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit par des moyens techniques appropriés »²⁶, excluant toute conduction mentale consciente et réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelle « l'auteur » de l'œuvre. Selon Ernst, il s'est révélé par la suite le véritable équivalent de l'écriture automatique. Il est censé illustrer la conception surréaliste de la création qui rejette la notion d'auteur dans un sens actif, refusant l'idée de l'œuvre comme résultat de la création géniale d'un individu :

C'est en spectateur que l'auteur assiste, indifférent ou passionné, à la naissance de son œuvre et observe les phases de son développement²⁷

résume Ernst. Dans ses frottages, il propose des mondes inconnus qui paraissent irréels, mais qui ne font que révéler un réel vaste et inhabituel. Les œuvres se présentent comme une zone intermédiaire entre la réalité connue et un réel possible. L'esprit s'abandonne à des hallucinations tout en restant sensible à la catégorie du soudain qui permet une rupture de la logique rationaliste. Nous sommes en pleine *Introduction au discours sur le peu de réalité* de Breton. En même temps, le vœu de Lautréamont – cher à Breton – d'une poésie accessible à tous, est transposé à la peinture grâce à Ernst :

24. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *op. cit.*, pp. 16-17.

25. *Ibidem*, p. 17.

26. *Ibidem*, p. 20.

27. *Ibidem*.

*la peinture surréaliste est à la portée de tous ceux qui sont épris de révélations véritables et pour cela sont prêts à vouloir aider ou forcer l'inspiration. En cédant tout naturellement à la vocation de reculer les apparences et de bouleverser les rapports de « réalités », elle a pu contribuer, le sourire aux lèvres, à précipiter la crise de conscience générale qui doit avoir lieu de nos jours.*²⁸

L'expérience du frottage est suivie de celle du grattage. Ces frottages-grattages permettent une saisie hallucinée du monde, projetant une inspiration subjective sur un plan objectif. Par là, ils « correspondent au plus haut point à l'esthétique surréaliste »²⁹. Ainsi, Ernst apporte sa réponse au problème d'une plastique surréaliste en affirmant l'existence d'une pratique surréaliste proprement picturale. La fin de ce débat sur la possibilité d'une peinture surréaliste s'amorce lors de l'exposition à la galerie Pierre de Paris en 1925, intitulée « La Peinture surréaliste », présentant également des œuvres de Max Ernst. Breton et Desnos préfacent le catalogue par un texte poétique dans lequel ils écrivent : « Nous élèverons peut-être, à l'ombre des sapins, un monument aux oiseaux »³⁰ Ils affirment dans le compte rendu de l'exposition que « L'art surréaliste est le seul révolutionnaire en France » et qu'il contribuerait à la « destruction [...] de l'art au sens accepté jusqu'ici »³¹. D'autre part, Breton publie, à partir de juillet 1925, son essai *Le Surréalisme et la peinture* dans *La Révolution surréaliste* où, malgré ce titre qui n'intègre pas explicitement la peinture au surréalisme, il prend fait et cause pour la peinture surréaliste. L'essai cherche à clarifier la relation entre le texte et l'image : le langage verbal, les images, les objets se trouvent, selon l'auteur, à un même niveau de réel. Breton s'en remet ici à Ernst et tente d'élaborer une poétique à partir de la déformation et du renversement si souvent pratiqués par Dada. Il adopte une position critique vis-à-vis de l'automatisme linéaire en dessin et en pein-

28. Max Ernst, « Comment on force l'inspiration », *Le Surréalisme A.S.D.L.R.*, n° 6, 15 mai 1933, p. 45.

29. Werner Spies : « Le Magicien des palpitations subtiles (Crevel) », *op. cit.*, p. 27.

30. André Breton et Robert Desnos, Préface au catalogue de l'exposition « La Peinture surréaliste », in André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 915.

31. Compte rendu de l'exposition « La Peinture surréaliste », *ibidem*, p. 1702

ture, qu'il avait d'abord salué comme un équivalent de l'écriture automatique, et consacre un long passage à Ernst, exprimant son admiration pour l'œuvre de l'artiste. Sans véritablement s'intéresser à la technique du collage et du frottage, il insiste sur leur effet de rapprochement d'éléments disparates, sur la naissance de nouvelles affinités entre ces éléments dégagant une nouvelle logique. Un autre réel se manifeste dans ces œuvres dans lesquelles « la surréalité et non la réalité reprendra ses droits »³². Cependant, des doutes peuvent subsister quant à l'« automatisme » du frottage. Comme le note l'historienne d'art Catherine Millet, ce procédé « exige du peintre un effort de concentration – pour dégager des visions des configurations aléatoires – à l'opposé du relâchement de la conscience que suppose le dessin automatique »³³. Ainsi, le frottage serait une pratique active car l'exécutant doit « forcer son regard devant les surfaces frottées »³⁴, devenant ainsi le contraire de l'artiste qui « trouve » défini par Breton, commente Catherine Millet. Néanmoins, elle considère Ernst comme le « peintre exemplaire du surréalisme » en tant que créateur d'une multitude d'images, « véritables emblèmes »³⁵ du surréalisme, même si certains tableaux évoquent bien d'autres pratiques et, selon elle, parfois très éloignées de l'esthétique surréaliste.

III. La place de Max Ernst dans le surréalisme

La question de l'entrée de Max Ernst en surréalisme est, nous l'avons vu, étroitement liée à celle de la possibilité d'une peinture surréaliste qui désormais, grâce à lui, trouve une réponse catégorique en faveur d'un art surréaliste. Quant à son appartenance au groupe, il faut évoquer certaines difficultés avec l'autorité du « chef ». S'il est vrai que Ernst participe aux activités du groupe, à toutes les grandes expositions futures du surréalisme, qu'il signe des tracts et déclarations collectives, que son œuvre est présent à la galerie surréaliste, il ne faut pas se méprendre sur sa présence au sein du groupe. Il garde une certaine distance et poursuit son chemin – surtout après les pre-

32. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 30.

33. Catherine Millet, « Max Ernst au-delà de la peinture, et au-delà encore », *Art Press*, n° 164, décembre 1991, p. 13.

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*.

miers conflits avec Breton en 1926, celui-ci lui reprochant de travailler (avec Arp et Miró) pour le ballet *Roméo et Juliette* de Diaghilev et « juge[ant] alors nécessaire de *dénoncer*, sans considération de personnes, une attitude qui donne des armes aux pires partisans de l'équivoque morale »³⁶. Le conflit est réglé par l'intermédiaire d'Eluard, mais sa source (idéologique) n'est aucunement écartée et sera, sous une autre forme et bien des années plus tard, la raison de son exclusion. Son idée du *Bund* a changé depuis le *Rendez-vous des amis* de 1922. Il se dérobe au dictat du groupe et dans son second tableau du même titre, les amis deviennent des « *Muschelblumen* »³⁷. Un troisième tableau sera peint en 1931 dans lequel *Loplop présente les membres du groupe surréaliste (Au Rendez-vous des amis 1931)*. D'une certaine manière, l'adhésion au surréalisme de Max Ernst se fait sous le signe de ce personnage, « Loplop », apparu vers 1928, de l'oiseau qui incarne son propre moi, son « double », même son « surmoi », l'instance de contrôle, mais aussi le « soi », le désir, la cruauté, l'inconscient. Il est surtout le « symbole d'une liberté absolue »³⁸, d'une liberté dans la tête sans pesanteur, tandis que le reste du corps est souvent humain, restant soumis aux lois de la pesanteur. Ses amis surréalistes voient d'ailleurs très rapidement dans cet oiseau un *alter ego* de lui-même. Loplop, « le supérieur des oiseaux »³⁹, exprime le vœu d'insoumission de son auteur et sa profonde méfiance à l'égard de toute doctrine. Malgré cela, Breton considère Ernst comme un des piliers du mouvement surréaliste, et le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* le présente comme « Peintre, poète et théoricien surréaliste des origines du Mouvement à ce jour »⁴⁰. Breton loue en lui celui qui n'est pas « homme à reculer devant rien de ce qui est susceptible d'élargir le champ de la vision moderne » grâce à son « cerveau le plus magnifiquement hanté qui soit aujourd'hui »⁴¹. Ernst, lui-même, considère son

36. André Breton, cité par Max Ernst, in « Notes pour une biographie », *Écritures*, *op. cit.*, p. 54.

37. « Fleurs de coquillage ». Max Ernst, *Jenseits der Malerei*, *op. cit.*

38. « Interview avec Edouard Roditi », Max Ernst, *Écritures*, *op. cit.*, p. 418.

39. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *op. cit.*, p. 24.

40. André Breton, Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in André Breton, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 807.

41. André Breton, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 Têtes* de Max Ernst », *op. cit.*, p. 306.

activité créatrice au sein du surréalisme comme une quête visant à élargir le champ de la représentation en troublant les sens et l'esprit :

J'ai vu, de mes yeux, reculer les apparences des choses et j'en ai éprouvé une joie calme et féroce. Dans la mesure de mon activité (passivité) j'ai contribué au bouleversement général qui se fait de nos jours dans les rapports des « réalités » les plus sûrement acquises et assises.⁴²

Conclusion et perspectives

Si l'on peut considérer Breton comme le théoricien et le chef de file du surréalisme en général, Ernst joue ce même rôle en art. Sans surestimer le poids de la théorie, il en a émis bon nombre, tout en ayant expérimenté une multitude d'approches et de techniques pour exprimer son inspiration et sa conviction. Il a écrit, parlé, expliqué ses idées dans des textes, des interviews, des films, pour situer son œuvre – mais uniquement pour la situer et non pour l'interpréter. En tant que peintre, il a agi selon une logique intérieure, propre et inhérente à ses expériences. En même temps, Ernst a été un membre à part entière du groupe surréaliste qu'il a contribué à créer. De la sorte, il a participé de façon déterminante à cette révolution surréaliste, ayant poussé à l'extrême, comme les plus rares visionnaires de la peinture, le pouvoir de la poésie. Son œuvre, et en particulier les collages et les frottages, a été en quelque sorte la réponse au problème du surréalisme en art. Si certains procédés sont nés dans le cadre des activités et expériences du groupe – celles de l'écriture automatique, des sommeils hypnotiques – ils n'en résultent pas directement. En effet, leurs sources sont bien antérieures et se trouvent ancrées dans le vécu et dans l'esprit de l'artiste. Tout en ayant participé aux activités du groupe, Ernst poursuit une recherche individuelle et indépendante. Néanmoins, il incarne le surréalisme en peinture qui évolua avec sa personne, même au-delà de son exclusion par le groupe surréaliste. Si Ernst avait quelque difficulté avec une discipline de groupe et l'autorité de Breton, il était apprécié des membres du groupe et en particulier de celui-ci, mais surtout il fut l'ami pro-

42. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *op. cit.*, p. 25.

che d'Eluard durant presque toute sa vie. Au-delà de ses relations amicales, Ernst avait conscience de la valeur de ce mouvement, non seulement comme courant de pensée, mais aussi comme source d'inspiration et soutien pour toutes sortes d'expériences spirituelles et artistiques. Les conceptions surréalistes sur la création, l'inspiration, le réel se trouvaient en parfaite convergence avec ses propres idées. Pour Ernst, la peinture « doit et peut agir sur deux plans différents et d'ailleurs complémentaires : l'agression et l'exaltation », car le peintre a encore un rôle révolutionnaire à jouer et « la politique est impuissante sans l'exaltation poétique »⁴³. Le langage pictural hautement poétique et symbolique de l'artiste résume également le signe sous lequel se fait son entrée en surréalisme et sa présence dans le mouvement : il incarne par sa création le vœu cher au surréalisme de l'amour, la liberté, la poésie que son œuvre exprime par excellence et sans la moindre concession.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

43. « Interview avec Robert Lebel (1969) », *op. cit.*, p. 432.

PIERRE UNIK : ADHÉRER AU SURREALISME

Henri BÉHAR

Tous les jeunes gens sont poètes à quinze ans. Bien peu le demeurent. Encore moins nombreux sont ceux qui parviennent à publier et à se faire un nom dans le monde des lettres. Il y faut une conviction profonde, et des encouragements dont la famille ou la société se montrent très avares. Si, au XX^e siècle, la fonction poétique est toujours prisée sur le plan des valeurs symboliques, elle ne peut être que la marque d'un malheur au niveau social. Être poète, c'est la misère assurée, la vie hors normes ! Comment une vocation devient-elle un engagement concret, définitif ? Pour cela, de nombreux relais sont nécessaires. Le premier, à mes yeux, est le rôle prépondérant assuré par les journaux de classe élaborés dans les lycées de la Troisième République, avec l'accord de l'administration ou contre son gré, avant que le processus ne soit institutionnalisé, et donc vidé de tout effet, par la méthode de Célestin Freinet. Le second sera la rencontre d'un groupe suffisamment organisé pour satisfaire les aspirations de l'adolescent, avant que la maturité et la réflexion ne lui fassent prendre son essor individuel.

Les biographes de Proust ont déjà signalé le rôle germinatif de la *Revue verte* puis de la *Revue lilas*, fondées par le futur auteur d'*A la recherche du temps perdu* au lycée Condorcet avec ses condisciples Daniel Halévy et Robert Dreyfus, prolongées par la suite en une revue symboliste éphémère, *Le Banquet* (1890). J'ai montré, ailleurs, ce qui unissait les groupes de potaches des lycées de Rennes (d'où allait émerger Alfred Jarry), de Reims (avec René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, etc.) et de Nantes (dont on ne retient plus, maintenant, que le nom de Jacques Vaché), avec leurs publications aussi prometteuses que

scandaleuses.¹ Il faudrait s'attarder, de la même façon, sur la revue *Vers l'Idéal*, animée au Collège Chaptal par René Hilsum, futur éditeur du *Sans Pareil*, à laquelle collabora un certain René Dobrant, anagramme exacte d'André Breton, avec deux poèmes fort idéalistes, « Eden » et « Le Rêve² ». Ne serait-ce pas là que, tout jeune, Breton prit conscience de l'importance d'une publication collective comme ciment d'un groupe, et comme lieu d'expression nécessaire à son autonomie ?

Le hasard et l'amitié³ m'ont fait entrer en possession d'une de ces petites revues, circulant au Lycée Louis-Le-Grand, à Paris, en 1924, quelques mois avant la publication de *La Révolution surréaliste*. Peu après, son principal animateur, Pierre Unik, à peine âgé de seize ans, allait rejoindre le groupe surréaliste. Dénommée *Hypo-Rhétô*, elle avait son siège social dans la classe de seconde A (ce qui explique son titre, puisque cette classe de section littéraire précédait l'ancienne classe de Rhétorique). Elle eut cinq numéros, du mois de janvier à la fin novembre 1930, formant un total de vingt pages, si l'on y inclut le supplément vraisemblablement diffusé en février, pour en faire la publicité et annoncer le règlement d'un grand concours de poésie ouvert à tous les condisciples. Vendue 25 centimes, elle fut d'abord écrite à la main et tirée sur une machine à alcool. Le succès aidant, et le concours de poésie approchant, les trois derniers numéros furent dactylographiés et ronéotés. Ne portant aucune indication de directeur ni de rédacteur en chef, on sait qu'elle fut essentiellement conduite (avec René Braunschvig) par Pierre Unik, qui signa de son nom ou du pseudonyme « Ping-Pong » les éditoriaux et notes de la rédaction. Par ailleurs, chaque contribution était signée. Principalement vouée à la littérature, avec des contes satiriques, des nouvelles et de nombreux poèmes, elle comporta une chronique sportive et une

1. Voir : Henri Béhar, « Départs », préface au recueil de Michel Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Ed. Jean-Michel Place, 1986, pp. 7-16.

2. Voir ces pièces dans André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. I, 1988, pp. 29-30, et le témoignage de René Hilsum que je rapporte dans *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, pp. 25-26.

3. Je remercie M. Roland Gambier, condisciple de Pierre Unik, de m'avoir confié la photocopie de la collection complète, accompagnée de la photographie de la classe entière. Il m'a témoigné une extrême bienveillance en répondant à mes nombreuses et importunes questions.

annonce pour un « Club des jeunes compagnons », offrant des activités touristiques et sportives, dont Unik était le correspondant. La pièce maîtresse était la publication de poèmes, de genres variés, soumis au suffrage d'un jury élu démocratiquement par la classe.

L'administration du lycée, sans doute plus libérale qu'ailleurs, n'eut pas son mot dans l'affaire, qu'elle ne pouvait ignorer. Les professeurs non plus. Cependant, le professeur de Lettres, M. Debilhère-Saint-Martin, normalien agrégé, daigna prodiguer ses encouragements aux jeunes poètes, en lisant à haute voix dans la classe « Les Six-Jours », un sonnet vélocipédique très régulier d'André Flament, le futur directeur de nombreuses revues, dont *La Courte Paille* où allait s'illustrer Roger Vitrac. L'histoire ne dit pas qui remporta la palme.

L'animateur de la revue, Pierre Unik, était né le 5 janvier 1909 à Paris, d'une famille juive récemment immigrée.⁴ Brun, les cheveux crantés, la bouille ronde, il faisait figure, aux yeux de ses camarades, de garçon très dessalé, tant par son langage et ses idées socialisantes que par ses mœurs. Ne se targuait-il pas de fréquenter les bordels et de priser de la drogue, en compagnie de l'ami Félix (très fixé, celui-là), avec qui il introduisait dans l'établissement des revues « pornographiques », du genre *Frou-Frou* ? Bon élève malgré son indépendance d'esprit, on lui prédisait un bel avenir dans la littérature, où il excellait mieux que dans les disciplines scientifiques.

Bien entendu, *Hypo-Rhété* n'avait rien de sulfureux. L'éditorial du premier numéro ne prétendait qu'à procurer de la gaieté, en luttant contre tout pessimisme, et un avertissement final attribuait à l'enthousiasme des néophytes les coquilles typographiques déparant l'exemplaire. Dès la seconde livraison, le même animateur se devait de répondre aux détracteurs de la publication, considérant que les railleries des uns, les calomnies des autres, prouvaient la force de la revue. Il les invitait d'ailleurs à se mesurer aux rédacteurs « sur le vaste champ litté-

4. Pour de plus amples renseignements biographiques, voir le texte de Georges Sadoul en préface au *Chant d'exil* de Pierre Unik, Editeurs Français Réunis, 1972, coll. « Petite Sirène », et la notice de Nicole Racine dans le *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français, 1914-1939*, Les éditions Ouvrières, t. 42, pp. 370-371.

raire ». Quant au supplément, déjà mentionné, il marquait le cap :

Nous voulons donner aux lycéens une tribune, où ils pourront exprimer leurs idées. N'hésitez pas à nous apporter vos premiers essais critiques, vos premières nouvelles, vos premières poésies, vos premiers romans. Plus tard, lorsque vous serez devenu, sait-on jamais, un journaliste influent ou un auteur renommé, vous relirez avec émotion vos premiers balbutiements, vous donnerez un souvenir reconnaissant et attendri à cet Hypo-Rhétor qui vous a permis votre premier vol.

Et d'ajouter, en dernière page : « Collaborer, c'est s'entraîner à la carrière littéraire ». On ne saurait marquer plus explicitement l'ambition artistique, voire pré-professionnelle, du projet, culminant dans le concours de poésie.

En l'occurrence, ses appels et son retrait discret sous le pseudonyme n'empêchent pas Pierre Unik d'occuper la majeure partie des colonnes de la revue. Sa première contribution, une nouvelle, « Le Rêve », ne manque pas d'humour. Ce sont les notes personnelles d'un médecin ayant de la suite dans les idées. Reprenant la thèse de Schopenhauer, selon lequel « le monde est ma représentation », il la complète par la théorie freudienne des rêves, de sorte qu'il place le subconscient au-dessus du conscient. « Le monde du rêve est le seul qui existe », conclut-il, en déduisant que le réel n'est qu'une illusion. Or, voici qu'il rêve qu'il est mort. Appliquant sa théorie à la lettre, il n'a plus qu'à fermer son cabinet pour cause de décès. Mais il n'en va plus de même lorsqu'on vient lui annoncer qu'il hérite d'un oncle d'Amérique. Homme de principes, il corrige son cahier : « On peut déroger aux principes précédemment énoncés, lorsque l'on reconnaît que [leur] application dans la vie courante pourrait entraîner des conséquences fâcheuses. » La livraison suivante contient un poème, « Pierrot lunaire », démarqué de Laforgue. Vient ensuite, s'étalant en feuilleton jusqu'au numéro cinq, une nouvelle, inachevée, intitulée « Les hommes, les éléphants et Dieu », tout empreinte d'ironie voltairienne. Les éléphants ont définitivement triomphé de la race humaine, tandis que Dieu, faisant alliance avec Satan, parcourt les espaces interstellaires...

Mis à part le « Pierrot lunaire », tout ceci témoigne d'une personnalité originale pour un adolescent de quinze ans, sceptique souriant, dilettante et entraîneur d'hommes, sachant allier les activités collectives (natation, camping, sports d'hiver) aux spéculations intellectuelles. Il ne faudrait pas en déduire que d'assumer à cet âge la publication régulière, durant une année scolaire, d'un journal de classe, entraîne *ipso facto* une destinée littéraire. D'autant que ce journal de bonne tenue ne présage aucune révolte. Mais il n'est pas moins notable que, parmi tous ses signataires, seul Pierre Unik se soit orienté délibérément vers la pratique littéraire, telle qu'on l'entendait dans les milieux les plus avancés du Quartier Latin, sous la bannière du surréalisme.

Longtemps après sa disparition dans la chaîne des Karpathes, en 1945, on a publié de Pierre Unik un récit qu'il avait laissé inachevé, *Le Héros du vide*⁵. Le manuscrit comprend trois cahiers, dont le dernier est lui-même inachevé, rédigés entre 1928 et 1931, c'est-à-dire durant sa période surréaliste. Un quatrième cahier, visiblement de premier jet, et des notes de travail complètent cette publication posthume. Le propos du livre, vraisemblablement rédigé en 1936, alors que Pierre Unik avait quitté le groupe surréaliste pour collaborer à *L'Humanité* et ensuite animer *Regards*, l'hebdomadaire illustré du Parti Communiste, dénote une intention politique et didactique. Le héros du vide, représentant des classes moyennes, doit choisir entre le suicide, l'accession à la bourgeoisie, l'adhésion à l'idéologie fasciste ou la rencontre du prolétariat. C'est donc un roman emblématique. Mais les trois premiers cahiers, plus proches des préoccupations surréalistes de l'auteur, contiennent de longs passages autobiographiques, même s'ils sont attribués à un narrateur, André Varlin, censé tenir son journal au cours d'une hospitalisation, durant son service militaire.

Il se souvient qu'à sept ans il écrivait une pièce de théâtre, « Haine vaincue », et qu'à quinze ans il apposait sur la première page de ses cahiers de classe ce qui s'avère être la formule du Théâtre Art et Action (animé par les Autant-Lara) : « Mieux

5. Pierre Unik : *Le Héros du vide*, Les Editeurs français réunis, 1972, 280 p. Les références à cet ouvrage seront inscrites dans le cours du texte par *HV*, suivi de du numéro de page.

vaut faire un faux pas en avant et se relever avec courage que bien faire et rester stationnaire. »⁶

Je passe sur les réminiscences de l'enfance pour en venir à l'adolescence, à l'époque correspondant à la réalisation d'*Hypo-Rhétô*.

J'avais toujours eu, au lycée, un rôle en marge. Les professeurs s'effrayaient de mon indiscipline, de mes mouvements de colère, et me haïssaient malgré mes succès en raison du mépris que j'avais pour leur caste. Les bons élèves ne pouvaient me considérer comme un des leurs, je les secouais, je les raillais, je brutalisais leur pauvre petite conscience de cons honnêtes. [Il rejoint la bande des mauvais sujets, mais ne trouve aucune cohérence dans leur conduite]. Pas de révolte, pas d'appel vers le bouleversement du monde. Une nullité fantaisiste et distraite. Quant à ceux qui s'intéressaient aux questions littéraires ou philosophiques, leur suffisance et leur platitude m'exaspéraient. (HV, 186-87)

Il évoque l'attrait du « nouveau », à travers Baudelaire, les attentes imprécises, et le rêve considéré comme « vraie réalité », on l'a vu ci-dessus. Mais le scepticisme souriant a fait place à l'enthousiasme du néophyte pour la révolution, seule capable de « libérer les forces du rêve, de l'amour, de la poésie » (HV, 190) également incarnée par Freud et Rimbaud. C'est alors l'esquisse d'un programme, rédigé à l'intention de son meilleur ami :

Nous devons en imposer aux bourgeois par notre cynisme ricanant. Pour substituer le règne du cœur et des sens au règne de la raison, il fallait éviter tous les pièges sentimentaux que la raison tend au cœur. Et enfin, attention à l'action politique ! Elle pouvait être un moyen, jamais un but. (HV, 197)

Vient ensuite la découverte du surréalisme, à travers sa condamnation de la guerre du Rif puis du scandale provoqué à la Closerie des Lilas, lors du Banquet en l'honneur de Saint-Pol-

6. HV, 188. Sur le Laboratoire Art et Action, voir Michel Corvin : *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres*, Lausanne, L'Age d'Homme, s.d., 536 p. ill.

Roux, aux cris de « Vive Abd-el-Krim ! A bas la France ! »⁷. Avec une grande honnêteté, malgré le temps passé et la confusion des débuts, il résume fort clairement les intentions du mouvement :

Il s'agissait de restituer l'homme à lui-même, de libérer son esprit des entraves de la raison ; de rendre sa place au rêve et aux activités désintéressées, de délivrer l'amour et l'instinct sexuel de toute chaîne, de faire prédominer l'Orient sur l'Occident, la contemplation sur le matérialisme, d'anéantir la morale, de chasser à jamais l'affreux positivisme et le règne de la bourgeoisie. Il s'agissait d'aller plus loin. De transformer l'esprit humain, ou plutôt de lui rendre sa fonction véritable, sa richesse et sa pureté d'enfance, de briser les cadres de la logique, de rendre le monde aux miracles de l'imagination et de l'aventure. (HV, 198-99)

De fait, Pierre Unik a rejoint le groupe surréaliste peu de temps après ces incidents glorieux et la publication du tract « La Révolution d'abord et toujours » dans *La Révolution surréaliste* (n° 5, octobre 1925), alors qu'il venait d'entrer en classe de Philosophie. On imagine l'accueil que firent ses aînés à l'enfant prodige et prodigue !⁸ Avec eux il signa des appels collectifs, collabora à *La Révolution surréaliste* puis au *Surréalisme au service de la révolution*, prit part aux discussions sur l'opportunité d'adhérer collectivement au Parti Communiste et aux recherches sur la sexualité. Membre de ce parti dès 1927, il assista, déchiré, à la rupture des amitiés, tentant, dans un ultime appel du 5 avril 1932, co-signé avec Maxime Alexandre, de concilier les positions de Breton et celles d'Aragon, en faisant la part des responsabilités de chacun, et particulièrement de la

7. Voir l'« Appel aux travailleurs intellectuels », publié dans *Clarté* le 15 juillet 1925, et la déclaration des surréalistes à propos de ce banquet dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives* présentation et commentaire de José Pierre, Le Terrain vague, t. I, 1980, pp. 51-54.

8. Pensons à la formule d'André Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme* : « Il y a encore à cette heure par le monde, dans les lycées, dans les ateliers même, dans la rue, dans les séminaires et dans les casernes, des êtres jeunes, purs, qui refusent le pli. C'est à eux seuls que je m'adresse, c'est pour eux seuls que j'entreprends de justifier le surréalisme de l'accusation de n'être, après tout, qu'un passe-temps intellectuel comme un autre. », *Œuvres Complètes*, op. cit., t. I, p. 787-88.

récente Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires.⁹ De fait, il se trouva lui-même rejeté du côté du Parti Communiste, ce qui le fait sortir du cadre de la présente étude.¹⁰ Résultat d'un échange constant avec le groupe, sa contribution au surréalisme n'est pas négligeable, tant sur le plan individuel que collectif.

Sur le plan poétique, Pierre Unik publie d'abord un poème-scénario, humoristique et fantaisiste à la manière des contes de Benjamin Péret (dans le droit fil aussi du feuilleton « Les hommes, les éléphants et Dieu »), confirmant, une fois de plus, que les surréalistes ont l'âge du cinéma, que leur vision du monde est inséparable de la vitesse, du montage et du découpage qu'introduisit dans la pensée le septième art naissant¹¹. Puis ce fut, toujours en prose, un « texte surréaliste », autrement dit un produit de l'écriture automatique, où la plume est supposée transcrire, sans aucune entrave, le flux de la pensée.¹² L'expression en est aisée. Si elle n'est pas dépourvue des tics et de la rhétorique inhérents à cette pratique, l'esprit s'y meut avec agilité et prend un essor que rien ne pourra arrêter. Un autre texte du même ordre, « La queue de poisson », adressé sous ses seules initiales au *Surréalisme au service de la révolution* (n° 1, juillet 1930) alors qu'il était militaire, adopte la capacité de métamorphose du cinéma. On passe indifféremment d'un règne à l'autre, et la femme, obsession naturelle de ce genre de récit, surgit de la plante. Cinq poèmes surréalistes, publiés dans les revues du mouvement ou auxquelles il avait accès, ont été rassemblés dans *Chant d'exil*. Il convient d'y joindre deux pièces, « La société sans hommes » et « L'oubli », parues dans *Le Surréalisme au service de la révolution* (n° 5, 15 mai 1933), qui constituent le noyau central de son imaginaire, puisqu'on y perçoit l'écho, d'une part du feuilleton inachevé d'*Hypo-Rhétô*, d'autre part des préoccupations du *Héros du vide*. En vérité, et c'est là une marque du romantisme éternel de la jeunesse, il ne

9. Voir : « Autour d'un poème », *Tracts*, *op. cit.*, pp. 230-234.

10. Outre les ouvrages de Pierre Unik cités en référence, on pourra, si l'on s'intéresse à l'ensemble de son œuvre, traitée par thèmes, consulter la thèse (en anglais) d'Helen Schwalow : *Prisons and visions, Pierre Unik's journey from surrealism into marxism*, New York, Peter Lang, 1989, 210 p.

11. Pierre Unik : « Vive la mariée », *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926, pp. 25-26.

12. *Ibid.* n° 8, 1^{er} décembre 1926, p. 3.

songe qu'à l'amour, espérant rencontrer l'être complémentaire promis par Platon en son *Banquet*. C'est du moins ce qu'il laisse entendre dans sa réponse à l'enquête sur l'amour, réalisée par *La Révolution surréaliste* dans son ultime livraison. « Les heures où l'on aime sont bien plus longues que tout le reste de la vie », assure-t-il ingénument.¹³

*Le Théâtre des nuits blanches*¹⁴, la plaquette de poésie qu'il publie en 1931 aux Editions surréalistes (c'est-à-dire à compte d'auteur), témoigne de l'affranchissement que la pratique collective de la poésie a provoqué chez ce tout jeune homme. On y voit l'effet sur le plan de l'image, de la structure du poème tout autant que pour la thématique profonde. Si la femme y occupe une place obsédante, s'il est toujours question d'amour, la tendance élégiaque y est sublimée par les visions du demi-sommeil, où domine une lumière d'aube. En revanche, le poète est plus à l'aise dans la dénonciation, la condamnation d'un monde jugé révolu. Ainsi dans « Les Egaux », où il évoque la tristesse des hommes devant l'Ecole, l'Armée, la Prison, le Tribunal :

*La nuit vient quelques enfants solitaires
sortent des murs sans être vus
sur des terrains vagues ils rampent
loin des globes phosphorescents
ils jouent dans des cabanes de charbonniers
avec des bouts d'allumettes et des os noircis
ils jouent ce qu'ils seront dans une autre vie
où la lumière sera réelle
avant l'aube ils reviennent en frôlant les maisons
très vite ils s'engouffrent dans un bâtiment informe
à l'entrée duquel on peut lire
MANUFACTURE CORDIALE
on entend déjà défiler dans les rues
les régiments d'épaves diurnes¹⁵*

Point n'est besoin de rechercher un écho intime : le poème re-

13. Pierre Unik, réponse à l'enquête, *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 76.

14. Pierre Unik : *Le Théâtre des nuits blanches*, Editions surréalistes, chez José Corti, 1931, 32 p.

15. *Ibid.* « Les Egaux », août 1929, pp. 18-19.

flète la position générale du groupe surréaliste à l'égard des institutions de la bourgeoisie, son espoir de révolte, indépendamment de toute réalité personnelle.

Dans le même temps, Pierre Unik occupe le terrain polémique. Avant de partir à l'armée, il a publié, sous l'anonyme, « La prière au soldat », où il dénonce le système de défense de la bourgeoisie, l'ennui engendré par la caserne. Faisant appel à l'idée de l'amour, il répudie « l'idée du vide », l'angoisse de la jeunesse. À ce mal social, il concède qu'il peut se transformer en bien puisque, si l'armée réprime de nombreuses aspirations, elle active « chez certains une flamme révolutionnaire que rien n'étouffera plus. »¹⁶ En effet, à son retour, il s'en prit violemment à « La France des cinq parties du monde », accusant la bourgeoisie française de faire du pays une forteresse de l'oppression dans le monde, au nom de ses seuls intérêts économiques. Il en appelle aux intellectuels révolutionnaires, dont le rôle est d'affaiblir un tel pays, mais qui n'y parviendront que si les peuples opprimés prennent en main leur destin.¹⁷ La livraison suivante, parue simultanément, contient le compte rendu d'une réunion tenue, à l'initiative de la revue *Monde*, sur la littérature prolétarienne¹⁸. Pierre Unik y traite ironiquement les écrivains de gauche, Jean Guéhenno, André Chamson, Henri Poulaille, Léon Lemonnier et Henri Barbusse, qui se présentent comme des professionnels de la littérature, auxquels il oppose les intellectuels révolutionnaires, dont la fonction est de détruire la culture bourgeoise pour qu'émerge la véritable culture populaire.

On l'aura compris, depuis qu'il a rejoint le groupe surréaliste, Pierre Unik est un partisan de la révolution politique. Il a participé à la réunion du 23 novembre 1926 qui, posant la question de l'adhésion collective au Parti communiste, aboutit à l'exclusion d'Artaud et de Soupault. Interrogé sur sa propre position, il s'est déclaré en faveur de l'adhésion, même à titre individuel. Pierre Naville ayant fait état de son appartenance antérieure aux étudiants communistes, il a répondu qu'il était à l'époque un simple sympathisant, tandis qu'il était désormais un surréaliste à

16. *Id.*, *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 22.

17. *Id.*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, décembre 1931, p. 28.

18. *Ibid.*, n° 4, p. 29, « Un panier de crabes ».

part entière, ce qui lui valut l'approbation du groupe entier¹⁹. Au cours de la séance suivante, qui traitait du même ordre du jour, il demanda si tous les surréalistes devaient renoncer à « collaborer à des revues bourgeoises », ce qui lui valut d'être rabroué par Marcel Fourier, animateur de *Clarté*, lui reprochant de revenir sur une question déjà tranchée. Sans doute parce qu'il est le benjamin du groupe, il se fait une spécialité des questions naïves, les plus percutantes comme on sait. « Pensez-vous pouvoir mener de pair activités surréaliste et communiste ? », interroge-t-il²⁰. Convaincu d'être en mesure de le faire, il est disposé à l'adhésion. Sa démarche, commune avec celle d'Aragon, Breton, Eluard et Péret, sera rendue publique dans la brochure « Au grand jour » (mai 1927), signée des cinq. Celle-ci faisait état des difficultés opposées par le Parti à leur collaboration intellectuelle.

Non moins intéressante pour sa formation est sa participation aux « Recherches sur la sexualité » menées par le groupe au cours de séances collectives à partir de janvier 1928²¹. Interrogé par Breton sur le fait de savoir si, lorsqu'ils font l'amour, l'homme se rend compte de la jouissance de la femme, il répond : « Je pense que non dans un certain nombre de cas. Je pense que la femme peut se rendre compte. » (*ES*, 37). À quoi l'interrogateur rétorque que sa réponse est purement subjective et sans valeur. Mais Pierre Unik ne se tiendra pas pour battu, puisque, dira-t-il à la séance suivante, la femme peut s'y tromper « sans même que l'homme simule. » Au terme de la discussion, il triomphe : « Il semble donc en conclusion qu'il n'y ait que des signes subjectifs en dehors de l'examen local auquel la femme peut se livrer. » (*ES*, 64). La même discussion reprendra en novembre 1930. Breton posant la même question, Unik y répondra avec le même pragmatisme.

Pour ce qui concerne ses goûts en la matière, on constate son hostilité à l'égard de l'homosexualité masculine : « au point de

19. Archives du surréalisme... 3, Adhérer au Parti communiste ? Gallimard, 1992, pp. 64-65.

20. *Ibid.*, assemblée du 24 décembre 1926, p. 111.

21. Le compte rendu de la première séance a été publié dans *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928. L'intégralité du dossier est reprise dans *Archives du surréalisme... 4, Recherches sur la sexualité*, présenté et annoté par José Pierre, Gallimard, 1990. Les références à cette enquête seront inscrites dans le corps du texte par la mention *ES*, suivie du numéro de page.

vue physique, la pédérastie me dégoûte à l'égal des excréments et, au point de vue moral, je la condamne » (*ES*, 39). Comme Breton, il accepte l'onanisme, s'il est accompagné de représentations féminines. Il pense aussi que l'homme est susceptible de défaillances physiques, dans tous les cas, et s'insurge lorsque Breton trouve « colossal » de demander l'avis de la femme sur ses préférences en matière de positions amoureuses. Il est hostile, en revanche, à l'exhibitionnisme chez l'homme, ainsi qu'au bordel, refusant l'idée de payer une femme. À ce propos, il est intéressant de confronter l'épisode que relate le narrateur du *Héros du vide*, conduit au bordel par un de ses camarades de classe. Il finit par monter avec une fille, s'assoit sur la cheminée et, ne sachant que faire, lui débite des tirades philosophiques. Sur quoi la fille l'abandonne, et il quitte dignement la maison, sans consommer, mais en abandonnant son pardessus qu'il n'a jamais repris. Si cet épisode est autobiographique, on comprend son attitude au cours de l'enquête, et l'on en déduit que ses propos de lycéen n'étaient que fanfaronnade. On y est d'autant plus enclin que l'évocation de son premier souvenir sexuel étant jugée particulièrement faible par ses camarades surréalistes, il évoque alors la lecture d'un conte traduit du russe, intitulé « La Chair » (*ES*, 77), incident qui se trouve incorporé dans *Le Héros du vide* (*HV*, 121).

En règle générale, on doit tenir pour sincères les réponses des participants à ces enquêtes, et particulièrement celles de Pierre Unik, même si elles nous paraissent risibles ou infantiles. Il faut se reporter à la morale ambiante à l'époque pour comprendre ce qu'elles avaient d'expérimental, au sens scientifique du mot. Certaines de ses interrogations, comme ses premiers émois, rapportés à la fois au cours de l'enquête et dans le roman, nous émeuvent. Des silences aussi, comme lorsqu'il prétend ne pas se souvenir de son dépucelage, au point qu'il se voit mis à l'écart par Breton. En fait, et c'est peut-être dû à son origine sociale et religieuse, Unik se montre assez conformiste, sinon puritain, jugeant qu'on ne peut faire l'amour avec une femme qu'on n'aime pas. Son éducation sexuelle s'est faite au lycée, par ses camarades de classe. L'un d'eux lui a appris à se masturber, à l'âge de treize ans. Un autre l'a vraisemblablement entraîné dans une maison close, un peu plus tard.

Revenant sur ses pas, Pierre Unik condamne les enthousiasmes de sa jeunesse. Son dernier cahier retrouvé, publié dans *Le Héros du vide*, contient un pastiche ironique du tract « La Révolution d'abord et toujours », l'exemple même du « saut dans le vide », qui l'avait conduit au surréalisme. Peut-être aurait-il dû remonter plus avant dans sa mémoire, comme il l'avait fait dans ce roman pour ses sentiments, et revisiter, comme il y invitait jadis ses lecteurs, ce premier journal qu'il avait animé, en classe de seconde. Il aurait sans doute constaté combien cette production anodine, à laquelle il attachait tant de prix à quatorze ans, était une formidable machine à triple fonction : à inciter, à produire, à intégrer. Par ce moyen, ce fils d'un petit tailleur polonais se trouvait placé au premier rang d'un des grands lycées de la capitale. Certes, sa différence était gommée, mais il y gagnait de devenir comme les autres en partageant leur culture, et de s'initier, avec eux, au monde des adultes. Cela ne l'empêchait pas de garder son quant-à soi, comme le montre son récit rétrospectif. Plus, il allait se porter à l'avant-garde, découvrir les idées nouvelles qui allaient informer la pensée de ce siècle. En somme, cette activité librement assumée devait le mener vers le groupe le plus apte à satisfaire ses aspirations littéraires et politiques. Qu'ensuite il se soit fourvoyé, par excès d'optimisme, est une autre histoire, qui rejoint l'Histoire, sur laquelle il faudra bien que l'esprit humain s'explique, un jour.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

L'ENTRÉE EN SURRÉALISME DE GEORGES SADOUL

Clary DEMANGEON

Pour interroger l'entrée en surréalisme de Georges Sadoul, nul doute que ne soit d'un précieux intérêt l'étude de la correspondance entre Sadoul et son ami André Thirion (l'auteur de *Révolutionnaires sans révolution* adhère au Parti communiste en 1925 avant de rejoindre les surréalistes au moment du second manifeste)¹. Les deux hommes sont tous deux originaires de Nancy et leur correspondance (qui couvre environ dix ans, de 1922 à 1932) s'oriente autour de quelques thèmes récurrents qui sont d'une part l'organisation des expositions et des conférences du Comité Nancy Paris (C.N.P.), d'autre part la découverte de certains surréalistes et l'entrée dans le mouvement, enfin des avis et discussions politiques, en particulier au sujet de l'adhésion au Parti Communiste. De nombreuses lettres portent sur des récits plus personnels des états d'âmes de Sadoul et de ses différentes crises ou moments de bonheur amoureux. Précisons pourtant que notre étude de l'échange épistolaire entre les deux hommes ne peut malheureusement être complète, dans la mesure où nous n'avons pu avoir accès qu'aux lettres de Sadoul, celles de Thirion n'ayant probablement pas été conservées.

Il n'est pas inutile, pour commencer, de rappeler ce qu'est le C.N.P. Reprenons pour ce faire une lettre de Sadoul, brouillon probable pour une note explicative des intentions du comité Nancy Paris :

Fondé en 1923 par dix jeunes gens dont la part des plus actifs n'avait pas atteint leur vingtième année, le comité Nancy Paris s'est posé dès sa fondation le but de devenir à Nancy un bureau d'information littéraire, musicale et artistique, en

1. Les lettres manuscrites de Georges Sadoul sont disponibles sur autorisation à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

toute impartialité [...]. Il veut essayer de réaliser une liaison plus étroite entre toutes les provinces de l'Est de la France et organiser des tournées d'expositions, de conférences, de concerts dans toute cette région.

Par ailleurs, ce comité est soutenu par la Nouvelle Revue Française, qui propose des auteurs pour les conférences. André Thirion et Georges Sadoul sont à l'origine de la création de ce comité et leur correspondance a pour but principal de s'informer des dispositions à prendre pour l'organisation des expositions et des conférences, lorsque Sadoul est au Fort Saint-Cyr pour son service militaire (en 1924-1925), puis à Paris et Thirion à Nancy. Ces détails ont leur importance pour bien comprendre à partir de quoi s'établit cette correspondance : d'une part un lien d'amitié très fort entre ces deux hommes, mais aussi de vrais enjeux littéraires et artistiques, en particulier par rapport au C.N.P.

Ce premier point éclairci, nous pouvons en venir à la question essentielle : comment un employé modèle de Gallimard devient surréaliste ? Et suivre la chronologie des faits pour tenter de cerner comment petit à petit entrent en jeu les lectures, les circonstances, les rencontres dans l'entrée en surréalisme de Sadoul. À l'analyse des prédispositions et des motivations, pourra ainsi s'associer l'étude de ce que nous avons appelé le « cas Sadoul », dont le protagoniste, ni écrivain ni peintre, amène à s'interroger sur la manière dont il peut se définir comme surréaliste.

Les prédispositions

Sadoul vient d'un milieu bourgeois aisé. En 1924, à 20 ans, il fait son service militaire au Fort Saint-Cyr et à Paris. C'est là que débute la correspondance avec André Thirion, et dès ce moment, on peut noter quelques éléments annonciateurs de cette entrée en surréalisme, à commencer par l'attirance qu'il manifeste pour le groupe, la coopération, la solidarité entre artistes. Dans une lettre du 4 novembre 1924, il dit : « On ne fait pas une auto, un film tout seul. La science et la coopération. Voilà l'avenir. Rejeter l'individualisme forcené du XIX^e siècle. Conséquence funeste du romantisme. C'est là l'espérance. » Il y a par ailleurs chez Sadoul une vraie volonté de s'exprimer au

moyen de l'art, mais il oscille entre la peinture et l'écriture. Il conclut sa lettre du 7 juillet 1925 par cette déclaration : « j'aime que mes peintures aient un sujet. C'est décidé, je me fais peintre ». Mais celle du 11 juillet s'ouvre sur cette autre : « je vais écrire un roman. J'ai acheté 500 feuilles de papier à cet effet ».

De fait, c'est au début de l'année 1925 que pointe un réel intérêt pour le surréalisme. Le mot apparaît pour la première fois dans une lettre du 25 mars 1925 : « La vie au fort s'écoule [...] Nous parlons beaucoup du Surréalisme ». Puis, dans une lettre du 30 mai 1925 où il relate ses impressions sur l'exposition autrichienne au Grand Palais, il écrit : « Sur un rectangle vertical blanc comme sur l'écran d'un cinéma passent des lettres de Tristan Tzara, des manifestes dadas et des extraits de films surréalistes. L'endroit est charmant ». Plus loin, il note encore : « Les vins de champagne faisaient sonner du cor par des piqueurs rouge vif sur leur toit, et l'idée était belle parce que complètement surréaliste ». De là naît très vite chez Sadoul l'envie de rencontrer les surréalistes. Dans une lettre non datée, mais qu'on suppose de mai ou juin 1925, il dit à André Thirion :

Longue conversation avec un ami au pavillon viennois. [...] Promesses d'être présenté [...] aux surréalistes. Si cela se réalise – espoirs – on pourrait espérer à bon compte pour le C.N.P. mais projets – il faudrait d'abord en parler à Boissais – espoirs d'avoir un surréaliste – n'importe lequel – l'an prochain.

Or, c'est précisément de Boissais, qui est le directeur du comité Nancy Paris, que les difficultés vont surgir. Tandis qu'en juillet 1925 Sadoul et Boissais prennent rendez vous avec Paulhan (nouveau directeur de la *N.R.F.* suite au décès de Jacques Rivière) pour discuter des conférences du C.N.P., Sadoul note ceci :

Paulhan est bien décidé à continuer les conférences de la N.R.F. pour l'année prochaine, mais il nous a offert plus que nous ne l'espérions [...]. Monsieur Paulhan nous a offert Louis Aragon. Monsieur Boissais a eu très peur, et malgré tout ce que j'ai pu dire il n'en a pas voulu. Le voyez-vous vanter au public si profondément patriote de notre terre lorraine une espèce d'anarchiste [...] mais ne désespé-

rons pas il y viendra tout doucement notre Boissais, et nous saurons l'y conduire.

On trouve à de nombreux moments dans la correspondance d'autres récits de Sadoul relatifs aux frictions entre le directeur du C.N.P. et les surréalistes.

La rencontre avec Aragon

La rencontre d'Aragon est un élément très important de l'entrée en surréalisme de Sadoul : elle a lieu un jour de décembre 1925 à la Galerie Pierre. Sadoul connaissait les œuvres d'Aragon, en particulier *Anicet*, *Les Aventures de Télémaque* et *Le Libertinage*. « Je les avais tant relus, que j'en connaissais des pages entières par cœur », écrira-t-il bien plus tard dans l'ouvrage qu'il consacrera au poète dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » chez Seghers². Il y reviendra d'ailleurs sur cette première rencontre :

La rencontre de la galerie Pierre avait décidé l'orientation de ma vie. [...] Puis, hélant un taxi, l'auteur d'Anicet me transporta place Blanche. Je me trouvai soudain attablé au café Cyrano aux côtés d'André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, René Crevel et quelques autres, confondu de rencontrer tant de gloires réunies. Je revins, timidement mais souvent, à ce « Rendez-vous des Amis ». On n'y voyait pas tous les jours Aragon. Il voyageait beaucoup dans des pays pour moi bien lointains : Hollande, Espagne, Angleterre, Italie. (AR, 6)

L'entrevue permet l'organisation de l'exposition de peinture de mars/mai 1926 à Nancy :

En quelques minutes Aragon me convainquit d'y inviter outre Picasso et Braque, Henri Matisse et Jean Lurçat, quatre inconnus de moi (et de beaucoup d'autres en 1925) : Max Ernst, Joan Miró, Hans Arp, André Masson. (AR, 6)

Mais il est intéressant d'observer que dans la correspondance qu'il tient avec Thirion, Sadoul se laisse aller de manière plus

2. Georges Sadoul, *Aragon*, Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », 1988, p. 5. Les références à cet ouvrage se feront désormais dans le cours du texte par l'abréviation *AR* suivie du numéro de page.

directe à ses impressions. C'est encore un autre récit de cette journée qui y est fait :

un taxi surgi m'emmène à Montmartre où au café Cyrano entrent toutes les minutes Benjamin Péret, le très antipathique André Masson, Marx Ernst et quelques poètes mineurs qui s'empressent à mes côtés. De cela que pouvait-il arriver sinon un débarquement prochain de surréalistes à Nancy à l'exposition de mars salle Poirel à savoir André Masson, Marx Ernst, Miró, Arp, Chirico et Man Ray. Voilà ce que le pauvre petit Sadoul s'est mis sur les bras et en descendant la rue de Clichy la tête bourdonnante [...] je songeais à la bonne-maman Boissais à qui il faudra annoncer une blague de plus.

Le lien entre Sadoul et Aragon est fort dès le début de leur relation (il le restera d'ailleurs par la suite), et dans la correspondance, de nombreux petits détails témoignent de l'admiration et du respect qu'a Sadoul pour Aragon. Les ressemblances qu'il trouve entre Thirion et Aragon soulignent la force de sa nouvelle amitié, comme dans sa lettre du 10 octobre 1926 : « Aragon te ressemble beaucoup mais c'est moins par la forme des sourcils ou l'allure, que par un tour de phrases hypocritement persuasives que vous avez également tous les deux ». Mais il aime aussi reprendre et raconter à Thirion quelques mots d'humour du poète, et l'influence d'Aragon sur certains choix de vie se fait sentir assez vite. Ainsi, en août septembre 1926, tandis que Sadoul traverse une crise grave de dépression, il prend la décision, à la suite d'une discussion avec Aragon, de « ne plus revenir à Nancy, de chercher son pain lui-même, sans toucher du gâteau qu'une prévoyante famille lui a préparé depuis de longues années ». Il écrit alors à Thirion :

Aragon que j'avais perdu de vue depuis des mois a passé avec moi une après-midi ; qu'il m'ait dit avoir vécu à l'armistice quinze mois avec 2 francs par jour n'a pas été sans influence sur une décision prise si vite.

L'organisation des expositions et conférences pour le C.N.P.

Il importe, à partir de là, d'insister sur l'organisation des expositions et conférences du comité Nancy Paris. Le C.N.P. est en effet, à notre sens, un élément capital de l'entrée en surréalisme, dans la mesure où il permet de rendre actif Georges Sadoul au sein du groupe. On a déjà vu que le C.N.P. était soutenu par la N.R.F. Or, le 16 octobre 1926, Sadoul mentionne une véritable proposition de travail de Paulhan à la N.R.F. : « ta sœur a dû te dire que j'avais une lettre de Paulhan – et des propositions fermes de cet homme que j'accepterai bien entendu ». Si l'entrée de Sadoul à la N.R.F. est quelque peu retardée, il y entre finalement en novembre 1926. Il ne montre aucune hésitation à accepter cet emploi. Mais la correspondance révèle un enthousiasme tempéré, et c'est avec un véritable soulagement qu'il accueille l'embauche de Breton en décembre à la N.R.F. pour y faire des étiquettes : « À propos Breton a lui aussi pris son foin à la N.R.F. et pendant des mois il y gagne 499 francs à faire des étiquettes. Ce qui m'enlève certains remords ». Le plus important, de ce point de vue, reste que l'entrée en surréalisme et l'entrée à la N.R.F. sont chez Sadoul quasiment contemporaines l'une de l'autre. Si Sadoul est d'abord à la N.R.F., il accepte en effet par la suite une vraie proposition d'embauche de la part de la Nouvelle Revue Française alors qu'il est déjà un surréaliste inconditionnel. Ce nouvel emploi au sein de la N.R.F. est d'ailleurs source de quelques conflits entre Sadoul et Thirion. Ainsi le premier, dans une lettre du 14 décembre 1926, écrit à son ami :

Ne pas dire tout de même trop de mal de la N.R.F. Ce serait trop d'ingratitude. Nous lui devons beaucoup. Connaîtrais-tu ces messieurs surréalistes sans eux. Moi sans doute pas et nous leur devons beaucoup d'autres choses. Ne parlons que du C.N.P., qui n'a pu prospérer qu'à cause d'elle, et si nous avons pu faire, par elle, tout ce que nous avons voulu ne crachons pas sur elle quand nous sommes assez grands pour nous en passer. Ce ne serait pas propre.

Mais dans une lettre du 26 décembre, c'est le lien avec les surréalistes qui apparaît à nouveau prioritaire :

Quand tu dis que tu ne liras plus la revue de mon patron, tu m'étonnes. Pourquoi La Révolution Surréaliste cesse t-elle de t'intéresser ? Car le seul patron que je me reconnaisse est Breton.

En fait, si on analyse les liens de cause à effet entre Georges Sadoul, les surréalistes, le C.N.P. et la N.R.F., on s'aperçoit que c'est par la N.R.F. que Sadoul a pu découvrir les surréalistes, et par l'intermédiaire du C.N.P. qu'il a pu les rencontrer de manière active pour l'organisation des expositions et des conférences. Il y a en effet chez Sadoul en 1926 un enthousiasme très important à contribuer à faire connaître les surréalistes, et les conflits réguliers qui l'opposent à Boissais (directeur du C.N.P.) en sont des preuves récurrentes. À propos de l'exposition de mars 1926 à laquelle Boissais refuse que les surréalistes participent, Sadoul écrit :

La conduite de Boissais est inqualifiable. Qu'il désavoue, qu'il polémique publiquement. C'est excellent. Cela dégagera sa responsabilité s'il veut la dégager et attirera l'attention du public qu'il désavoue publiquement les surréalistes. Je n'y vois que des avantages.

Boissais donne finalement sa démission du C.N.P., tandis que les affinités entre Sadoul et les surréalistes s'affirment de plus en plus. Nous parlions précédemment de l'enthousiasme de Sadoul, il parcourt de nombreuses lettres ; pour ne citer qu'un exemple, on peut rapporter ce propos qu'il tient à Thirion :

Tu es très en retard pour les circulaires, mais qu'importe — pourvu que tu tires quelques fusées, quelques chandelles romaines, surtout quelques pluies d'or avant le beau bouquet terminal que tirera Breton en mars et qui fera crouler le C.N.P. dans une apothéose de coups de bombe et sous les cris unanimes du public, qu'importe que ce soit demain, ou la semaine prochaine, ou dans un mois pourvu qu'elles partent sans encombre et sans ennuis.

La participation à la vie surréaliste

Les exemples de collaboration à la vie surréaliste ne manquent pas à partir de 1926. En février, Sadoul participe ainsi à

une manifestation surréaliste contre l'abbé Bethléem et les journaux catholiques. Au cours de l'année, il infiltre progressivement les réunions surréalistes, comme le confirme la lettre du 24 novembre 1926 :

le Surréalisme vient de tenir ses grandes assises hier soir, une réunion générale où je n'étais point. (Je n'étais pas convoqué, mais j'y serais allé si je l'avais été. Ces gens-là n'auraient pas grand-chose à dire pour me tenir corps et âme). J'en ai tout au moins perçu de vagues échos. Antonin Artaud, le pauvre bougre a dû quitter la séance à ses débuts, sous les injures [...] – et voici sans doute un beau soir de Paris, demain, à la Sorbonne, à la première séance. J'y serai – mais muet comme la carpe, conçois que d'ailleurs je ne puis faire autrement.

Une lettre de décembre 1926 montre qu'il est cette fois bien intégré au groupe, en racontant ses semaines par le menu :

le café Cyrano à midi [...] les reportages de Robert Desnos et les photographies de Benjamin Péret. André Breton reçoit une lettre extraordinaire [...] les cancans de Louis Aragon : Roger Vitrac, le harem des Gallimard, la fin de Tzara et l'exécution de Philippe Soupault.

Le cinéma

L'année 1926 est ainsi une année charnière dans l'entrée en surréalisme de Georges Sadoul, une année où celui-ci conquiert progressivement la confiance des membres du groupe, comme il le rappellera dans « Souvenirs d'un témoin » :

Après divers examens probatoires, je fus pourtant admis dans le groupe surréaliste. Il avait pas mal évolué durant cette période. On s'était brouillé avec Soupault, Desnos, Antonin Artaud, Roger Vitrac. D'autres étaient venus, et d'abord, avec Pierre Unik et Raymond Queneau, les « gens de la rue du Château » : Yves Tanguy, les frères Prévert,

*Marcel Duhamel, tous les quatre fous de cinéma, comme moi...*³

Or c'est justement le cinéma qui donne à Sadoul en 1927 l'occasion de signer pour la première fois un manifeste surréaliste, « *Hands off love* », au côté des principaux acteurs du mouvement. Le manifeste défendait Charles Chaplin attaqué par son ex-femme, Lita Grey, comme le raconte Sadoul dans « Souvenirs d'un témoin » (ST, 38). D'autre part, c'est aussi par l'intermédiaire du cinéma que Sadoul participe à une manifestation surréaliste qui le marque : celle des Ursulines contre le film de Germaine Dulac *La Coquille et le clergyman* en février 1928. Toujours dans « Souvenirs d'un témoin », il note :

Cette manifestation fit sur moi une très vive impression. Ce qui n'empêcha que, l'évoquant quinze ans plus tard, je la crus dirigée contre Antonin Artaud, puisque le groupe, de mon temps, avait rompu avec lui, et que Breton l'avait maudit dans le Deuxième Manifeste du Surréalisme [...]. En réalité, le groupe avait, à nouveau, accueilli Artaud, pour quelques mois, et ce fut à sa demande que nous étions allés, en février 1928, au studio des Ursulines, pour une expédition punitive contre Germaine Dulac, coupable d'avoir trahi le scénario de La Coquille et le clergyman. (ST, 44)

La méprise de Sadoul au moment des faits est intéressante. Elle nous renvoie en effet à de nombreux éléments de la correspondance où l'on perçoit bien comment d'une part son entrée en surréalisme correspond à une quête un peu éperdue, mais comment d'autre part il instaure une véritable distance entre le groupe surréaliste et lui-même. Certaines tournures de phrases sont révélatrices, comme dans telle lettre de 1927 (la date exacte n'est pas précisée) : « Monsieur Breton et ses amis ont failli saccager l'institut métapsychique où je les avais fort innocemment conduits » ; ou encore : « Les surréalistes ont fait dimanche et samedi dernier une promenade aux environs de Paris et se sont fait casser la gueule par un village entier qu'ils

3. Georges Sadoul, « Souvenirs d'un témoin », *Rencontres 1, Chroniques et entretiens*, Denoël, 1984, p. 38. Les références à cet article se feront désormais dans le cours du texte par l'abréviation ST suivie du numéro de page. Il contient une version de la rencontre avec Aragon et les surréalistes à peine différente de celle citée ci-dessus à partir d'*Aragon* (ST, 38).

avaient ameuté ». Sadoul se place plutôt comme un témoin privilégié du groupe, et le statut véritable d'artiste surréaliste ne s'impose pas à lui de manière aussi simple et aussi évidente que nous pourrions le croire.

Les difficultés de cette entrée en surréalisme

Si jusqu'à présent nous avons évoqué l'enthousiasme grandissant de Sadoul à la découverte du groupe surréaliste, et les démarches faites pour l'organisation des conférences et expositions du C.N.P. où il propose de manière régulière la participation des surréalistes, il faut ainsi en venir à un autre visage que livre la correspondance : celui d'un homme dont l'humeur est sans cesse traversée de crises d'angoisse et de dépression. Dans une lettre du 27 janvier 1927, il note :

Je suis dans un complet désarroi. C'est tout de même pour moi une grande affaire de passer d'une morale et d'une vie bourgeoise et catholique, que j'ai tout de même jusqu'ici menée, dans une autre morale et dans une autre vie, celles-là toutes opposées, et en toute chose, donc communiste et surréaliste. Une famille, une éducation, vingt-deux ans de vie ne se quittent ni comme une coiffure, ni comme une maîtresse. Et toute ma vie entière n'arrive pas à s'enlever d'un coup de brosse.

Nous avons délibérément décidé de ne pas trop faire allusion au communisme dans cet article, pour la raison assez simple que l'adhésion de Sadoul et des surréalistes au parti communiste ne nous apparaît pas comme un motif d'entrée en surréalisme mais bien plutôt de rupture. Nous pouvons cependant rappeler que Sadoul a adhéré au P.C. en février 1926, avant que Breton, Eluard, Péret et Aragon n'y adhèrent. Sadoul remarque dans sa correspondance à propos de l'adhésion des surréalistes :

Ces messieurs se réuniront samedi pour savoir s'il est bon de donner leur adhésion au parti. Je crois qu'ils adhéreront, malgré l'opposition à laquelle je crois de certains et non des moindres, dont Eluard. Mais Breton le veut, sous réserve qu'on leur laissera leur liberté d'action en dehors du parti, et je crois que Breton le voudrait, les autres le voudront – et qu'il n'y aura pas de crise du fait de cela.

Ainsi, l'année 1926 apparaît comme une véritable année charnière pour Sadoul, qui double son entrée en surréalisme par une entrée en communisme, et qui accepte de surcroît un emploi plus important au sein de la N.R.F. Cependant, comme nous l'observions précédemment, cette entrée dans le monde surréaliste ne se fait pas sans heurts et l'on peut ressentir à la lecture de certaines lettres de Sadoul une crainte et un mystère inscrits au sein même du groupe. Sadoul fait observer à Thirion le non-dit et la censure dont ils sont victimes au sujet du rejet de Roger Vitrac (« le vidage de Vitrac est une assez vieille chose que tu ignorais comme je l'ignorais. Six mois, peut être un an. Pourquoi je n'en sais guère rien ») ; ou encore dans une lettre du 26 novembre 1926, il écrit : « le parti surréaliste s'est épuré. Antonin Artaud et Philippe Soupault ont été vidés ». Le malaise de Sadoul peut d'ailleurs être également lié au problème de son surréalisme propre, à savoir la manière dont celui-ci peut se définir comme surréaliste à partir du moment où il n'est ni écrivain, ni artiste plastique.

Les rêves et tentatives d'écriture

Si Sadoul n'a pas véritablement écrit, il est intéressant, de ce point de vue, d'observer que son entrée en surréalisme correspond aussi à un vrai désir de devenir écrivain. Dans une lettre du 13 décembre 1926 où il raconte un rêve à Thirion, on peut ressentir cette envie et l'enthousiasme qu'elle engendre :

Je me réveillais, dans mon rêve, et constatant qu'il était quatre heures de l'après-midi décidai de me livrer aux plaisirs de l'écriture automatique. J'écrivais au crayon sur une feuille de papier mais le papier et le crayon finissant par me manquer j'écrivis avec mon doigt mouillé sur la poussière d'une des rues les plus populaires du vieux Montmartre. Mes amis autour de moi me demandaient ce que je faisais puis disparaissaient. Pour écrire j'étais assez courbé et je marchais à reculons. Je me heurtai soudain à quelqu'un qui se livrait au même travail ! C'était Robert Desnos, comme de bien entendu.

Or justement, Sadoul s'est mis à écrire : plusieurs poèmes sont alors à son actif, et discrètement il commence à faire part de ses écrits à son entourage proche. Ceci le place en janvier 1927

dans une position assez inconfortable vis-à-vis d'Eluard, qui lui demande de manière un peu pressante l'ensemble de ses poèmes pour les faire paraître dans *La Révolution Surréaliste*. Il en raconte à Thirion l'anecdote dans une lettre du 19 janvier :

Si cette enveloppe est si grosse c'est qu'elle contient mes poésies complètes. Eluard m'en demande pour La Révolution Surréaliste. Je lui ai dit que je tenais mes écritures pour de la merde (je persiste dans cette idée). Mais je me suis ensuite embarqué dans une phrase malheureuse qui pouvait faire croire que, ayant refusé la lecture de mes œuvres à Jean Paulhan, je lui refusai a fortiori et qu'ayant refusé une grande revue comme la N.R.F. je n'avais aucune raison de donner quelque chose à la R.S. Pour dissiper un tel malentendu que les phrases qui suivirent n'ont pas complètement éclairci je ne puis rien faire que lui donner mes torcheculs. Je te les envoie pour avoir ton avis. Dis-moi ce que tu penses le moins mauvais. Mais il m'est tout de même odieux de donner quelque chose à la R.S.

Sadoul est finalement « sauvé » par une étude sur le roman noir anglais du préromantisme, que lui commande Breton quelques jours plus tard et qui va lui servir de compensation. Dans la lettre qu'il écrit alors à Thirion pour lui raconter les faits, on perçoit bien cependant la pression qui s'exerce et le piège dans lequel Sadoul se sent pris à l'idée d'écrire avec les surréalistes :

ce que j'ai accepté avec d'autant plus de plaisir que j'espère que cela me dispensera de lui montrer mes poèmes et que tout de même là je crois être plus ferme, sur ce terrain critique, ou plutôt je croyais. Car chaque jour je m'aperçois de la fragilité de certains appuis que, depuis toujours, je croyais solides et bien établis. Je me débrouillerai, je l'espère, tant bien que mal mais j'ai en somme plus de craintes qu'à la préparation d'un examen.

L'apport de Georges Sadoul au mouvement

L'apport de Sadoul au groupe surréaliste reste finalement une question délicate. De par son caractère, Sadoul, lorsqu'il a fait partie du mouvement surréaliste, pouvait se définir comme un véritable intellectuel, fidèle et constant, ayant aussi un grand

intérêt pour le cinéma. D'autre part, et ceci nous semble assez essentiel, il a aidé et contribué, par l'intermédiaire du C.N.P., à faire connaître les surréalistes. Au sein du groupe et par la correspondance qu'il nous a été permis d'analyser, Sadoul nous paraît même avoir eu un rôle fédérateur quant aux diverses personnalités artistiques des membres du groupe. Son absence d'égoïsme foncier, la rapidité avec laquelle il noue de forts liens d'amitié, la sensibilité qu'il montre aux états d'âme des uns et des autres, le placent en effet à son entrée en surréalisme dans une situation où il apparaît à la fois comme « le bon compagnon » du groupe, tout en mettant en valeur ses interlocuteurs. S'il n'est pas un pur artiste, Sadoul possède une vraie personnalité et exprime des choix forts. Il semble bien que ce soit dans cette voie là qu'il faille chercher pour définir Sadoul comme surréaliste.

Il peut être intéressant enfin de conclure par un rapide passage en revue de la manière dont Sadoul a perçu durant ces années-là le surréalisme, à commencer par l'ambiguïté des rapports avec André Breton. Sadoul oscille en effet entre l'admiration, la crainte et les critiques qui sont parfois assez sévères. Sadoul est un grand admirateur du talent artistique de Breton, nous avons pu le voir à de nombreux moments de notre étude de sa correspondance, et son enthousiasme à la découverte des surréalistes en témoigne assez. Il est aussi attaché à l'homme. Dans plusieurs lettres des années 1929 et 1930, il informe régulièrement Thirion de ses états de santé morale. On relèvera par exemple : « Quant à Breton il est à plat, joue au billard, fait de la sculpture et pêche au triton » ; ou bien : « En ce moment rien ne va. Breton est particulièrement bas. [...] Nous passons nos soirées dans un minuscule théâtre à femmes nues, l'ancien "Abri" » ; ou encore, dans une lettre du 17 mai 1930 : « Breton a rencontré une dame aimable, ce qui l'a un peu remonté ».

Cependant Sadoul n'est pas aveuglé par le respect artistique qu'il porte à Breton, et dès février 1926 prend conscience de certains défauts. Ainsi, à propos d'une manifestation manquée des surréalistes :

Il manque à Breton un sens complet de l'organisation pratique. Il est, et sera toujours je pense, un étonnant « directeur

de conscience » si j'ose dire, mais jamais un véritable « chef de groupe » comprenons nous.

Lors de la rupture en octobre 1927 de la N.R.F. avec les surréalistes, Sadoul est assez déçu par l'attitude de Breton et de certains membres du groupe. Il relate le fait à Thirion dans une lettre du 22 octobre 1927 :

Monsieur Paulhan, sous le pseudonyme de Jean Guérin ayant publié une note habilement injurieuse à l'égard de M. Naville et M. Breton, ceux-ci n'ont pas hésité à lui envoyer chacun une lettre où les injures essayaient de s'abaisser à la taille de ce personnage. Monsieur Paulhan se jugeant offensé adressa ses témoins M. Marcel Arland et M. Benjamin Crémieux à M. Breton. Le poète dadaïste dont la lâcheté est bien connue, et dont l'ignominie ne fait aucun doute pour quiconque (pour toi singulièrement) refusa de croiser le fer avec un tel adversaire. Messieurs Louis Aragon, Paul Eluard, Benjamin Péret prirent prétexte de cette provocation pour envoyer des lettres assez ignominieuses à monsieur Paulhan. Je cite pour nous donner une idée de la cruauté et de la violence des termes, le début de la lettre de Monsieur Péret « tu peux foutre à ton aise vieux con... ».[...] Monsieur Paulhan réussit à la suite de cette lettre à faire rompre tous les rapports d'édition et d'amitié qui unissaient la N.R.F. et le surréalisme.

Sadoul cite ici Benjamin Péret, et l'on peut supposer que ce n'est pas par hasard. Dans la correspondance en effet, Sadoul n'a pas beaucoup de respect ni pour Péret ni pour Man Ray, comme en témoigne une lettre de 1926 ou 1927 :

Que Péret reste dans le surréalisme, permets-moi de te dire que c'est tout naturel. Qu'il soit vidé serait même inquiétant. Il n'a aucun talent sans doute, mais il est bien de par son manque réel de personnalité le surréaliste par excellence. Plus que Breton lui-même car Breton reste Breton en dehors du surréalisme comme Hugo reste... etc. Quant à Man Ray, évidemment. Mais il n'est pas gênant, il est gentil et il est riche bienfaiteur de la galerie alors...

Sadoul reste en revanche très proche d'Aragon avec lequel, nous l'avons évoqué, il a depuis le début noué une forte amitié.

Dans l'*Aragon* des « Poètes d'aujourd'hui », il aura plaisir à raconter les moments de vie qu'ils partagent ensemble lors de leur co-location dans l'immeuble de la rue du Château :

Tel était Aragon quand je le retrouvai en septembre 1928 au Cyrano ou à Montparnasse. [...] Il vint alors habiter 54, rue du Château, Paris XIV^e, dans une petite maison encore, au début de 1928, celle de Jacques Prévert et Yves Tanguy. Elle avait été louée à la veuve d'un chiffonnier par Marcel Duhamel qui l'avait fait aménager en 1925 pour ses deux amis. Il venait de m'en céder le bail et tout le mobilier. [...] Ma chambre, autrefois, celle de Prévert, donnait sur la gare des marchandises Montparnasse. L'autre, face à la rue Bourgeois, se trouvait libre. C'est là que s'installa Aragon, au début de l'automne 1928. Rue du Château, on se levait le plus souvent vers trois ou quatre heures de l'après-midi. Après l'apéritif du soir, au Cyrano, et parfois une soirée, 42, rue Fontaine, dans l'atelier d'André Breton, nous allions traîner, tard dans la nuit, à Montparnasse, surtout au bar de La Coupole. (AR, 7-8)

En 1930, Sadoul, condamné à trois mois de prison pour avoir injurié l'élève reçu premier à l'École de Saint-Cyr, et se croyant traqué par la police, décide de partir à Moscou rejoindre Aragon et Elsa Triolet en « réfugié politique tremblant au passage des frontières ». C'est le fameux voyage d'Aragon et de Sadoul en URSS et la participation au congrès de Kharkov, voyage qui aboutit en 1932 à la rupture entre Aragon et Breton. C'est à ce moment que Georges Sadoul quitte le groupe surréaliste. Beaucoup de choses ont été dites sur cette rupture et ce désaveu du surréalisme de la part d'Aragon et de Sadoul, et l'on rappellera notamment l'explication d'Aragon dans « Mon siècle, par Aragon », paru dans le numéro 10 de septembre 1967 du *Magazine littéraire*. Sadoul, quant à lui, revient dans une lettre qu'il envoie à Thirion en 1931-1932 (la date exacte n'est pas donnée) sur ces années de surréalisme et donne sa vision sur un mouvement qu'il a côtoyé de près pendant plus de six ans :

Le mouvement qui attira presque tous les meilleurs écrivains d'une génération ne fut pas une simple école littéraire. Plus rigoureux encore dans ses principes éthiques qu'esthétiques, il tendait à imposer dans beaucoup de domaines une nou-

velle conception du monde. Chaque évolution de sa doctrine avait entraîné des ruptures et des « excommunications », dont André Breton avait dressé le bilan, fin 1929, dans le Second Manifeste du surréalisme. Artaud, Prévert, Vitrac, Desnos, Leiris, Limbour, Naville, Georges Bataille, vingt autres s'étaient éloignés ou avaient été maudits. Nous étions restés avec quelques « sympathisants », une douzaine de « militants » au début de 1930 où La Révolution surréaliste changeant de titre devint significativement Le Surréalisme au service de la Révolution. [...] Nous avons pu croire que ces deux termes étaient pour toujours dialectiquement liés. Mais brusquement des contradictions étaient apparues. Il avait fallu choisir entre deux conceptions de la « Révolution ». Cette alternative posa bien une « question de vie ou de mort ». [...] Son dénouement fut une irrémédiable rupture.

Ainsi prend fin l'entrée en surréalisme de Sadoul. Dans la plupart des lettres de 1932, il n'est presque plus question des membres du groupe. Seul Aragon, avec qui Sadoul reste lié dans le communisme comme dans l'amitié, surnage dans quelques récits d'où ne transparaissent plus que l'effritement des liens et l'intérêt grandissant pour le cinéma et son histoire.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

LES CAHIERS DE FERDINAND ALQUIÉ

Paule PLOUVIER

Ferdinand Alquié est né en 1906 à Carcassonne, mort en 1985 à Montpellier de sclérose en plaque, sans descendance. Les *Cahiers* appartiennent à sa nièce M.-C. Alquié, la femme de Ferdinand Alquié étant également décédée.

Ces *Cahiers* au nombre de sept s'échelonnent entre les vacances d'août 1927 à Carcassonne et les vacances de 1934 à Montpellier. S'y adjoignent une dizaine de pages volantes datées de 1934 où l'on peut suivre ses déplacements dans la région et qui semblent avoir été rédigées pendant ces dernières vacances.

Les *Cahiers* se présentent sous la forme d'épais cahiers d'écolier à papier quadrillé. Chaque couverture comporte une date et le nom d'un lieu, par exemple pour le premier carnet, noté carnet I en chiffre romain, on peut lire en titre « Carnet 1927, Paris 1927-1928 » et en dessous en lettres plus petites « Carcassonne, Palavas, Le Havre, Rouen, etc. ». Il faut noter que les deux premiers *Cahiers* rédigés à l'encre noire d'une petite écriture fine et serrée sont les plus complets, les autres devenant de plus en plus carnets de notes consacrées à la future thèse sur Descartes. Toutefois, même lorsque le carnet se fait interrogation philosophique, cette interrogation reste liée aux événements et aux émotions quotidiennes en sorte qu'il n'y a pas d'une part le sujet Ferdinand Alquié intéressé par le surréalisme et d'autre part l'étudiant qui travaille sur Descartes, mais bien un jeune homme pour qui la vie et la pensée cherchent à ne faire qu'un. L'entrelacement entre vie privée, vie d'étude est encore favorisé par le type de scansion temporelle choisie, scansion qui se décalque sur le rythme des vacances et des années scolaires comme le prouve chacun des *Cahiers* qui ne commence jamais un premier janvier mais soit avec les vacances de juillet, soit sur la rentrée de septembre. Très détaillés en

ce qui concerne les dates, les noms de lieu, les déplacements faits au cours de l'année, ces *Cahiers* permettent de voir comment l'évolution psychologique du jeune homme s'est faite en fonction des rencontres et des influences que ces rencontres ont favorisées. Influences parmi lesquelles le surréalisme est prépondérant. J'ajouterai que j'ai été amenée à m'intéresser particulièrement aux deux premiers *Cahiers* étant donné l'abondance des détails personnels et en quelque sorte la volonté de s'y saisir qui les caractérisent, alors que dans les carnets suivants la décision de s'étudier, et en quelque sorte de se dire, fait place à des réflexions d'un ordre plus général comme si l'urgence de la réponse à la question « Qui suis-je ? » n'avait plus lieu d'être.

Avant de tenter de dégager les quelques points qui caractérisent plus précisément les rapports du jeune Alquié avec la pensée surréaliste, il paraît intéressant de suivre l'ordre même des *Cahiers*, c'est-à-dire de rentrer dans la description du milieu familial qu'Alquié se raconte à lui-même moins par complaisance nostalgique que pour tenter de saisir comment et pourquoi il s'en écarte. En effet, affirme dès la première ligne Ferdinand Alquié : « rien n'est moins dans mon goût que d'écrire un journal. J'ai essayé plusieurs fois, mais jamais ma paresse ne m'a permis de dépasser la cinquième page¹ ». Il s'agit donc de saisir « l'état de mon affectivité et le cas échéant d'écrire jusqu'aux événements matériels de ma vie dans la mesure où ceux-ci me paraîtront intérieurs à moi-même » et cela d'une façon « directe et sans retouches » (p. 25). Au-delà d'une éducation et de réflexes rationnels, saisir les motivations profondes d'une conduite de vie est donc à l'œuvre dès le début des *Cahiers*. Il n'empêche que cette réflexion de soi sur soi commence classiquement par le roman familial. Le *Cahier I* va donc nous donner la description d'un milieu de la bourgeoisie provinciale, aimable, cultivée mais bien-pensante, dans laquelle le jeune Ferdinand Alquié, identique à l'image sociologique de la jeunesse française de cette époque, étouffe et pour laquelle le surréalisme va précisément se présenter comme le courant d'air frais qui ouvre les portes et propose de nouvelles perspectives.

1. Ferdinand Alquié, *Cahiers de jeunesse*, L'Age d'Homme, Bibliothèque Mélusine, 2003, p. 25 (par la suite, les références de pages, entre parenthèses, renvoient au même ouvrage).

Les premières pages du *Cahier I*, écrites au présent immédiat, nous situent dans le mois d'août 1927 dans la demeure de la famille Alquié du Canet : « Je suis aujourd'hui dans ma chambre, assis à la table verte, table de jeu, sur laquelle j'écris... » (p. 25). Cette maison qui appartient à l'oncle, l'aîné de la famille, est le point de ralliement de la tribu et les parents de Ferdinand Alquié et le jeune homme lui-même ne manquent pas de s'y rendre à toutes les grandes vacances. En dépit de cet attachement ou à cause de lui, elle représente en 1927 le poids d'une tradition étouffante. Maison « sombre » qui « écrase » et « m'a laissé toujours d'affreux souvenirs » dus en partie à l'hypocondrie de l'oncle dont l'enfant « a fort peur » (pp. 25-26). Oncle par ailleurs très cultivé, traduisant l'anglais, l'allemand, le russe mais « aigri par le peu de succès » que ses travaux remportent en librairie. On peut se demander au passage si ce goût de la publication savante sinon littéraire n'aura pas joué son rôle dans les décisions ultérieures de l'enfant. L'oncle par ailleurs est médecin comme on l'est dans la famille de père en fils aîné chez les Alquié (« mon grand-père qui était médecin au Canet, lui-même fils du médecin de Nébian, ce dernier encore fils de médecin et ainsi de suite durant des générations » p. 25) tandis que le cadet, le père de Ferdinand est professeur à Carcassonne. La fortune familiale est liée à celles des terres vinicoles qui, en ce début de XX^e, siècle périlicent aussi bien à cause de la crise des vins qu'en raison d'une mauvaise gestion à laquelle il est plusieurs fois fait allusion. Les femmes, la mère, la tante maternelle et la tante par alliance, extrêmement catholiques, sont présentées comme inquiètes, nerveuses, et pesant à leur tour soit au nom du qu'en-dira-t-on, soit par inquiétude névrotique, sur la vie du jeune Alquié. Il a par ailleurs un jeune frère, Raymond, présenté comme très différent de lui. La figure qui se détache est celle du père « remarquablement ouvert » et qui fit « effort pour comprendre les formes d'art nouvelles dont il sentait qu'elles étaient l'image de mon âme » (p. 26-27) au point d'en arriver à se détacher de Hugo pour lire sous l'influence du fils Verlaine et même Eluard.

Il faut dater de 1924 la libération sensible et intellectuelle ainsi que la révolte contre le milieu de Ferdinand Alquié. Il « monte » alors à Paris, devient interne à Louis-le-Grand et

rencontre ceux qui vont l'initier à la modernité : Bénichou et René Nelli. Par eux il lit les œuvres alors disponibles de Cocteau et d'Eluard, par eux il rencontre les premiers textes surréalistes, ceux de Breton en particulier (le *Cahier* ne précise pas lesquels), et par Nelli il est mis en relation avec un des êtres qu'il admirera le plus, Joë Bousquet. On nous a fait remarquer que la revue *Chantiers*, dont le siège est à Carcassonne, était très ouverte à la modernité, publiant par exemple en 1927 des textes d'Aragon, avait pu jouer en faveur de la curiosité littéraire chez Ferdinand Alquié. Cela sera sans doute vrai à partir de l'année 1933 où, parrainé par un proche de la revue, Maurice Nogué, Alquié va y publier plusieurs fascicules philosophiques, tel que « Le problème moral », ou un « Plan de philosophie générale » dont la Maison des Mémoires à Carcassonne garde les exemplaires dédicacés. Mais en 1927, ces lectures et ces liens ne sont pas encore avérés. Ayant terminé ses années à Louis-le-Grand, il s'inscrit donc en septembre 1927 à la Sorbonne pour poursuivre ses études de philosophie centrées autour du cartésianisme. Parallèlement à ces études, il cherche à gagner sa vie et devient surveillant à l'Institut privé Bossuet, institution de luxe située face au Luxembourg et tenue par les Jésuites. Elle est fréquentée par l'aristocratie et les fils de famille tel que le fils du général Mangin. Ce milieu méprisant, fermé et hypocrite joue comme un repoussoir qui le jette encore davantage vers les valeurs surréalistes et vaut dans le *Cahier* de 1928 quelques pages d'une virulence digne d'un Benjamin Péret. Incapable de supporter davantage cette atmosphère, il s'en sépare pour devenir Maître d'études au lycée Chaptal puis, en 1929, il commence à Saintes sa vie d'enseignant, poursuivie ensuite à Carcassonne où il est cette fois professeur agrégé. Au cours de ces quelques années que couvrent les *Cahiers*, l'environnement familial reste très présent ainsi que les amitiés nouées à Louis-le-Grand, auxquelles il faut ajouter la fréquentation régulière de Joë Bousquet. La géographie intime des lectures, des amitiés et des amours se superpose à la géographie concrète des va-et-vient entre Paris et le midi de la France et, de même que le premier *Cahier* s'ouvrait au mois d'août au Canet, le dernier *Cahier* se clôt sur les vacances d'août à Palavas.

Voici tracés rapidement les traits de l'environnement social et des circonstances biographiques qui caractérisent la jeunesse

de Ferdinand Alquié et qui permettent d'interroger les motivations susceptibles d'éclairer l'entrée en surréalisme d'un jeune homme dont la formation spirituelle était *a priori* à l'antithèse et dont les intérêts intellectuels centrés autour de la pensée cartésienne, intérêts qui ne se démentiront jamais, semblent en principe très éloignés des choix surréalistes. On peut donc se demander à quelles aspirations profondes le surréalisme est venu répondre.

La première réponse qui vient à l'esprit met en avant l'attrait de la poésie. Mais bien qu'au passage Alquié revendique « un goût violent pour la littérature », si par « littérature » on entend le goût du style et du langage bien écrit, ce n'est pas vraiment, semble-t-il, ce qui va motiver son engouement pour le surréalisme. Il affirme en effet par ailleurs qu'« en littérature [son] éveil fut tardif ». « Sous l'influence de professeurs idiots » (p. 39) il a aimé Albert Samain, Edmont Rostand, Leconte de Lisle, Hérédia, Sully Prud'homme ». On voit défiler dans cette énumération le gros du symbolisme. Mais c'est grâce au surréalisme et plus précisément grâce à un vers d'Eluard cité par Nelli sur le boulevard Saint-Michel que se fait son véritable éveil : « La luxure en péril regrette le sommeil » p. 39). Ce vers, sans doute surdéterminé à travers le terme de luxure par les problèmes de désir que se pose alors le jeune homme, lui cause, écrit-il, une « impression extraordinaire ». Ce bouleversement le mène à rechercher et à lire les poèmes d'Eluard, ainsi que ceux de Cocteau, *Le Cornet à dés* de Max Jacob et le premier *Manifeste du surréalisme* d'André Breton. Lectures qui orientent autrement sa pensée : « il me semblait, écrit-il, qu'un monde nouveau s'ouvrait à mes yeux. L'influence qu'eut sur moi le surréalisme est, je pense, capitale » (p. 39). Ces textes lui permettent certes de prendre une distance vis-à-vis du symbolisme et du type d'écriture qui en découle :

Je cherchais depuis longtemps un moyen d'expression. Le surréalisme m'a appris que la meilleure expression s'obtient par l'absence totale d'effort, en abandonnant sa main à quelque chose qui n'est pas la conscience. Il suffit, sans doute, de se laisser traverser. (p. 39)

Mais si l'aspect proprement poétique de l'intérêt d'Alquié pour le surréalisme existe c'est, encore une fois, moins la littérature

que l'ambition surréaliste de toucher à l'ensemble de la vie humaine et de changer les paramètres de cette vie qui emportent son adhésion. Les nombreux textes de récits de rêves ou d'écriture automatique dont les *Cahiers* sont remplis répondent au besoin urgent de se connaître et surtout d'éclairer un inconscient troublé par de violentes pulsions désirantes. « L'écriture automatique me délivre et me rend à ma véritable nature d'homme » (p. 39), explique-t-il. C'est bien la dimension psychologique, voire psychanalytique, de l'écriture automatique et son efficacité dans la vie qui est envisagée, plus que la beauté des textes obtenus. La pratique de l'écriture automatique vient dans les *Cahiers* remplacer ce qui dans un journal, au sens classique du terme, passait au XIX^e siècle pour examen de conscience. C'est au contraire à un examen d'inconscient que nous sommes invités, examen pour lequel la libération surréaliste des mœurs et de la pensée est appelée à la rescousse.

Si l'on se tourne vers ce qui fut le climat des années 1926-1927 pour le surréalisme, on retrouve intimement mêlée à la révolte une atmosphère érotique et amoureuse dont tous les textes portent la marque. Ce sont dans *La Révolution surréaliste* les premiers questionnaires sur la sexualité où les goûts amoureux se doivent d'être traités avec une liberté et une objectivité toutes freudiennes. La révolte contre l'hypocrisie pudibonde de la bourgeoisie donne son libre cours dans le tract de « *Hands off love* » publié en 1927. Aragon a déjà publié *Le Libertinage* et sort en juillet 1926 son *Paysan de Paris* où se déploie une poésie des bordels et des prostituées, personnages et lieux de prédilection du jeune Alquié. Et par dessus tout cela plane le mythe d'une féminité désirée sous ses aspects aussi bien sentimentaux et romanesques que dans les plaisirs qu'elle permet de découvrir. C'est l'énigme à laquelle sans cesse chacun est ramené et dont la réponse au « qui suis-je ? » dépend partiellement. Or nous nous trouvons là devant toutes les questions que se pose le jeune Ferdinand Alquié avec d'autant plus d'acuité qu'il a précisément à se débarrasser de sa culpabilité devant le désir, culpabilité qui l'a poussé à Louis-le-Grand à rejoindre un temps le groupe de Marc Sangnier. Mais il va lui apparaître « de plus en plus clairement que l'acte mental par lequel je condamnais mon désir n'était pas sincère et constituait une duperie envers moi-même » (p. 45). Ce n'est pas au nom de l'hédonisme que

s'affirme chez Alquié, au sortir de sa crise mystique, la volonté de libérer en lui le désir mais au nom de la connaissance de soi et d'une volonté d'authenticité dont la morale surréaliste lui donne l'exemple. « Je condamnais le désir, écrit-il, mais *je* désirais », et : « je ne pouvais pas faire autrement que de reconnaître que *mon* désir était bien *mon* désir » (p. 45). Le désir tout repoussé qu'il puisse être se révèle non comme une tentation venue de l'extérieur, mais comme un moteur de vie, une force essentielle sans laquelle rien ne peut s'accomplir. En outre, ce même désir unifie autour de lui les mouvements psychiques du sujet et révèle à Alquié une forme d'unité mentale à la recherche de laquelle, dans son cartésianisme, il s'était mis. « Le désir semble réaliser je ne sais quelle unité supérieure. Il domine l'être qui désire et l'être désiré, il existe hors d'eux plus réellement qu'eux » (p. 110). Le surréalisme se propose là non comme un adjuvant, une sorte de correctif à un mode de pensée, mais comme l'exigence d'un « retournement radical » lui permettant de repousser jusqu'à ses dernières conséquences la reconnaissance du désir :

Au nom de quoi niais-je ma nature ? Au nom de Dieu. Et sous ce nom je ne mettais rien. Mes démarches étaient purement négatives. Elles consistaient à nier l'être au nom du néant. Elles consistaient à me nier tout simplement. (p. 45).

Et cette reconnaissance du désir et de la sensation comme le plus authentique de soi l'amène à la conclusion suivante :

Cela compris et de façon subite, par une sorte de conversion à rebours, je devins naturaliste. Je me dis que le moi n'était rien indépendamment des désirs qui le composent. (p. 46).

En écho au vers d'Eluard qui le jeta dans la passion du surréalisme revient la luxure : « la luxure est rebelle à la connaissance. Elle est dynamique et incontrôlable [...] j'ai à compter avec elle » (p. 84).

Il faut ajouter que la problématique du désir s'inspire chez Alquié des positions soutenues par le surréalisme et s'accompagne dans les *Cahiers* de notations prises sur le vif, comme chez Aragon ou comme dans *Nadja*, d'une poésie de la rue avec ses spectacles furtifs de femmes, souvent de prostituées, une poésie des lieux équivoques « où se lève l'esprit du

mystère », « femmes de bordel qui chantent sans savoir, chantent d'une voix fraîche comme une source, ardente comme un ciel d'été », jambes de femmes entrevues un soir de pluie avec les éclats de la lumière mouillée sur le sol, salles équivoques de cinémas ou de cafés. L'atmosphère de la rêverie intime d'Alquié se décalque très exactement sur l'atmosphère poétique du surréalisme des années 1927-1930 et l'élan amoureux qui la traverse : « ma vie se joue hors de moi, bien loin peut-être, dans les yeux de cette femme que je vis un jour au Dôme et dont je dis qu'elle m'a vu, que mon image [...] est en elle » (p. 104). Ainsi le spiritualisme hérité de son éducation et de son milieu est désormais remplacé par ce qui dans le surréalisme fait loi : le désir, phénomène par où s'engouffre également le problème du réel pour Ferdinand Alquié, ainsi que le problème si crucial pour le surréalisme qu'est le statut de l'objet.

Si l'on aborde en effet le problème de la réalité, l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » d'André Breton semble, bien que non directement nommée, avoir été en écho avec les préoccupations de l'année 1927 ; à ce texte viennent encore s'adjoindre *Une Vague de rêves* et à coup sûr le premier *Manifeste du surréalisme*. La réalité au sens banal et quotidien du terme est ce qui fait horreur au jeune Alquié. On pourrait y voir les derniers sursauts idéalistes d'une « belle âme », mais l'interrogation philosophique que la réalité suscite dans les *Cahiers* relaie les sursauts sentimentaux et permet de préciser ce qu'il entend par réalité : « nous attribuons l'être aux choses matérielles et ce que nous appelons l'être n'est seulement qu'une de nos idées » (p. 86), déclare-t-il. Il devient donc urgent de se tourner vers soi, vers ce magma de désirs, de volitions, d'imaginaire dont finalement dépend notre réalité. Là encore le surréalisme vient à la rescousse pour permettre de poser les bases d'une réalité dont la définition, en englobant le désir, satisfasse Alquié et c'est bien à la nouvelle définition de cette réalité, et non à une rêverie sur la réalité, que s'adresse son exigence. En témoigne cette réflexion où resurgit le débat entre réalisme et spiritualisme :

Il serait nécessaire de bien définir la surréalité des surréalistes et de distinguer par là le surréalisme des « sentiments de surréalité » dont la littérature actuelle est encombrée de

Hofmannsthal à Cocteau en passant par Maritain-le-con qui voit en tout ça des « allusions à Dieu » (p. 84).

Pour Ferdinand Alquié, en dépit des hésitations et tâtonnements dont son vocabulaire témoigne, il s'agit bien en effet de réconcilier dans le terme de réalité la sensation d'existence pleine et désirante, et le rapport ou la croyance aux êtres et aux objets qui s'en suit, en dehors de cette banalité immédiate vécue comme un moindre être et que nous avons coutume de nommer réalité. Petit à petit, une décantation des termes de rêve et d'imaginaire s'opère dans ses notes, et ce qui était à l'origine teinté de symbolisme prend une signification identique à celle que leur donne le surréalisme. Il ne s'agit plus de fuite hors du réel mais d'entrée dans le réel. « L'imaginaire, le rêve sont émouvants », car : « ils sont les messagers de notre vraie nature » (p. 48), déclare-t-il, allant jusqu'à employer le terme de « naturalisme » pour mieux insister sur l'adéquation sensible qui s'opère entre l'imaginaire et « la vraie nature de l'homme ». Ajoutant que « l'homme dont la présence [l']aide le plus à prendre conscience de cette vérité c'est Joë Bousquet » (p. 48). Dans cette approche hésitante d'une appréhension de la réalité qui lui paraît valable, l'art joue également sa partie et c'est encore le surréalisme qui lui sert de boussole : « le surréalisme m'a fait ainsi comprendre que ce que je ne pardonnais pas à l'art c'était de nous représenter un réel copié » (p. 39) (et nous avons tous encore présente à l'esprit l'ironie de Breton dans *Le Surréalisme et la peinture* s'élevant contre le vase de fleurs ou la petite dame habillée ou non). « C'est à juste titre que le monde d'Eluard ou de Breton est plus proche de celui qui nous apparaît au cours de nos songes que de celui qui nous apparaît à l'état de veille » (pp. 39-40). Et Alquié ajoute : « quel monde extraordinaire prend alors la place du réel. *Poisson Soluble* de Breton en est la preuve ».

Reconnaissance et célébration du désir comme force vive au cœur de l'être humain, remaniement du sentiment de réalité en fonction du désir, telles sont les deux voies empruntées par Ferdinand Alquié pour cheminer le long du surréalisme. Mais il y en a encore une troisième dont l'importance a déjà été signalée et qu'il convient d'examiner plus précisément : c'est celle qui concerne le sens et la place prise par les objets. D'autant que, comme dans le surréalisme, le questionnement sur l'objet

participe étroitement de la définition de la réalité et de la problématique du désir. « Le surréalisme, écrit-il, par l'importance qu'il donne à l'émotion éprouvée devant un objet, devant n'importe quel objet, m'a aussi donné le moyen d'intégrer aux choses de l'art ce que j'appelais le sentiment de la nature et cela a pour moi été capital. Car si l'art n'est pas la vie, il est à rejeter » (p. 40). Commence alors dans les *Cahiers*, à l'instar du recensement de Breton, un recensement des objets, images d'objets, créations d'objets qui sont en rapport avec la sensibilité surréaliste.

Tout d'abord d'une manière assez générale, comme dans *Nadja*, Alquié note à quel point ce qu'on appelle le « mauvais goût » l'émeut. Mauvais goût ou goût populaire, l'énumération rimbaldienne n'est pas loin : « j'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enluminures populaires, la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs ». En effet, confesse Alquié,

J'adore les cartes postales sentimentales où l'on voit l'amoureux lever des yeux blancs vers une jeune fille souriante. J'adore les tons rouges ou bleus de ces cartes et, au besoin, les paillettes argentées ou dorées que la bonne volonté de l'auteur y incorpore. J'adore surtout les chansons bêtes qui au fond, disent de l'amour tout ce qu'il convient d'en dire et qui révèlent si simplement, si admirablement, la nature humaine. (p. 40).

Et de citer la chanson de « Martiza aux grands yeux de douceur et de rêve », probablement « tube » de l'année 1927, ou encore « le lyrisme des chansons de 1900, "envolez-vous vers cette femme, brises des nuits, brises des nuits" » (p. 40) si semblable au couplet « parfaitement pur » du théâtre moderne : « La maison de mon cœur est prête / Et ne s'ouvre qu'à l'avenir / Puisqu'il n'est rien que je regrette / Mon bel époux tu peux venir ». Alquié reconnaît dans ce type de chanson l'existence d'un « art populaire immédiat, art irréaliste lui aussi, qui laisse parler l'âme humaine » (p. 40). Il le réaffirmera d'ailleurs en 1929 dans le *Cahier II* : « la poésie c'est le bordel, les soirs au bord de l'eau et les guinguettes [...] La poésie c'est le mauvais goût

tout court » (p. 143). Et toujours comme dans *Nadja*, les scènes de petits théâtres miteux, le spectacle de la foule des boulevards, les cinémas de quartier où selon Breton on passe des films « idiots » et aimés à cause de cela, interviennent comme les lieux de prédilection de l'imaginaire et de la sensibilité d'Alquié. On rencontre là non seulement des gens mais les objets hétéroclites et merveilleux qui abolissent l'espace entre sujet et objet, font participer d'une émotion vitale, et dans lesquels peut venir s'incarner pleinement la réalité nommée « surréalité » (p. 84). Car les objets pour signifier doivent apparaître pleins d'une vie propre, pleins d'eux-mêmes et c'est ce que le surréalisme enseigne à Ferdinand Alquié : « dans le surréalisme c'est eux-mêmes qu'à pleins bords remplit cette réalité divine, émouvante. Ils sont plus vrais que le vrai. Surréalisme n'est pas symbolisme » (pp. 83-84). Selon lui la force de l'imaginaire est développée par le contact avec les objets, soit que le sujet les trouve par hasard, soit qu'il soit appelé par une nécessité interne à les créer. Cette interrogation sur l'objet que le surréalisme va relancer et entretenir chez Alquié commence chez lui très tôt. Il note combien dès son enfance, en sixième, il éprouve le besoin d'inventer à côté des animaux de l'histoire naturelle des « animaux qui n'existent pas, dont je forgeai le nom, dont j'inventai la forme » (p. 47). Le sens de l'imaginaire :

était le fond même de ma vie d'enfant. Je n'aimais aucun jeu, je me liais peu avec mes petits camarades. Mais tous les objets dans la maison étaient des êtres vivants. Ils composaient le peuple des « ides ». Ce peuple comprenait une classe d'ouvriers représentés par des vis, des écrous – une classe de guerriers représentés par mes billes – une classe riche représentée par des boutons de pardessus ou de costumes de femmes. Il y avait aussi les actrices. Les actrices étaient des perles ou des boutons de cristal ouvragé comme j'en possédais quelques uns. (p. 47).

Cette longue évocation de l'enfance a pour but de réaffirmer le sens de l'imaginaire qui se déploie au niveau de l'objet, de ces objets qui, tels ceux que l'on trouve dans les contes d'Achim d'Arnim sont aussi des êtres. Le premier article « Temps et objets » publié par Alquié en 1929 dans *Les Cahiers de l'étoile*,

à la suite de la demande de Carlo Suares, explicite le sérieux du statut de l'objet. D'une part, objet et sujet peuvent cesser d'être disjoints ; dans l'objet élu la perception peut s'effacer pour laisser place à une sorte de concrétion du moi et c'est là la définition même de l'objet surréaliste si l'on en croit l'analyse proposée par Marguerite Bonnet¹. D'autre part, l'objet peut se présenter comme un absolu : « Chaque objet est présent à ce qu'il est, affirme Alquié, et seul il l'est. Tant pis pour la conception scientifique du monde et pour les poètes qui ne l'ont pas dépassée » (p. 145). Et pour mieux faire comprendre la singularité vitale qu'il accorde à ces formes que l'on nomme objets et qui, tels les êtres humains, sont pleins de leur propre énigme, il en vient à comparer ces objets à la forme d'une femme que l'on désire et qui, à ce titre, représente la vie même. L'objet se présente comme l'équivalent dans ses effets à l'être humain, il est le lieu de rencontre de l'émotion et du désir d'un sujet avec une forme particulière, unique, d'où se dégage l'impression de beauté jusqu'alors réservée à l'art. Curieusement Alquié, pour expliciter ce rôle de l'objet, recourt à une comparaison qui ferait hurler les surréalistes à la fois par le poète choisi et par le terme comparatif :

Devant la beauté ou la bonté d'un objet, c'est-à-dire dans le désir ou l'émotion qu'on en éprouve, on peut en effet sentir, dans et à travers cet objet, une autre réalité toujours semblable. Ainsi, sans doute, Cocteau sentait-il dans tous les objets le même être. Maritain le lui nomma et Cocteau reconnut Dieu.(p. 146).

Rappelons que Ferdinand Alquié cherche là, maladroitement, à exprimer la plénitude d'une réalité que les surréalistes nomment surréel et qu'il ne cesse de réaffirmer que l'expérience du désir et de la femme, cette « réalité de chair borne [son] horizon », lui interdisant de « croire en Dieu » (p. 147). Il n'empêche qu'à propos des objets et de l'état particulier dans lequel leur rencontre et/ou leur création peut jeter, « l'expérience surréaliste et l'expérience mystique », affirme-t-il, se touchent sans toutefois se confondre. Par un glissement doublement métaphorique,

1. André Breton, *Œuvres Complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. II, p. 1512.

Alquié passe alors de l'objet vu, l'objet-image, à l'objet dit, au corps de mots. Se référant sans doute à la célèbre déclaration de Breton sur le pouvoir qu'ont les mots de repassionner notre univers et de l'arracher à sa banalité, Alquié s'interroge alors sur cette expérience mystique et trouve cette formule sans doute très juste : « plutôt que la laïcisation de l'expérience mystique le surréalisme a-t-il été sa verbalisation ? ». Les mots ne peuvent cependant pas donner l'état d'extase lié à l'expérience mystique, ils n'en procurent qu'un reflet et c'est dans l'ambivalence du but poursuivi par le surréalisme selon Alquié, soit la recherche d'un réel absolu et l'ambiguïté du moyen employé, le langage, que se meut le surréalisme, comme lui-même le fait entre la joie et le sentiment d'incomplétude de l'expérience surréaliste.

C'est donc bien à la construction d'une personnalité et d'un espace éthique autant qu'esthétique que le surréalisme contribue pendant ces quelques années jusqu'à ce qu'on peut sans doute dater comme l'entrée officielle dans le surréalisme, soit cet article dont Henri Béhar nous apprend qu'il fut accepté dans la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, en juin 1933, grâce à l'intervention de Breton et qui portait sur « le vent de crétinisation qui souffle sur l'U.R.S.S ». Article étonnant pour qui a lu les *Cahiers* qui sont d'un silence total sur le plan politique et sur les positions prises par le surréalisme en cette matière. C'est sans doute dire aussi que le surréalisme fut comme un miroir aux traits grossissants dans lequel se regardait le jeune Alquié autant qu'un maître intime dont les formulations servaient de points de repère à une conscience personnelle – « qui suis-je ? » – en formation.

Université de Montpellier III

UNE LONGUE TRAVERSÉE : JEHAN MAYOUX

Daniel BRIOLET

Né à Cherves (Charente) en 1904 et mort à Ussel (Corrèze) en 1975, Jehan Mayoux mérite d'occuper une place de tout premier choix parmi ces écrivains, poètes ou critiques qui, vivant au cœur de la province française, ont donné au surréalisme une assise non parisienne complétant avec bonheur son rayonnement international. Ses œuvres, devenues aujourd'hui difficiles d'accès, vaudraient amplement une réédition complète. Composées de 1933 à 1974, parues isolément pour plusieurs d'entre elles dans les revues successives du mouvement surréaliste, elles ont été publiées de 1976 à 1979 par sa femme Yvonne Mayoux, aux éditions Peralta, à Ussel, ainsi dénommées par Jehan Mayoux lui-même pour rendre hommage à Péret dont Peralta était le nom de guerre en Espagne XX^e siècle. Elles ont fait paraître successivement, en 1961 et 1967, *Mon sommeil* et *Un verger d'embruns*, de Pierre Dhainaut, puis *Les Dits du Sire de Baradel*, d'Hervé Delabarre. Elles prennent la suite de celles qu'il a fondées en 1958 pour publier conjointement *Histoire naturelle*, de Péret, et son propre recueil *À perte de vue*¹.

1. Outre le *Court Traité de Philosophie surréaliste* édité à part en 1977, les œuvres réunies par Yvonne Mayoux tiennent en cinq volumes composés comme suit :

[Tome I] : *Traînoir. Le fil de la nuit. Les navires sont des meubles. Mais. Ma tête à couper. Au crible de la nuit. Autres poèmes* ; évocation par Alfred Campozet ; frontispice de Toyen. Éditions Peralta, Ussel, 1976, 222 p.

[Tome II] : *Le Principe d'équivalence. Petite banlieue. La Rivière Aa* ; une eau-forte de Robert Lagarde ; Yvonne Mayoux, La Batelière ; une lithographie de Adrien M. Dax. Éditions Peralta, Ussel, 1976, 194 p.

[Tome III] : *Fatrasies* ; présentation par Jean Brun ; une eau-forte et un dessin de Camacho ; trois graphismes de Adrien M. Dax. Editions Peralta, Ussel, 1977, 160 p.

Le 10 décembre 1997, les Éditions de l'Atelier de création libertaire, à Lyon, ont réédité le premier des cinq volumes des *Œuvres* de Mayoux. Ce volume, riche en recueils importants, est le seul qu'il soit actuellement aisé de se procurer sur commande². On remarquera, en 4^e de couverture, le commentaire suivant, qui reprend partiellement celui de Pierre Dhainaut figurant sur les bulletins de souscription en 1976 :

Jehan Mayoux fut la vie même en sa révolte inlassable, inaltérable : la poésie. Poète irréductible et secret, il appartient à la lignée surréaliste. La poésie, pour lui, était avant tout un merveilleux outil de connaissance et aussi une approche sensuelle des choses.

On observera enfin que, depuis mars 2001, les recueils *Le Principe d'équivalence* (1961-1969. PER 2, 13-33) et *La Rivière Aa* (1967-1972. PER2, 67-128) peuvent être consultés sur le site Internet du Centre de Recherches sur le Surréalisme.

Un destin singulier

Étrange et singulière destinée en effet que celle de l'instituteur Jehan Mayoux devenu inspecteur primaire en 1937, fils de François Mayoux (1882-1967) et de son épouse Marie Gouranchat (1978-1969), militants pacifistes et fondateurs de l'un des premiers syndicats d'instituteurs. En 1917, en pleine guerre, tous deux sont arrêtés et condamnés à deux ans de prison pour leurs prises de position en faveur d'une paix immédiate dans leur brochure *Les Instituteurs syndicalistes et la*

[Tome IV] : *Traité des Fourchettes* ; avec des dessins de l'auteur, une eau-forte de Charles Le Bars, un dessin de Robert Lagarde. Editions Peralta, Ussel, 1978, 301 p.

[Tome V] : *La liberté une et divisible, Textes critiques et politiques* ; ouverture de Jean-Paul Michel ; une eau-forte de Olivier Le Bars. Editions Peralta, Ussel, 1979, 242 p.

Ces différents volumes ou tomes seront signalés, dans le cours du présent article, par l'abréviation PER suivie du numéro de tome correspondant (PER1, PER2 etc...) et d'une indication de page.

2. Jehan Mayoux, *Œuvres. Traînoir, Le fil de la nuit, Maïs, Ma tête à couper, Au crible de la nuit, Les navires sont des meubles, Autres poèmes* ; évocation par Alfred Campozet, pointes sèches de Toyen, eau-forte de Tanguy, portrait de Hans Bellmer, Lyon, Atelier de création libertaire, 1997 (BP 1186. 69202 – Lyon CEDEX 01. Fax 04 78 29 28 26).

guerre. La même année, leur fils Jehan, âgé de treize ans, passe en correctionnelle pour avoir posé des papillons pacifistes. Durant leur incarcération, il est hébergé par des militants syndicalistes, ouvriers ou instituteurs.

Tout au long de sa carrière d'enseignant, Jehan Mayoux demeure rigoureusement fidèle aux principes hérités de ses parents et connaît un bon nombre de tracasseries de la part des autorités dont il dépend. En 1921, Marie et François Mayoux étant toujours révoqués de l'enseignement, il se voit opposer un refus momentané d'inscription au concours d'entrée à l'École Normale d'Aix-en-Provence. En 1925, son épouse Marie-Louise et lui, tout en enseignant, obtiennent une licence d'histoire et de géographie. Jehan doit cependant attendre 1932 pour se voir attribuer un poste de professeur délégué à l'École Normale de St Lô, puis à l'École Primaire Supérieure de Dunkerque en 1933, sans titularisation, et loin de Marie-Louise : le Ministère prétend ne pas disposer de second poste pour ces deux localités. En 1939, deux ans après sa nomination comme inspecteur primaire à St Jean de Maurienne (73), il est condamné à cinq ans de prison par un tribunal militaire pour avoir refusé de répondre à l'ordre de mobilisation. Incarcéré en 1940 à la prison de Clairvaux comme « prisonnier de droit commun », il est capturé par les Allemands au moment où cette prison est bombardée et devient « prisonnier de guerre » jusqu'en 1945, non sans avoir connu un séjour en camp disciplinaire à Rawaruska, en Ukraine. À son retour en France, il n'est réintégré dans l'enseignement comme inspecteur primaire nommé à Ussel qu'en 1946. En octobre 1960, il est de nouveau suspendu de ses fonctions pour avoir co-signé avec Breton et plusieurs amis surréalistes le Manifeste dit « des 121 » pour le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie. Cette suspension durera en fait cinq ans, car il refuse les ordres de mutation que lui signifie le Ministère et n'accepte d'autre poste que celui d'Ussel.

Face à tant de courageuse et digne obstination héritée des exemples paternel et maternel, on ne peut que souscrire sans réserves à ce propos de Madeleine Rebérioux évoquant successivement les figures de François Mayoux et de son fils Jehan, à la fin de sa postface au passionnant ouvrage publié en 1992 aux

éditions Canope, *Marie et François Mayoux, Instituteurs pacifistes et syndicalistes, Mémoires de F. Mayoux* :

On ne rencontre pas si souvent, dans l'histoire générique du milieu enseignant, de jeunes hommes ayant quitté la communale à treize ans et qui, à vingt ans, après avoir préparé en un mois le Brevet élémentaire, obtiennent sans coup férir un poste [...]. En s'attardant à cette écriture [celle des Mémoires de François Mayoux, récit privé d'emphase], en s'attachant à ces vérités énoncées, on comprend mieux Jehan, le fils des Mayoux, le grand-père de Frank, l'écrivain surréaliste, le militant révolutionnaire, le signataire en 1960 du Manifeste des 121³.

Des liens étroits et durables avec le groupe surréaliste

Anarchisme, pacifisme, hostilité à toute forme d'oppression : ces trois principes fondateurs de l'activité militante de Jehan Mayoux expliquent la constance et la fidélité de ses luttes aux côtés des surréalistes, dont il soutient la quasi totalité des prises de position entre 1931 et 1967.

Ses premiers contacts avec le groupe remontent, vraisemblablement, à 1930. Dès 1931, sa femme et lui signent le tract « Misère de la poésie. L'"Affaire Aragon" devant l'opinion publique », diffusé par Breton en mars 1932⁴. Il a reçu en la circonstance une lettre de Paul Eluard, sans date, mais sans doute écrite fin 1931, avec la mention "42, rue Fontaine, 9^{em}" :

Cher camarade,

Merci pour votre lettre.

3. Madeleine Rebérioux, « Postface », in *Marie et François Mayoux, instituteurs pacifistes et syndicalistes, Mémoires de F. Mayoux*, introduction de Daniel Guérin, postface de Madeleine Rebérioux, Chamalières (63), Editions Canope, 1992, 366 p., p. 359.

L'allusion à Frank désigne le petit-fils de Jehan Mayoux, arrière petit-fils de François, qui a mis au point, pour la publication, le texte des Mémoires de ce dernier ainsi que les annotations.

4. Voir à ce sujet l'ouvrage *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922/1969, Présentation et commentaires de José Pierre*, Éric Losfeld éditeur, 1980, 546 p, p. 210. Cet ouvrage sera désormais désigné par l'abréviation TS entre parenthèses, suivie d'une indication de page.

*Ci-joint la protestation.
Les signatures paraîtront dans quelques jours [...] [...] Fraternellement vôtre.*

*Paul Eluard*⁵

De Saint-Lô, le 27 février 1933, Jehan Mayoux adresse « à André Breton et Paul Eluard » un courrier dans lequel il présente un essai de collage réalisé à partir de phrases ou de membres de phrases empruntés à des auteurs aussi divers que Boileau, Brunetière, Chateaubriand, Lamartine, Michelet, ou à des ouvrages de logique ou de psychologie (texte repris dans PER2, pp. 57-59). Le tout suivi de la question : « Le résultat a-t-il un intérêt ? ». L'ensemble paraît le 15 mai 1933 sous la rubrique «Correspondance» du n° 5 de *Le Surréalisme au service de la Révolution* (p. 60). Preuve qu'une telle recherche d'élaboration de certaines formes d'écriture révolutionnaire a été jugée digne d'intérêt.

Les années 1934 et 1935 voient Jehan et Marie-Louise Mayoux apposer leur signature au bas de tracts surréalistes particulièrement importants en raison de leurs liens avec une actualité brûlante : « Appel à la lutte », le 10 février 1934, au lendemain des événements du 6 février, face à « un danger fasciste immédiat » (TS, tome I, 263) ; « Enquête sur l'unité d'action » (*ibid.*, 267), le 18 avril de la même année puis, le 24 avril, « La Planète sans visa », contre l'arrêt d'expulsion de Trotsky, « autorisé il y a un an à résider en France » (*ibid.*, 269) ; en août 1935, enfin, « Du temps que les surréalistes avaient raison », manifeste consacrant la rupture entre le groupe surréaliste et le Parti communiste (*ibid.*, 281)⁶. S'agissant de la prépa-

5. Cette lettre, demeurée inédite, m'a été communiquée par Madame Yvonne Mayoux, lors de la visite que je lui ai rendue à Ussel le 18 janvier 2001. Elle appartient à ce qu'il convient d'appeler le *Fonds Yvonne Mayoux*, désormais désigné par l'abréviation « Fonds Y M » entre parenthèses dans les pages qui vont suivre. Ce fonds est riche en lettres et documents inédits. Je saisis cette occasion pour remercier Madame Mayoux de l'ampleur et de la précision des informations de nature biographique ou autre qu'elle a bien voulu me communiquer. La qualité des archives qu'elle m'a permis de consulter s'avère inestimable.

6. Les deux premiers de ces tracts sont mentionnés dans l'ouvrage canonique de Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1964, p. 159 ; les deux derniers y sont cités, avec la signature des Mayoux, pp. 387-388 et 422-432.

ration de cette rupture, une brève correspondance s'échange au début de cette année-là entre René Crevel et Marie-Louise et Jehan Mayoux (Fonds YM, lettre non datée de Crevel précédée de la mention « Pension Rychner – Davos Platz – Grisons – Suisse »).

Devenu en 1936 secrétaire-adjoint à la Bourse du Travail, puis secrétaire du Comité de Front Populaire à Dunkerque, Jehan Mayoux publie ses premiers recueils entre 1935 et 1939. Le 22 avril 1939, Benjamin Péret, devenu l'ami de toujours, au même titre qu'Yves Tanguy et comme le sera très bientôt André Breton, lui adresse une longue lettre dont je retiens l'extrait suivant :

J'ai lu tes poèmes qui m'ont beaucoup plu, il est donc inutile de dire que j'ai été par suite beaucoup touché de ton intention et que j'accepte de tout cœur, de la bouche et des yeux, bien que je n'aie en réalité pas à refuser ni accepter. Voilà [...]. Il est certain maintenant qu'on ne pourra pas éviter le massacre et qu'on y court à fond de train. Tout ce qu'il y a faire maintenant c'est donc d'essayer de travailler à ruiner le nationalisme au profit de l'internationalisme prolétarien et l'unanimité nationale au profit de la lutte des classes [...].

Merci encore mon vieux Mayoux et à toi fraternellement.

Benjamin Péret (Fonds YM)

En 1942, Marie-Louise Mayoux, déplacée à Mostaganem en tant que femme d'insoumis, meurt accidentellement. En 1947, l'année même où il épouse Yvonne Coulaud, institutrice, devenue sa veuve vingt-huit ans plus tard, Mayoux reçoit d'André Breton un exemplaire de l'édition d'*Arcane 17* récemment publiée aux Éditions du Sagittaire avec la dédicace suivante :

*À Jehan Mayoux, cet Ami dont l'estime me tient à cœur
(p. 182) et sans qui n'eussent pas été ces « Ajours ».*

De tout cœur

André Breton (Mot souligné par Breton.

Fonds YM)

Cet « ami dont l'estime me tient à cœur » est indirectement évoqué dans une phase d'« Ajours, 1 » :

*Il est vrai que je ne me suis pas entouré de toutes les précautions nécessaires pour mettre à l'abri de l'équivoque le contenu de la parenthèse qui s'ouvre à la page [74] et a passagèrement alarmé tel de mes amis, dont l'estime me tient à cœur*⁷.

En réalité, entre juin et août 1946, un bien intéressant échange de correspondance s'est effectué entre Breton et Mayoux, celui-ci incriminant sévèrement deux pages d'*Arcane 17* dont l'auteur se serait laissé aller à « tomber dans le panneau patriotique » (lettre de Jehan Mayoux à André Breton, 19 juin 1946, Fonds YM). Nous reviendrons plus loin sur cet épisode significatif de l'exigence de rigueur inhérente à la pensée critique de Mayoux, aussi bien que de la richesse du débat amical instauré avec Breton.

Le 28 février 1951, Mayoux figure parmi les destinataires de l'« Aide-mémoire relatif à l'Affaire Carrouges » rédigé par Henri Pastoureau (TS, tome II, 63). En mars, il participe activement à l'ensemble des débats suscités par cette « Affaire » au sein du groupe surréaliste (*ibid.*, 73-75 et 100-101). En 1955, les n° 1 et 2 de la revue *Bizarre* publient sous sa signature une réfutation « implacable » (Marcel Duchamp) des « fins apologétiques très évidentes » visées, selon lui, par l'interprétation que propose Carrouges des *Machines Célibataires* (sous-titre : « Sans espoir, Monsieur l'officier ». Ensemble repris dans PER 5, 27-94, et suivi d'une savoureuse réponse de Duchamp, *ibid.*, 95-98).

L'année 1961 voit paraître l'excellente monographie publiée sur Péret par Jean-Louis Bédouin dans le n° 78 de la collection Seghers, « Poètes d'aujourd'hui ». Il y rend hommage (p. 9 et note 1) à « la pénétrante et chaleureuse étude » que Jehan Mayoux « fut le premier à consacrer à Péret » dans deux articles signés de lui sous l'intitulé « Benjamin Péret la fourchette coupante ». Ils ont paru dans les n° 52 (printemps 1957) et 3 (automne 1957) de la revue *Le surréalisme même* (articles repris dans PER 5, 99-128). Il en cite d'importants extraits (*op. cit.*, 49 et 52). Les années 1961 et 1963 sont marquées par la publica-

7. André Breton, « Ajours, 1 », in *Arcane 17 enté d'Ajours*, 1947, repris dans Breton, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 99. Mots soulignés par moi.

tion, dans le n° 1 de l'*Archibras* (avril 1963), de trois des quatre textes constituant *Le Principe d'équivalence* (PER 2, 15-30). La collaboration avec *La Brèche* se poursuit jusqu'en 1965, année de sa disparition (PER 5, 141-146, 163-174, et notice bibliographique, 233-234).

Du 10 au 18 juillet 1966, un peu plus de deux mois avant la mort de Breton, a lieu l'important colloque *Le surréalisme* organisé à Cerisy-la-Salle par Ferdinand Alquié. Des extraits d'une lettre adressée par Jehan Mayoux à René Lourau le 6 août 1966 de Saint-Cirq-la-Popie au sujet des rapports entre esthétique, histoire, et politique vues dans une perspective révolutionnaire et surréaliste seront cités dans les *Actes* du Colloque publiés en 1968⁸. Le 15 décembre 1966, enfin, moins de trois mois après la disparition de Breton, la revue *Contre-courant, le périodique de la question sociale*, n° 143, publie un article capital de Jehan Mayoux sur « André Breton et le surréalisme », sur lequel nous reviendrons.

C'est, en fait, de l'année 1967 que date pour Jehan Mayoux ce qu'on peut appeler sa « sortie du surréalisme ». Refusant de signer un texte reçu du « Comité de rédaction de l'*Archibras* » qui enjoint aux membres du groupe reconstitué après la mort de Breton de se soumettre à un certain nombre de directives concernant désormais son « activité collective », Jehan Mayoux déclare « achevée [sa] vie de surréaliste » dans une lettre adressée au Comité le 13 mai 1967. Son exclusion lui est signifiée quelques jours plus tard dans un courrier non daté. Les circonstances de cette rupture sont évoquées en détail dans le second tome des *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (TS, tome II, 259-263).

Reste que les dernières années de la vie de Jehan Mayoux, entre 1967 et 1975, seront marquées par une poursuite ininterrompue d'activités et d'inventions d'écritures de caractère varié, mais rigoureusement surréaliste.

L'œuvre poétique

En septembre 1977, dans le n° 127-128 du *Magazine littéraire*, Pierre Dhainaut saluait en ces termes la publication en

8. Voir *Le surréalisme, Entretiens dirigés par Ferdinand Alquié*, Mouton, 1968, 568 p., pp. 552-555.

cours des cinq volumes des Œuvres complètes de Jehan Mayoux aux éditions Peralta :

Il ne sera jamais avec les pouvoirs. L'insoumission définit son œuvre également. Car cette œuvre existe, et variée, vaste aussi, en voici l'édition complète en cinq volumes : les trois premiers consacrés aux poèmes, le quatrième au Traité des fourchettes, le dernier aux interventions critiques et politiques. La plupart de ces textes [...] révéleront, j'en suis sûr, un poète qui ne comptait que sur les ressources de l'amour et de l'humour, le lyrisme, la révolte.

Point de grands mots, bien sûr : les plus familiers suffisent, et l'imagination se fait « des cadeaux de givre et de brindilles ». Comment présenter ce monde enchanté ? [...] Le miracle, savoir s'étonner. Poèmes, adages, contes ou facéties, les genres ne comptent plus. Les deux tomes publiés jusqu'ici nous permettent de découvrir surtout le poète [...] mais déjà (dans Le Principe d'équivalence et Petite banlieue) un étrange logicien apparaît, dont le Traité des Fourchettes montrera la rigueur astucieuse [...]. Il nous a confié de dangereux, de merveilleux explosifs.

Commentaire introductif fort juste, dont la pertinence s'est trouvée amplement vérifiée au moment où s'achèvera la publication des Œuvres en 1979. Il permet d'en retracer très succinctement la naissance et les évolutions.

Le premier texte poétique connu paraît en 1935. Il s'intitule *Traînoir* et tient en deux pages de prose poétique dans le droit fil des pratiques scripturales issues de l'écriture automatique inaugurée par *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault en 1920. En voici le début :

Il n'était question ce jour-là que d'ancres volées. Une ingénieuse dactylographe s'était présentée à la façade d'un arbre du Boulevard vernissé et longtemps après sa disparition on entendait encore les oiseaux déchirant les pampres déchirés qui dérobent aux oreilles les aveux de l'amour [...].
(PER 1, 23)

Le fil de la nuit (1938, PER 1, 29-33) commence comme une description de « l'ivoire » et s'achève sur l'évocation puissamment métaphorique de « notre chambre [...] renforcement de

place publique » (*ibid.*, 32), tandis que *Maïs* (1937) se donne à lire comme une succession de cinq brefs poèmes en vers libres habités par une sensation de merveilleux parfois proche de l'univers insolite et fantaisiste d'un Lewis Carroll :

Toute une histoire
Dans une coquille de noix
Une coquille
Chaude comme la neige au fond de la mer (PER 1, 41).

Dédié à Benjamin Péret, *Ma tête à couper* (1939, PER 1, 43-92, frontispice d'Yves Tanguy), abonde en poèmes dont il pourrait être fructueux de confronter la facture avec celle de bien des poèmes écrits par son dédicataire :

Le désir et l'amour sont les ailes de la plus soudaine aubergine
Une invisible main Fuira de vous de tant d'objets funèbres
au lit mousseux
Dormez dormez plutôt dormez
Quarante ans par la voix comme un fleuve éloigné [...]
(« Habitante de sa robe », PER 1, 65)

Treize courtes « fables », en fin de recueil, font jaillir l'humour de l'absurde :

3. Une baleine ayant accouché d'un lapin
Mourut d'indigestion le jour des relevailles
Moralité :
Clovis a fracassé le vase de Soissons (*ibid.*, 88)

Écrits en captivité, la plupart des poèmes réunis en 1948 dans *Au crible de la nuit* laissent parfois affleurer un lyrisme amoureux dont les accents, ici ou là, rappellent ceux d'Eluard :

Tes mains douces comme le matin et les châtaignes
Douces comme l'herbe et le feuillage de poussière
Sur la colline des yeux qui me porte et me protège (*ibid.*, 122)

Abstraction faite de divers textes poétiques publiés en revue ou en anthologie, c'est surtout du début des années 1960 à 1974 que s'épanouissent les aspects les plus divers de la production surréaliste de Mayoux, d'une incontestable originalité.

Deux tendances dominent alors : la première, inaugurée par les parodies de descriptions scientifiques ou de recettes pratiques publiées dans *La Brèche* ou l'*Archibras* et reprises dans *Le Principe d'équivalence* (PER 2, 14-33), pousse à la perfection de ludiques exercices de logique formelle appliquée à des faits ou à des actions de portée délibérément menue, insignifiante ou banale (courts textes en prose répartis en quatre chapitres successivement intitulés « Première approche », « Seconde vue », « Autre porte », « D'une année sur l'autre »). Elle trouve son point d'accomplissement le plus exemplaire dans le surprenant *Traité des fourchettes, avec des dessins de l'auteur* [...]. Ce traité occupe à lui seul, dessins compris, la totalité du tome IV des Œuvres complètes. Placée sous l'humoristique patronage de « l'Institut de Fourchetologie » de « l'Université de Millevaches », son « élaboration, coupée de longues périodes de sommeil, s'est poursuivie pendant près de trente ans » (*ibid.*, 297). Toutes les propriétés et tous les modes d'utilisation possibles de la fourchette sont minutieusement décrits dans des pages aux intitulés aussi rocambolesques que « Fourchettes flottantes », « Fourchettes diaboliques », mais aussi « Cuillères d'amour », « Union de la cuillère et de la fourchette »... Cette surprenante et divertissante encyclopédie de la virtuosité formelle pourrait avoir pour origine la lecture avant 1930 du premier chapitre d'un roman de Crevel « imprimé spécialement » pour Marie-Louise et Jehan Mayoux (Fonds YM), *Babylone*. Le chapitre s'intitule « M. Couteau, Melle Fourchette » :

Le couteau, c'est papa [...]

La fourchette, c'est Cynthia [...]

*Papa est bien content. Il caresse Cynthia et il rit parce qu'il croit qu'elle a enfermé deux petits oiseaux dans son corsage [...]*⁹.

La seconde tendance caractéristique des écrits de Mayoux postérieurs à 1960 privilégie la veine proprement poétique, tour à tour fantaisiste et ludique ou ancrée dans un imaginaire cosmique pouvant mêler lyrisme et tonalité ample, narrative ou épique. Les cinquante-sept « Fatrasies » réunies dans le troisième volume des Œuvres et composées de 1965 à 1972,

9. René Crevel, *Babylone*, Simon Kra, 1927, pp. 14-15.

« opèrent », écrit leur présentateur Jean Brun, « une percée du langage, une trouée du réel ». Parfois, un partiel recours à la rime les apparente à de joyeuses comptines :

*Le cheval naval
Aime le vin gris
Il joue du banjo
Les jours de mistral [...]*

À l'inverse, les deux grandes parties du long poème *La rivière Aa*, composées entre 1967 et 1972 (PER 2, 67-128), juxtaposent en de vastes ensembles numérotés d'amples évocations semblant faire écho à celles du Tristan Tzara de *l'Homme approximatif* ou de *Midis gagnés* :

*2. Les arbres pour un moment sont immobiles
Comme une troupe d'otaries échappées d'un cirque
Que stupéfie le spectacle d'un enterrement
Ils ont cessé de jouer à pigeon vole avec les voitures
De courir sur l'horizon comme des lézards autour d'un bracelet [...]* (PER 2, 74).

Lecteur attentif de ses amis surréalistes, Mayoux trouve d'autant plus aisément sa propre voie que demeure en lui à l'affût un critique particulièrement exigeant.

L'œuvre critique

Plus intrinsèquement surréaliste que ne le furent, parfois, les surréalistes eux-mêmes, tel paraît être Jehan Mayoux quand il croit surprendre quelque inconséquence chez ses amis du groupe parisien, notamment au moment de sa rupture avec lui en 1967. Cette volonté de rigueur lui valut l'estime et l'amitié d'André Breton, qui concluait ainsi la longue lettre qu'il lui adressa de Huelgoat, le 4 août 1946, en réponse aux reproches formulés à l'encontre de l'excès de « patriotisme » décelé dans *Arcane 17* :

Je sais, mon cher Jean Mayoux, tout ce que tu as souffert durant ces dernières années. Maintes fois quand nous en parlions j'en ai éprouvé un déchirement, bien que tu mettes en doute les liens affectifs qui m'unissaient à toi. Et pas un instant je n'ai cessé d'admirer la grandeur de ton attitude et

la rigueur presque unique dont tu avais fait preuve au moment où tout flanchait. Je t'en renouvelle l'expression de mon estime à toute épreuve, à l'épreuve notamment de sa non réciprocité.

*À toi, toujours de tout cœur.
André Breton (Fonds YM).*

L'ensemble des « Textes critiques et politiques » de Jehan Mayoux tient tout entier dans les 235 pages du cinquième volume de ses œuvres, *La liberté une et divisible*. Ce volume rassemble des écrits publiés pour la plupart en revues, entre 1933 et 1972. Il mériterait toute une analyse impossible à entreprendre ici. Outre l'exceptionnel intérêt de l'étude parue en 1957 sur « Benjamin Péret, la fourchette coupante » (PER 5, 99-128), précédemment signalée, et qu'on ne saurait dissocier entièrement du *Traité des fourchettes*, l'article « André Breton et le surréalisme » brièvement évoqué plus haut, mérite une attention toute particulière. On y lit, en substance :

Dans son sens premier, le surréalisme est un réalisme qui refuse de s'en tenir aux « réalités sommaires », qui connaît, explore ou projette d'explorer des contrées du réel dont le réalisme vulgaire conteste l'intérêt ou l'existence. En ce sens, surréaliste doit s'entendre comme l'adjectif « surfins » des boîtes de conserve : les petits pois surfins sont plus fins que les petits pois dits « fins ». Quand un savant et académicien, répondant à une enquête, ramenait l'amour à l'acte sexuel, il faisait preuve de réalisme ; quiconque croit que l'amour existe, au sens que les poètes donnent au mot, est surréaliste.

Le surréalisme, en continuité avec le sens ci-dessus, « combat pour que l'homme atteigne une connaissance à jamais perfectible de lui-même et de l'univers » (B. Péret). Il propose aux générations successives de tenter la résolution des antinomies contre lesquelles vient buter l'esprit : rêve et réalité, présent et passé, etc (PER 5, 201-202)¹⁰.

10. Ce passage a été reproduit *in extenso* en 4^e de couverture du numéro XXI de *Mélusine*, « Réalisme-Surréalisme », L'Âge d'Homme, 2001, 352 p.

De ce propos humoristique et concis, on rapprochera les pages 11 à 27 du *Court Traité de philosophie surréaliste* (PER, 1977, Hors Tomaison, 32 pages), qui chacune contiennent un seul mot :

L'imaginaire
Est
Une
Des
Catégories
Du
Réel
Et
Réciproquement

Toute recherche à venir sur Jehan Mayoux, sa situation dans le XX^e siècle et son rapport aux surréalistes implique la conjonction de la rigueur et de l'esprit d'aventure. Il ouvre lui-même la voie.

Université de Nantes

ROGER CAILLOIS : UN NORMALIEN SURREALISTE ?

Guillaume BRIDET

Si le célèbre épisode, dit des « haricots sauteurs », qui fut le prétexte de la rupture de Caillois avec le surréalisme le 26 décembre 1934, donna lieu à bien des controverses et fut largement commenté, les circonstances de son entrée dans le mouvement au printemps 1932 sont en revanche moins connues. Il y a bien des raisons qui peuvent pousser le mouvement surréaliste à accepter dans ses rangs un homme comme Caillois. Certes il est encore bien jeune, puisqu'il a tout juste dix-neuf ans, et il n'a encore rien publié, mais un avenir prometteur s'ouvre devant lui. Il est en effet inscrit en classe préparatoire à Louis-le-Grand où il prépare le concours de la rue d'Ulm et il est, dans le même temps, proche de Gilbert-Lecomte et de Daumal. Le recruter, c'est ainsi à la fois très généralement renforcer le mouvement surréaliste dans une période où il en a bien besoin, en même temps que, plus spécifiquement, entrer dans le cercle jusqu'alors fermé des khâgnes parisiennes et de l'E.N.S. et affaiblir encore le mouvement rival du Grand Jeu. Si l'on se tourne du côté du nouvel entrant, les raisons de l'adhésion sont plus complexes. Caillois est certes membre du surréalisme à part entière pendant plus de deux ans et sa participation aux diverses activités du groupe est intense. Mais s'il s'agit apparemment pour lui de quitter un Grand Jeu en pleine décadence pour rejoindre un autre mouvement d'avant-garde dont les forces demeurent encore vives, il faut aussi noter que les motifs plus profonds de sa rupture avec le Grand Jeu anticipent celle avec le surréalisme lui-même. Mettant en cause les ambitions métaphysiques du premier et attendant que le second soumette la poésie aux exigences de la rigueur scientifique, Caillois connaît en effet une déception comparable. C'est que, présentant la particularité d'occuper dans le même temps une position au sein de l'institution universitaire et une autre au sein

des avant-gardes littéraires, il conduit une double activité intellectuelle dont les contradictions finissent immanquablement par apparaître. Son passage du Grand Jeu au surréalisme témoigne ainsi moins d'une implantation durable dans les mouvements d'avant-garde que de l'ambivalence qu'il éprouve à l'égard de la poésie, qui le pousse, sans pouvoir jamais non plus totalement renoncer à elle, à lui opposer les exigences de rigueur que lui inspire sa formation académique.

L'entrée de Caillois au sein du groupe répond parfaitement aux trois critères par lesquels on peut définir l'adhésion à un groupe littéraire : il contacte Breton et se réclame du surréalisme ; sa démarche reçoit l'accord des membres du groupe ; il participe enfin à ses différentes activités et donne des publications aux revues qui diffusent ses prises de position et ses productions poétiques.

C'est lui qui, contrairement à ce qu'il affirma à maintes reprises plus tard, prend l'initiative de contacter Breton au printemps 1932. Un quotidien, *L'Intransigeant* ou *Paris-Soir*, ayant lancé une enquête sur les goûts littéraires des élèves des classes préparatoires aux grandes écoles, Caillois, alors élève en khâgne à Louis-le-Grand, est désigné par ses camarades pour répondre. Résolument romantique, il mentionne Hugo, Balzac, Nerval, mais aussi le récent *Manifeste du surréalisme* et Breton lui-même. Il envoie à ce dernier un double de sa réponse accompagné d'une lettre. Cette démarche ne témoigne pas seulement d'une admiration passagère, mais elle est fondée sur un accord qui apparaît d'abord comme profond. Jusqu'en décembre 1934, alors qu'il formule déjà le projet de soumettre la poésie à l'investigation scientifique, Caillois considère ainsi que le surréalisme s'est acquis « le droit d'entreprendre avec quelque validité la critique de l'imagination empirique »¹. Il faut ajouter que son passage par le mouvement le marque durablement. Il reconnaît ainsi ce qu'il doit à Breton au moment de la mort de ce dernier et rattache explicitement l'ensemble de sa démarche au surréalisme : « Il n'y a aucun de mes livres qui ne lui doive quelque chose, de façon avouée ou secrète. Je revendique cette

1. Roger Caillois, « Spécification de la poésie », [*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, mai 1933], *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974, p. 16.

dette permanente dont je suis fier »². Toute l'œuvre de Caillois est certes loin de ressortir au surréalisme et, surtout dans les années 1940-1950, elle s'en éloigne même notablement sur de nombreux points. Elle n'en témoigne pas moins d'une proximité indéniable et fait bien de lui, pour une grande part, ce « correspondant à distance du surréalisme »³ qu'il affirme lui-même aspirer à devenir dans sa lettre de rupture avec Breton.

Le critère d'une tentative de rapprochement ne saurait cependant suffire pour authentifier une entrée en surréalisme. Certains, comme en témoigne l'exemple de Cocteau, prétendent en effet s'agréger au mouvement sans que cela leur soit permis. Pour adhérer au surréalisme ou se placer dans son orbite, il convient aussi d'être accepté par les différents membres du groupe. Plus ces membres sont éminents et proches du cercle des fondateurs, au premier rang desquels figure Breton, et plus l'appartenance a chance d'être authentifiée. De ce point de vue, Caillois jouit d'une légitimité qui ne souffre aucune ambiguïté. C'est en effet Breton lui-même qui, en réponse à la lettre qu'il lui adresse, l'invite à rejoindre le groupe. Quelques phrases extraites de sa réponse du 14 avril 1932 montrent bien l'accueil chaleureux qu'il lui réserve :

*Mes amis et moi ne concevons pas d'aide plus précieuse que celle que vous offrez de nous apporter. [...]. Cette lettre et le texte très intéressant qui l'accompagne m'incitent, d'autre part, à vous demander de vous voir*⁴.

Caillois rencontre ainsi Breton qui le présente avant l'été. Il est particulièrement conquis par Dali et sa méthode paranoïa-critique, entretient des relations amicales avec Eluard, Ernst et Man Ray, et se rapproche un temps de Crevel⁵. Breton lui-même qui, selon André Thirion, tient alors Caillois « en particu-

2. Roger Caillois, *Le Monde*, 30 septembre 1966, cité par Odile Felgine, *Roger Caillois*, Stock, 1994, p. 361.

3. Roger Caillois, « Lettre à André Breton », [27 décembre 1934], *Procès intellectuel de l'art*, [1935], *Approches de l'imaginaire*, op. cit., p. 38.

4. André Breton, Lettre à Roger Caillois, 14 avril 1932, in *Roger Caillois*, Centre Georges Pompidou / Pandora Editions, « Cahiers pour un temps », 1981, p. 182.

5. Cf. Odile Felgine, *Roger Caillois*, op. cit., pp. 69, 83 et 96-101.

lière estime »⁶, lui offre certains de ses livres, les lui dédicace et va même jusqu'à le désigner comme « la boussole mentale »⁷ du surréalisme. Fidèle en cela au rôle qu'il a toujours tenu auprès des poètes plus jeunes que lui, le chef du surréalisme ne ménage ni son admiration ni sa générosité à l'égard de Caillois et lui accorde un adoubement sans réticence. Ce dernier le reconnaît d'ailleurs lui-même peu après la mort de Breton : « Il m'avait accueilli avec la plus généreuse confiance dans le groupe surréaliste, alors que je n'avais encore rien écrit »⁸.

Reste que, là encore, cette reconnaissance n'est pas suffisante pour parler d'une adhésion effective au surréalisme. Certains écrivains sont en effet rattachés au groupe sans eux-mêmes se réclamer de lui. On pense aux poètes du passé comme Rimbaud et Lautréamont mais aussi aux poètes vivants comme Saint-John Perse ou Reverdy, dont le groupe tient à indiquer une proximité avec ses propres démarches afin de marquer une filiation, de légitimer la démarche du mouvement lui-même et de préciser son influence au sein du champ littéraire. Être membre à part entière du groupe implique ainsi un dernier critère : une participation plus ou moins longue, intensive, variée et prestigieuse à ses différentes activités. Caillois, de ce point de vue, gravit les marches d'une reconnaissance symbolique incontestable. Il assiste d'abord régulièrement aux réunions du groupe au Café Cyrano place Blanche et rend visite à Breton rue Fontaine⁹. Il participe ensuite aux activités surréalistes. En février et mars 1933, il donne ainsi ses réponses aux recherches expérimentales sur la connaissance irrationnelle de l'objet¹⁰ et, la même année, il répond aux questions sur le thème de la rencontre que Breton et Eluard ont envoyées à trois cents personnalités¹¹. L'activité de Caillois au sein du surréalisme est aussi politique, puisqu'il acquiesce aux prises de position du

6. André Thirion, « La Boussole d'obsidienne », *Roger Caillois*, « Cahiers pour un temps », *op. cit.*, p. 119

7. Cette formule est apposée sur un exemplaire de *Qu'est-ce que le surréalisme ?* pendant l'été 1934.

8. Roger Caillois, *Le Monde*, 30 septembre 1966, *op. cit.*, p. 361.

9. Cf. Odile Felgine, *Roger Caillois*, *op. cit.*, p. 62 et p. 68.

10. Les réponses sont publiées dans le n° 5 du *SASDLR* en mai 1933.

11. Les réponses sont publiées dans le n° 3-4 de *Minotaure* en décembre 1933. Caillois reprend l'intégralité de sa réponse dans *La Nécessité d'esprit* (cf. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, Gallimard, 1981, pp. 40-41).

mouvement pris entre la montée du fascisme en Europe et l'hostilité du Parti communiste à son égard. Entrant avec les autres surréalistes à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A.E.A.R.) en janvier 1933, Caillois se rend parfois aux réunions de la Mutualité¹² et signe quatre déclarations collectives¹³. Sa participation au mouvement trouve enfin son achèvement dans la publication personnelle de cinq textes dans des revues du mouvement ou proches de lui¹⁴. Il faut de surcroît noter que la plupart de ces textes sont de nature théorique. Par son jeune âge et son absence de publication antérieure, Caillois constitue de ce point de vue une exception. Norbert Bandier a ainsi montré pour le surréalisme des années 1920 que les nouveaux entrants dans le mouvement, lorsqu'ils sont « dépourvus de position réelle dans le champ littéraire »¹⁵, limitent entièrement ou majoritairement leur contribution à *La Révolution surréaliste* à des récits de rêve et à des textes automatiques. Caillois se distingue nettement de ces jeunes gens et tend à se rapprocher de ses aînés déjà abondamment publiés, parce qu'il jouit, à défaut d'une reconnaissance quelconque dans le champ littéraire, au moins d'un statut d'élève de khâgne et, bientôt, de normalien qui le dote de qualités intellectuelles, mais aussi d'une assurance et d'un prestige qui lui permettent de se lancer

12. Caillois quitte l'A.E.A.R. au cours de l'année 1934 (cf. Odile Felgine, *Roger Caillois, op. cit.*, p. 70, 76 et 99).

13. Cf. « Déclaration pour la "Literaturnaïa Gazeta" à la demande de Romoff », [18 juillet 1932], repris in André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, Edition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, pp. 507-509 ; « La Mobilisation contre la Guerre n'est pas la Paix », [juin 1933], « Appel à la Lutte », [10 février 1934] et « La Planète sans Visa », [24 avril 1934], *Tracts surréalistes et déclarations collectives, tome I : 1922-1939*, présentation et commentaires de José Pierre, Eric Losfeld éditeur, « Le terrain vague », 1980, respectivement pp. 240-245, 262-264 et 268-269.

14. Dans le n° 5 du *Surréalisme au service de la révolution* en mai 1933, Caillois publie « Spécification de la poésie » ; dans *Documents 33* en août 1933, « Le décor surréaliste et la vie » ; dans *Documents 34* en juin 1934, « Systématisation et détermination » ; dans le n° 5 de *Minotaure* en 1934, « La mante religieuse ». À cela s'ajoute la publication du « Second épithalame – Paroles du délire de la fièvre de Roger Caillois » dans le n° 150 des *Cahiers du Sud* en avril 1933.

15. Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme. 1924-1929*, La Dispute, 1999, p. 342.

immédiatement dans les débats qui sont alors ceux du mouvement.

Si l'adhésion de Caillois au surréalisme ne peut être contestée, il faut comprendre ce qui, de part et d'autre, peut expliquer le désir de ce rapprochement. Du côté du groupe surréaliste, l'intérêt est triple. Il s'agit d'abord de s'assurer le recrutement d'un jeune homme à un moment où le mouvement traverse une période de crise, de finir de contribuer à la dislocation du Grand Jeu, enfin de faire une entrée dans les khâgnes parisiennes et à l'E.N.S.

Dans le contexte particulier de l'année 1932, la nécessité de renouveler le mouvement surréaliste et de voir émerger des talents nouveaux est particulièrement pressante. Le surréalisme subit en effet une crise à la fois poétique et politique. À l'essoufflement de l'automatisme, le groupe a trouvé une réponse avec l'arrivée de Dalí et la mise en avant de sa théorie paranoïa-critique, mais ses provocations politiques inquiètent Breton et il sera quasiment exclu du groupe dès février 1934. Comme en témoigne cette mise à l'écart, c'est plus largement la crise politique qui est alors la plus profonde au sein du mouvement. Même si les surréalistes sont admis momentanément à l'A.E.A.R., ils éprouvent les pires difficultés à faire accepter la possibilité d'une poésie révolutionnaire qui ne soit pas un simple relais des mots d'ordre du parti communiste dont ils subissent les attaques quasi permanentes. De plus, eux-mêmes sont divisés. Certes Eluard reste fidèle au groupe au sein duquel il prend une place croissante auprès de Breton, mais le ralliement d'Aragon au Parti en mars 1932, à la suite du congrès de Khar'kov et de la publication du poème « Front rouge », est une défection majeure qui affaiblit un mouvement de plus en plus marginalisé dans le combat anti-fasciste. La nécessité d'un renouvellement entraîne ainsi une vague d'adhésions importante entre 1932 et 1934. Outre Caillois, se joignent au mouvement des jeunes gens qui, comme lui, ont tout au plus vingt-cinq ans et sont pour la plupart encore étudiants : Jules Monnerot, Georges Hugnet, Henri Pastoureau et Marcel Jean. C'est le début de ce qu'on nomme habituellement la seconde génération surréaliste, celle qui n'a ni fait la guerre de 14-18, ni connu les débuts de dada et l'émergence du mouvement lui-même. Ce rajeunissement entraîne également un changement du statut de Breton

qui n'est plus « un égal respecté », mais « un mentor ou un père »¹⁶, ce qui n'est pas, d'ailleurs, sans lui poser quelques problèmes, comme il s'en plaint dans une lettre à Tzara : « Les jeunes gens apprentis en dadaïsme ou en surréalisme sont très fatigants. Faudra-t-il se mettre à corriger les devoirs de vacances ? »¹⁷. Cette situation de crise et la nécessité de renouveler le mouvement n'en apparaissent pas moins clairement dans la lettre qu'il adresse à Caillois :

*Vous avez peut-être appris que la publication de « Misère de la poésie » avait eu, au sein même du surréalisme, d'assez graves conséquences. Il m'importerait grandement de savoir comment quelqu'un qui se situe comme vous le faites peut en juger*¹⁸.

Le recrutement de Caillois présente en outre un intérêt plus spécifique. Les surréalistes ne peuvent en effet ignorer que le jeune homme est proche du Grand Jeu depuis déjà quelques années. C'est la rencontre fortuite de Gilbert-Lecomte au lycée de Reims au milieu des années 1920 qui ouvre peu à peu à Caillois la porte des avant-gardes littéraires de son temps. Si Gilbert-Lecomte a six ans de plus que lui et se destine déjà à la poésie, il porte cependant le plus vif intérêt à son jeune ami. Il se félicite ainsi en janvier 1930 de participer à sa formation intellectuelle en marge de l'enseignement du lycée :

*Tu ne saurais croire (et ceci n'a rien d'une formule de politesse) combien me fait plaisir ton désir de t'adresser à moi en guise d'« anti-professeur », si je puis dire. [...] car n'oublie pas qu'en classe on passe toujours à côté de l'important et qu'il faut se débrouiller seul si l'on veut s'y reconnaître*¹⁹.

Sous l'influence de son aîné, Caillois prend connaissance des œuvres de Rimbaud et de Lautréamont, de la poésie contemporaine de Saint-John Perse et des surréalistes, mais aussi de

16. Mark Polizzotti, *André Breton*, [1995], traduit de l'américain par Jean-François Sené, Gallimard, « N.R.F. Biographies », 1999, p. 430.

17. André Breton, Lettre à Tristan Tzara, 19 juillet 1932, *ibid.* p. 431.

18. André Breton, Lettre à Roger Caillois, 14 avril 1932, *op. cit.*, p. 182.

19. Roger Gilbert-Lecomte, Lettre à Roger Caillois, 30 janvier 1930, in *Roger Caillois*, « Cahiers pour un temps », *op. cit.*, p. 180.

nombreux ouvrages mystiques et ésotériques. Gilbert-Lecomte ne se contente pas d'influencer sa formation intellectuelle. Pendant les vacances de l'année scolaire 1928-1929, il le présente à Daumal, qui l'apprécie, à Vailland, Sima, Maurice Henry et Mony de Bouilly, ainsi qu'à des proches du Grand Jeu comme Adamov et Artaud. Le jeune homme est alors dans une telle proximité avec le groupe que, pendant les deux années suivantes, il assiste parfois à ses réunions et que, en mars 1932, Gilbert-Lecomte demande expressément à Daumal de publier un article de lui dans le n° 4 du *Grand Jeu* :

*Je t'envoie un article de lui sur le cinéma [...]. S'il en est encore temps je tiendrais essentiellement à ce que cet article d'ailleurs très court passe en bonne place dans le Grand Jeu*²⁰.

Même si on ne trouve aucune trace de cet article dans le numéro tel qu'il put être reconstitué, il est probable que, si la revue avait continué d'exister, Caillois aurait rapidement été au sommaire. On voit que, s'il n'est pas à proprement parler membre du Grand Jeu, il n'en est pas moins de plus en plus proche de ses animateurs²¹. On peut donc faire l'hypothèse que la lettre que Breton lui adresse est motivée par le désir d'affaiblir encore ce mouvement rival et d'assurer un succès définitif sur ce qui reste de lui.

Mais l'adhésion de Caillois présente encore un autre intérêt. Le jeune homme est en effet un bon élève, accepté en hypokhâgne à Louis-le-Grand en octobre 1930 et qui intègre l'E.N.S. en 1933 après un premier échec au concours. Ce parcours brillant lui ouvre les portes d'une carrière dans l'enseignement supérieur. À partir de 1933, Caillois s'inscrit ainsi à l'École Pratique des Hautes Etudes, dans la V^e section consacrée à la sociologie religieuse, et suit particulièrement les cours de Dumézil, Mauss et Jean Marx. Ses recherches dans la droite ligne des travaux sociologiques français de l'époque lui attirent l'encouragement

20. Roger Gilbert-Lecomte, Lettre à René Daumal, 24 mars 1932, *Correspondance. Lettres adressées à René Daumal, Roger Vailland, René Maublanc, Pierre Minet, Véra Milanova et Jean Puyaubert*, préface et notes de Pierre Minet, Gallimard, 1971, p. 213.

21. Sur les relations de Caillois avec le Grand Jeu, cf. Odile Felgine, *Roger Caillois, op. cit.*, pp. 32-64.

de ses professeurs qui lui confient de nombreuses charges de cours et lui font attribuer des bourses d'études. S'il est vrai que « l'impact du surréalisme sur les khâgneux fut apparemment très faible » et que « le surréalisme n'a jamais réellement attiré les normaliens »²², on voit que le recrutement de Caillois permet de mettre un terme à cet état de fait. Le mouvement a bien fait une première tentative d'incursion à l'E.N.S. À la suite de la modification, en 1923, de l'organisation du service national des normaliens, les élèves cessent d'être sous-lieutenants d'office en sortant de l'École et sont tenus, pour obtenir ce grade, de suivre une préparation militaire de deux ans. Ce changement de statut provoque un sentiment de révolte. Après une première pétition en novembre 1928 et une seconde déclaration au cours de l'année 1929, dix irréductibles rédigent un nouveau texte plus long, plus violent et plus précis, attaquant l'armée, la famille et la patrie. Diffusé dans le Quartier latin, le texte parvient à quelques étudiants, dont Roger Gilbert-Lecomte et Roger Vailland qui le transmettent à Aragon. Celui-ci se propose alors de le publier mais, devant les menaces de sanction que formule le directeur de l'École, les normaliens refusent sa proposition. Partagés entre l'apolitisme et le militantisme socialiste ou radical, ces derniers, aux dires de Thirion, sont alors « antimilitaristes certes, et mal disposés envers la plupart des valeurs bourgeoises », mais ils ne sont pas « prêts à une action commune avec les surréalistes »²³. Il n'est pas anodin que cet épisode constitue un des actes d'accusation retenus contre le Grand Jeu dans le procès que lui intentent les surréalistes en mars 1929. Le ralliement de Caillois en 1932 constitue ainsi, non seulement le moyen de s'agréger un étudiant prometteur et disposant de larges ressources théoriques, mais encore une manière de montrer que la jeunesse intellectuelle parisienne penche à présent du côté du mouvement.

Si l'on voit tout ce que le surréalisme peut gagner à s'attacher un esprit comme Caillois, les motivations de ce dernier sont en revanche plus confuses. Son ralliement au surréa-

22. Jean-François Sirinelli, *Génération intellectuelle. Khâgneux et Normaliens dans l'entre-deux guerres*, [1988], P.U.F., « Quadrige », 1994, respectivement note 124 p. 312 et p. 524.

23. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, [1972], édition définitive, Le Pré aux Clercs, 1988, p. 179.

lisme témoigne sans aucun doute d'un désir de quitter le Grand Jeu tout en demeurant dans l'avant-garde littéraire, mais il repose sur un malentendu.

Si au printemps 1932 Caillois n'envoie pas sa réponse au journal et sa lettre à Daumal ou à Gilbert-Lecomte, mais à Breton, alors qu'il est encore proche du Grand Jeu, c'est sans aucun doute d'abord qu'il entend s'éloigner d'un mouvement en pleine dislocation, non seulement du fait des attaques surréalistes, mais aussi d'un processus de décomposition interne. Vailland s'est éloigné vers le journalisme ; sous l'emprise de la toxicomanie, Gilbert-Lecomte réduit considérablement son activité poétique. Daumal est bientôt seul à être en mesure de s'occuper de la revue. On peut cependant contester l'opinion d'Alain et Odette Virmaux selon laquelle « le Grand Jeu ayant simplement cessé d'exister à la fin de 1932, les liens se [seraient] distendus d'eux-mêmes », sans que Caillois se soit auparavant « désolidarisé »²⁴. Apparaissent en effet rapidement des divergences de fond entre Caillois et les animateurs du groupe. C'est d'abord leur cohérence morale qui lui semble incertaine. Lorsqu'en janvier 1930, Vailland quitte le Grand Jeu sous la pression des surréalistes qui contestent la légitimité de son activité journalistique, Caillois s'étonne que ses amis laissent faire. Gilbert-Lecomte lui avait en effet expliqué que « les ascètes hindous participaient d'abord à l'imperfection du monde pour nourrir femme et enfants »²⁵ avant de s'isoler pour parvenir à l'illumination. En mars 1932, c'est la même incompréhension. À la suite de l'inculpation d'Aragon pour le poème « Front rouge », la plus grande partie des membres du Grand Jeu, ainsi que Caillois, acceptent de signer « Misère de la poésie » que Breton rédige pour sa défense. Mais Renéville refuse et quitte le groupe sans que Daumal réagisse, alors qu'il s'accordait avec lui pour penser que, dans son activité de magistrat, Renéville avait fait davantage pour la cause révolutionnaire en gracieant des soldats rebelles que bien des manifestes²⁶. Plus profonde

24. Alain et Odette Virmaux, *Roger Gilbert-Lecomte et le Grand Jeu*, Pierre Belfond, « Les dossiers Belfond », 1981, p. 78.

25. Roger Caillois, « Les jeunes gens de Reims », [propos recueillis par Jean José Marchand en 1972], *Europe*, « Le Grand Jeu », n° 782-783, juin-juillet 1994, p. 122.

26. Cf. Odile Felgine, *Roger Caillois*, *op. cit.*, pp. 55-56.

encore est la divergence épistémologique qui oppose Caillois aux membres du Grand Jeu. Les tentatives de retrouver l'état de la vie prénatale, les exercices de dédoublement ou d'expérience de la mort, les recherches extrasensorielles multiples et le recours aux drogues hallucinogènes le laissent sceptique. S'il faut attendre 1935 et la publication de « Décision préliminaire sur la métaphysique » pour le voir dénoncer publiquement une démarche qui ne s'en tient pas aux seuls phénomènes observables et se perd dans des considérations sans fondement, on peut penser que ses réticences, qui traduisent une volonté d'écarter ses propres tendances à céder à la négation de soi, sont plus anciennes et ont puissamment contribué à l'éloigner du Grand Jeu.

Les motifs qui poussent Caillois à quitter sa proximité indiquent clairement ce qu'*a contrario* il attend du surréalisme : une soumission de la poésie à l'investigation scientifique qui permette d'éviter toute spéculation oiseuse. Ce projet apparaît dès son premier article, « Spécification de la poésie », paru en mai 1933, dans lequel il se montre très critique à l'encontre de la littérature dont il dénonce l'« importance scientifique à peu près nulle » et même de la poésie qui ne présente, selon lui, que « les plus inexcusables escroqueries sentimentales, artistiques ou intellectuelles »²⁷. On voit que le jeune Caillois, loin d'être de ceux dont, comme le redoute Breton, on corrige les « devoirs de vacances », n'hésite pas à se poser en donneur de leçon. Sur le fond, il est doté d'un projet intellectuel dont l'anti-lyrisme évident ne peut que susciter des désaccords avec les membres du surréalisme. Caillois insista d'ailleurs à maintes reprises ultérieurement sur le malentendu de son adhésion et la rapidité de sa désillusion. Les textes prétendument issus de l'écriture automatique, loin de révéler le fonctionnement réel de la pensée, lui apparaissent ainsi comme « les plus littéraires (et au pire sens du mot) qu'on ait jamais vus » ; les résultats des jeux surréalistes ne font jamais « l'objet d'aucun examen » et ne donnent lieu qu'à « un concours de définitions délirantes et ornées »²⁸. Mettant tous ses espoirs scientifiques dans le

27. Roger Caillois, « Spécification de la poésie », *op. cit.*, p. 15-16.

28. Roger Caillois, « Intervention surréaliste (divergences et connivences) », [N.R.F., n° 172, avril 1967], *Cases d'un échiquier*, Gallimard, 1970, respectivement p. 211 et 213.

surréalisme comme auparavant dans le Grand Jeu, Caillois est là encore déçu.

Ce qui éclate à cette occasion, c'est l'incompatibilité, au moins pendant l'entre-deux guerres, des deux appartenances à l'Université et à l'avant-garde littéraire. Il faut en effet noter que Caillois est le seul normalien ayant participé d'aussi près au Grand Jeu et au surréalisme, si seul qu'il déclara plus tard : « J'étais considéré comme fou²⁹ ». Cette incompatibilité ne s'explique pas seulement par le manque de temps, mais plus profondément par deux cultures qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre. La liste des ouvrages que contient la bibliothèque de Caillois en 1939 forme ainsi ce qu'André Chastel, son condisciple en khâgne, nomme joliment « une culture en deux couleurs³⁰ ». On y trouve des auteurs antiques et des auteurs français alors intégrés à l'étude des Humanités, mais également des auteurs des XIX^e et XX^e siècles encore peu reconnus, de nombreuses revues avant-gardistes, ainsi que des textes psychanalytiques, ésotériques ou occultistes. Pour intégrer l'E.N.S., Caillois s'est doté d'une culture classique conforme aux attentes de l'institution, tandis que le choix de ses lectures personnelles le plonge dans un univers différent et très marginal si on le compare au spiritualisme rationaliste qui marque alors l'Université française. Ces deux cultures différentes impliquent surtout deux types de rapport à la culture. Les membres de l'avant-garde sont ouverts aux nouveautés intellectuelles et pratiquent un éclectisme des références, à quoi s'oppose le discours plus spécialisé des élèves de l'E.N.S. engagés dans une carrière de chercheur et d'universitaire. La liberté créatrice des uns, subvertissant librement les différents genres littéraires, contraste aussi avec la contrainte rhétorique des autres devant obéir aux règles d'argumentation de la dissertation et bientôt de la thèse. Aux prétentions des prophètes, proclamant que la poésie est appelée à changer la vie et qui font de leur pratique un art de vivre, s'oppose enfin l'humble tâche de recherche érudite et de transmission des autres qui, si elle peut être intellectuellement bril-

29. Cité par Jean-François Sirinelli, *Génération intellectuelle. Khâgneux et Normaliens dans l'entre-deux-guerres*, *op. cit.*, p. 524.

30. André Chastel, « La Loyauté de l'intelligence », *Roger Caillois*, « Cahiers pour un temps », *op. cit.*, p. 31.

lante, n'en reste pas moins bornée dans les ambitions qu'elle affiche.

L'importation de schèmes savants dans le champ de l'avant-garde littéraire peut bien d'abord être un avantage pour Caillois en terme de prestige symbolique, elle est cependant intenable sur le long terme dans la mesure où elle s'oppose trop nettement à la démarche avant-gardiste. La rupture de Caillois avec le Grand Jeu n'entraîne pas son adhésion durable au surréalisme. Plus étonnant est en revanche que son exigence scientifique n'entraîne pas davantage un ralliement clair à la démarche universitaire tel qu'on l'observe, par exemple, chez Paul Bénichou³¹. Caillois ne poursuit pas la brillante carrière de chercheur qui lui est promise. Bien plus encore, dans toutes ses publications des années 1930, il mêle à ses écrits scientifiques des spéculations morales et politiques ou des développements transdisciplinaires qui ne répondent pas aux règles de la recherche universitaire mais sont au contraire dans la droite ligne des pratiques de l'avant-garde littéraire. Tout se passe alors comme si Caillois faisait, d'une part, la critique de l'avant-gardisme littéraire au nom de la rigueur scientifique qu'il hérite de sa carrière académique et, de l'autre, la critique de la science au nom de l'éclectisme des références et de l'obligation morale et politique qu'il hérite de sa fréquentation des avant-gardes. En quête d'une synthèse entre science et littérature, littérature et morale, morale et science, Caillois est un agent de subversion symbolique affirmant dans chacune de ses activités une distinction qui a pour fin ultime de mettre un terme à la différenciation sociale des productions de l'esprit. On voit que si son passage par le surréalisme le marque profondément, il n'en élabore pas moins une œuvre inclassable dont il demeure le seul garant.

E.N.S. Lettres & Sciences Humaines

31. Comme Caillois, Paul Bénichou est normalien (1926) et agrégé (1930), et il a une connaissance précoce du surréalisme avec lequel il entre brièvement en contact lors de l'affaire de la préparation militaire en 1929.

QUELQUES PROFESSIONS DE FOI DANS LES ANNÉES TRENTE

José VOVELLE

On dénigre parfois le « pape » Breton, on parle d'« excommunications » ; faut-il s'étonner de la connotation religieuse attachée à l'« entrée en surréalisme », fût-elle logiquement imposée par le renouvellement du groupe au cours des années ? À son sujet Queneau, dans *Odile*, ironise :

Voir deux têtes nouvelles n'avait rien de surprenant, [Breton] les aimait fort. Il suffisait qu'un individu quelconque traversât le cours de sa vie sous un angle à ses yeux improbable pour qu'aussitôt il l'insérât parmi ses disciples même si l'individu ne présentait aucune des qualités requises pour appartenir à la secte.¹

Tandis que le *Second manifeste* avertit qu'« il ne saurait être question [...] d'attacher la moindre importance aux pas de ceux qui arrivent ou aux pas de ceux qui sortent, ces pas se produisant dans une région où, par définition, le surréalisme n'a pas d'oreille ». Ce qui vaut pour le mouvement mais peut-être pas pour l'historienne.

Risquer le terme de « profession de foi » est une surenchère en accord avec « l'entrée en surréalisme » conçue comme « l'entrée en religion ». Pour le définir les dictionnaires évoquent la modernisation des communions solennelles catholiques et par extension leurs équivalents en matière politique ou sociale ; il s'agit de déclarations publiques, orales ou écrites, mais dans le sens originel c'est l'image d'un cérémonial collectif qui s'impose, une prise de voile, une scène d'initiation ou une tribune.

Tout ceci a rendu attirante l'hypothèse ou le fantôme d'une profession de foi collective sur le thème « Pourquoi je suis sur-

1. Raymond Queneau, *Odile*, Gallimard, 1937, p. 156.

réaliste » présentée en 1935 par XXX. On peut mettre des noms sur les acteurs prévus tout en précisant que la cérémonie n'a pas eu lieu. Mais si les textes existaient malgré tout ? Notre prospection risque de décevoir : un seul document correspond au titre annoncé, pour d'autres participants on se contentera de substituts plus ou moins convaincants, textes préalables ou approches liés à un itinéraire particulier. Il ne s'agit d'ailleurs pas de poésie, littérature ou création plastique mais d'argumentation idéologique. La mention XXX apparaît dans une première circulaire annonçant un « Cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme », élégant prospectus avec un texte manuscrit de Breton et un programme enluminé dans les marges par Arp, Dali, Ernst, Tanguy, Dominguez, Giacometti, Valentine Hugo, diffusé au début du mois de mai 1935. Sous le titre « But des conférences » Breton annonce : « L'heure nous paraît venue d'entreprendre en public une reconnaissance actuelle des idées surréalistes » et « les raisons que nous avons de croire que le surréalisme vit nous semblent plus valables que jamais, ne prendrions-nous pour type de ces raisons que son rayonnement présent à l'étranger »². L'établissement d'une stratégie nouvelle caractérise la période privilégiée à laquelle se rattachent nos textes, tous de 1935 sauf exception. Cet acmé de la vocation internationaliste du surréalisme est en accord avec la définition de Péret dans *Cahiers d'art* à l'automne 35 :

Le surréalisme, après s'être imposé ici comme l'unique mouvement progressif surgi depuis la guerre, devait, pour ne pas se dessécher, sortir du cadre étroit des frontières de ce pays et prendre une figure internationale. Révolutionnaire, le surréalisme tend à s'infiltrer dans tous les pays, comme la dialectique matérialiste à laquelle il est intimement lié.

Les « Pourquoi je suis surréaliste » répondent au « Qu'est-ce que le surréalisme ? » de Breton ouvrant en 1934 à Bruxelles l'exposition *Minotaure* qui initie la série des manifestations internationales. La deuxième exposition, *Kubisme-Surréalisme* (Copenhague, 1935) sera suivie par celles de Ténérife (1935) et Londres (1936). Le voyage de Breton et Eluard à Prague en mars-avril 1935 intensifie la pratique des conférences qui se

2. *Tracts surréalistes*, Losfeld, tome I, 1980, pp. 270-73.

poursuivra aux Canaries et en Angleterre. Ce projet, formulé à Prague, « de donner un tour beaucoup plus actif à l'objectivation et à l'internationalisation des idées surréalistes » se complète par l'édition des *Bulletins internationaux du surréalisme*.

Il semble que les conférences aient été prévues dès le début de 1935 puisque, dans une lettre du 22 février à Gala, Eluard explique son refus « de participer à la première conférence projetée, de dire "pourquoi je suis surréaliste". Je ne pourrais le faire que d'une façon négative, dadaïste presque. "Si je suis surréaliste c'est que je ne suis pas... etc.". Ce serait idiot »³. Elles sont annoncées dans le *Bulletin International du Surréalisme* de Prague du 8 avril et la circulaire du mois de mai (dans une lettre du 11 mai à Crevel, Char en évoque « l'odieux menu » et le « Tableau d'honneur »)⁴ prévoit pour le mois suivant quatre séances sans en préciser les dates mais en fixant déjà le prix de l'abonnement. Cette formule par souscription sera plus tard critiquée (bourgeoise, adressée aux snobs) et envisagée comme une cause possible de l'échec de l'entreprise. Les professions de foi ouvrent la première séance, d'autres interventions étant à la charge des surréalistes parisiens confirmés. L'ensemble fait la part belle à Dali et soulève dit-on quelques réticences (Jacqueline refuse d'être présentée par Hugnet).

La deuxième circulaire fixe les dates du 26 et 29 juin et renvoie deux autres séances à octobre. Elle précise le programme définitif et dévoile pour la prestation collective de « Pourquoi je suis surréaliste » les noms de Nezval, Mesens, Bjerke Petersen et Gascoyne. La date du 15 juin, portée sur le document, laisse peu de délais aux souscripteurs éventuels. La première séance, reprenant la conférence déjà prononcée à Prague par Breton « Position politique de l'art d'aujourd'hui », est programmée pour le lendemain de la clôture du Congrès International des Ecrivains pour la Défense de la Culture qui doit se tenir à la Mutualité, manifestation à laquelle Breton, avant de partir aux Canaries, a envoyé le 20 avril son adhésion ainsi que celle d'Eluard, Péret, Hugnet. On note aussi que la circulaire est datée du lendemain du « règlement de compte » entre Breton et

3. Paul Eluard, *Lettres à Gala*, Gallimard, 1984, p. 256.

4. Cité par Marguerite Bonnet in André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. II, p. 1642.

Ehrenbourg devant la Closerie des Lilas qui va mettre en cause la seule intervention surréaliste acceptée par les organisateurs, celle de Breton finalement lue par Eluard, atténuation de peine accordée au bénéfice du suicide de Crevel, l'avant-veille de l'ouverture du Congrès.

La mort de Crevel est-elle le motif profond de l'annulation des conférences ? Si l'on en croit Marcel Jean et Léo Malet, elles n'eurent pas lieu faute de souscripteurs, et ce dernier y ajoute le « manque d'enthousiasme de notre part »⁵. Ce qu'une lettre d'Eluard adressée à Mesens le 23 juin exprime autrement en faisant allusion à Crevel : « nous n'en aurions pas le cœur »⁶. On sait le trouble jeté par l'insinuation de Jouhandeau rendant responsable Breton et ses amis de cet acte de désespoir et l'on n'oublie pas les efforts de Crevel, proche des transfuges du surréalisme Tzara et Aragon, pour faire maintenir la participation surréaliste après l'incident Ehrenbourg.

L'entrée en surréalisme imaginée comme une cérémonie collective et publique concerne les « représentations étrangères », mais on peut se demander si leur désignation a été concertée à l'avance ou improvisée. Nous avons une assurance : trois des X sont à Paris dans ce laps de temps décisif de notre histoire, la deuxième quinzaine de juin 1935.

Vilhelm Bjerke Petersen effectue un deuxième séjour dans la capitale, motivé par la collecte de documents pour *Konkretion* dont le n° 1 paraîtra en septembre, mais en profite pour resserrer les liens avec le peintre suédois Erik Olson, parisien, membre du groupe « Gravitations » et son intermédiaire pour l'organisation de *Kubisme-surrealisme*. Ce dernier l'emmène chez Breton, Ernst et Dalí, et Bjerke se rend à la galerie « Gravitations » pour l'accrochage de son ami (18-6 / 14-7). Si le motif du déplacement est suffisant, il faut dire aussi que Bjerke est le seul qu'on peut créditer d'un texte sous le titre de « Pourquoi je suis surréaliste ».

Pour David Gascoyne, qui lui aussi a eu un premier contact avec Paris en 1933, on se réfère à ses souvenirs « À propos du suicide de René Crevel », parus dans *Europe* en 1985. D'après

5. *Tracts surréalistes*, *op. cit.*, p. 494-95.

6. David Sylvester, *René Magritte*, Catalogue raisonné, Flammarion, 1992, p. 33.

Michel Remy, ce retour à Paris en 1935 a pour but de travailler à son livre *Short Survey of Surrealism* publié la même année. Son interlocuteur privilégié peut bien être Eluard (« le premier surréaliste à qui j'avais rendu visite au début de mon séjour ») puisque c'est dans cette période qu'on situe la légendaire rencontre, rue de Tournon, du poète accompagné de Gascoyne, avec Penrose qui ne connaissait pas ce dernier, rencontre fondatrice pour le futur groupe surréaliste anglais. D'après Gascoyne, il était surtout en juin 1935 « obligé de se rendre quotidiennement à l'atelier Dali rue Gauguet » car le peintre préparait son exposition à New York et avait besoin d'un traducteur pour *La Conquête de l'irrationnel* qui devait figurer au catalogue. Gascoyne assiste autant que possible aux réunions quotidiennes au café de la Place Blanche. Il y est assurément le 19 juin lorsqu'on débat de l'enterrement religieux de Crevel annoncé par Eluard.

Même si ni l'un ni l'autre ne mentionne sa présence, Nezval y assiste aussi. Il a raconté jour par jour dans *Ulice Git-le cœur* (1936) son séjour à Paris entre le 14 juin et le 5 juillet en compagnie de Toyen et Styrsky. Il précise :

Le but de notre voyage [...] était de revoir André Breton et Paul Eluard pour passer avec eux et leurs amis quelques jours qui nous feraient revivre l'enchantement partagé tout au long de leur séjour pragois [...]. Quant à mon voyage, il avait une raison plus objective [...] j'avais été invité en tant que délégué à participer au Congrès international des écrivains où [...] les surréalistes français devaient également prendre la parole. Bien que cette invitation ait été suivie d'un télégramme signé d'André Gide, Romain Rolland, Henri Barbusse et André Malraux, je ne surestimais nullement la nécessité d'y participer⁷.

S'ouvrant sur le récit de l'altercation avec Ehrenbourg, le texte de Nezval s'attache à retrouver l'euphorie de la rencontre à Prague et détaille les visites rue Fontaine, chez Tanguy, Ernst, Dali, Man Ray et l'entremise amicale de Péret et Jean dans ses obligations vis-à-vis du Congrès. En effet, l'invitation impliquait une intervention de sa part au nom de l'avant-garde tchécoslovaque pour laquelle Breton apaise ses scrupules lorsqu'il

7. Viteslav Nezval *Rue Git-le-cœur*, Éd. de l'aube, 1988, p. 16.

s'avère que lui-même est interdit de parole. Nezval rapporte ensuite comment il sera, en définitive, empêché de monter à la tribune le soir de la clôture. Même si les conférences étaient évoquées dans le *Bulletin International Surréaliste* de Prague, on reste perplexe à propos de l'apéritif du 15 juin dont Nezval rend compte :

*Breton discutait avec Péret et Eluard de deux soirées surréalistes qui devaient avoir lieu fin juin. Mais ses yeux ne cessaient de se tourner vers nous comme s'il voulait s'assurer que nous étions heureux en compagnie de ses amis*⁸.

Une interprétation limite serait qu'il n'a pas été prévenu de son implication dans la dernière formule des Conférences.

Le cas du quatrième participant, le belge Mesens, peut alimenter l'hypothèse d'une décision improvisée dans la mesure où ce dernier n'est pas à Paris ; on en a la preuve par les lettres que lui adresse Eluard à Bruxelles, celle déjà signalée du 23 qui fait état de l'annulation des Conférences et aussi la précédente, du 19 juin, qui le laissait prévoir : « Je ne crois pas que les Conférences auront lieu. On t'avait annoncé »⁹.

Nous sommes en face d'un double bilan négatif, celui du Congrès où les discours de Breton et de Nezval ont été sabotés ou supprimés, et celui de l'abandon des Conférences. La réaction collective des surréalistes qui s'exprime dans « Du Temps que les surréalistes avaient raison » consacre leur rupture avec le Parti Communiste. Rédigée par Breton en juillet, elle paraît en août aux Éditions surréalistes avec la signature des Belges dont Mesens. D'après une lettre d'Eluard à Gala, Zervos n'a pas voulu la publier telle quelle dans les *Cahiers d'art* où par contre figurent, dans ce numéro d'octobre consacré au surréalisme, trois textes qui nous intéressent : celui de Bjerke reprenant le titre des professions de foi, les contributions de Gascoyne « Premier Manifeste du surréalisme anglais » et de Nezval « Bases d'un congrès international des écrivains ». Y voir des prix de consolation aux conférenciers malheureux amène à les exploiter comme des substituts. On peut discuter cette hypo-

8. *Ibid.*, p. 32.

9. David Sylvester, *op. cit.*

thèse mais elle mérite d'être confirmée par recoupement avec des écrits complémentaires.

Avant d'entamer l'examen des prises de position de nos quatre témoins, on reconnaîtra qu'il ne s'agit pas de toutes nouvelles recrues, et si Mesens apparaît comme le plus éloigné du projet des Conférences, c'est qu'il est, depuis 1926, un vieux « cheval de retour » du surréalisme version belge, particulièrement réservé vis-à-vis de l'engagement communiste. En juin 1934, la revue *Documents* publie « L'Action immédiate », rédigée par Nougé qui critique la ligne du Parti. Un texte signé du seul Mesens se trouve dans un numéro suivant de la même revue. Rappelant les dernières activités surréalistes à Bruxelles dont il a été un important promoteur, il est optimiste et déclare :

Nous pouvons infirmer sérieusement les doutes de certains intellectuels sur les possibilités de pénétration du surréalisme dans les masses.

Triumphalisme qui ressemble à celui de Breton concernant l'audience internationale. Mesens affirme :

Notre attachement au marxisme est un fait [...] nos camarades soviétiques trouveront toujours la confiance que présuppose un accord révolutionnaire total.

Avec une nuance importante puisqu'il ajoute :

C'est pour cela qu'ils ne devront guère s'étonner de nous voir dénoncer tels écrivains quelle que soit l'étiquette qu'ils portent, s'ils relèvent à nos yeux de notre juridiction [il s'agit d'Ehrenbourg].¹⁰

Mesens signe « Du Temps que les surréalistes avaient raison » au moment même (août 1935) où la position convergente du groupe belge s'exprime dans le tract « Le Couteau dans la plaie » qui accompagne dans le *Bulletin International Surréaliste* de Bruxelles le discours de Breton pour le Congrès de la Mutualité. Au fond, Mesens n'a nul besoin de préciser pourquoi il est surréaliste, il œuvre et œuvrera toujours en accord avec Breton.

10. Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, pp. 248-49.

Autant Mesens se confirme à l'écart du projet, autant Bjerke a des titres pour s'y intégrer, et d'abord parce qu'il nous fournit un document irrécusable. C'est le seul peintre de l'équipe avec derrière lui une carrière qui précise son parcours d'initiation. Le texte des *Cahiers d'art* tient en une page grâce à des coupures qui le rendent parfois elliptique sinon simpliste. Son style est maladroit. Le premier paragraphe évoque son évolution de l'abstraction à « l'interprétation figurative ». Le second, à travers la métaphore des pierres trouvées au bord de la mer qui représentent ses désirs, ses rêves, ses confessions, exprime le passage de la réalité à la surréalité. Le troisième affirme la motivation idéologique : « La répression du marxisme en Allemagne m'a fait lutter de toute mon âme et de toute ma force physique sur le front du surréalisme ». On en arrive au « besoin inconscient de faire sauter toutes les chaînes », tous les systèmes de répression et c'est là qu'intervient le surréalisme et tout particulièrement dans le domaine de l'imagination et de la vie sexuelle. L'enjeu en est « la réalisation de la vie sur une base nouvelle », « le renouvellement de l'homme » étant « la condition de l'achèvement de la révolution prolétarienne ». Si les références au marxisme et au « corps social sans classes » restent générales, celles qui touchent à « l'activité intérieure inconsciente » renvoient précisément à Reich. Ce texte est le point d'aboutissement d'une trajectoire avec comme jalons les années de formation à Copenhague et Oslo, le semestre au Bauhaus en 1930-1931, la connaissance des *Cahiers d'art*, du *Surréalisme au service de la révolution*, de *Minotaure*. Dans *Symboler i abstrakt kunst* (1933) il précise que « dans les grands pays le cubisme s'est transformé progressivement en art abstrait et surréalisme »¹¹. En janvier 1934 paraît le n° 1 de *Linien* fondée par les artistes « abstraits-surréalistes », Bjerke, Bille et Mortensen qui présentent leur exposition sous la même appellation. La revue est tournée vers la France et vers *Minotaure* (la fascination pour Dali touche aussi bien Mortensen que Bjerke), elle s'intéresse à la psychanalyse, aux arts primitifs et à la politique avec sa rubrique « Du pays nazi ». La rupture de *Linien* avec Bjerke en novembre est la conséquence d'un livre *Surrea-*

11. Vilhelm Bjerke Petersen, *Des symboles dans l'art abstrait*, Yves Rivière, 1980.

lismen que ce dernier a fait paraître sans concertation avec ses camarades, peu de temps avant l'ouverture de *Kubisme-Surrealisme* dont il les écarte au profit d'une nouvelle équipe. Il faut cerner, pour établir la comparaison avec Nezval et Gascoyne, les composantes idéologiques de Bjerke Petersen en 1935, par rapport au « freudo-marxisme » tel qu'il a pu être déprécié dans l'article de Politzer « Psychanalyse et marxisme » car reconnu comme le « freudo-marxisme délirant des surréalistes, d'André Breton en particulier »¹² en référence aux *Vases communicants*. Nous avons pour cela *Surrealismen*, version développée de la profession de foi de 1935, le fil conducteur de la référence à Reich et les arguments de *Linien* contre ce même *Surrealismen*. Le début du livre fait la part de l'interprétation bretonnienne du rêve en insistant sur l'oppression de l'homme et de l'enfant dans la société bourgeoise, tout en intégrant l'actualité surréaliste à travers la conception dalinienne de l'objet. Le dernier chapitre intitulé « La mission du surréalisme » s'attache à la synthèse de deux approches. Les mots répression, révolution, lutte des classes, nazisme, marxisme, politisent le discours. La liberté exigée, assurée notamment dans le rêve, passe par l'éveil « des pulsions et des instincts », et repose sur le recours à « l'automatisme et aux ressources de l'inconscient ». Tout ceci implique une transformation préalable de l'homme et de ses idées dont Bjerke assure que c'est la mission du surréalisme et que dans cette perspective il réalisera « la révolution psychomatérialiste ». Pour résumer :

Le surréalisme se situe actuellement au côté du communisme éclairé comme une force inestimable dans la lutte contre la culture bourgeoise en vue de l'incitation à la révolution et à la création d'une nouvelle société.

Ce qui n'est pas contradictoire avec la troisième partie des *Vases communicants*. L'originalité de Bjerke se trouve dans le pré-supposé humaniste ou individualiste de ses propositions.

La morale doit s'adapter aux instincts et la société aux hommes, et dans cet art de vivre [qu'il veut promouvoir] il y

12. Georges Politzer, « Psychanalyse et marxisme », *Commune*, 1933, repris in *Ecrits 2*, Editions sociales, 1981, p. 254.

*a une liaison entre le communisme, le surréalisme et la psychanalyse.*¹³

La référence à Reich est plus développée que dans le texte de l'hypothétique conférence et l'on sait que ce dernier a été considéré en URSS comme un « freudo-marxiste ». Au moment de la rédaction de *Surrealismen*, il est à Copenhague, ayant fui l'Allemagne en 1933, et ses conférences suivies par Mortensen et sans doute par Bjerke sont dans la ligne de sa *Psychologie de masse du fascisme*, citée par ce dernier, mais aussi de *La Révolution sexuelle*. On en trouve un écho dans *Surrealismen* :

*L'oppression sexuelle est une arme aux mains du capital et en amenant [les travailleurs] à le défier, on peut anéantir cette arme et en même temps susciter une grande énergie vitale utile à la révolution prolétarienne*¹⁴.

Période critique pour Reich, désavoué à la fois par les communistes allemands qui avaient soutenu *Sexpol* et par les analystes freudiens qui lui annoncent son exclusion au Congrès de Lucerne en août 1934. C'est donc une position inconfortable et peut-être doublement fautive sur laquelle Bjerke s'aligne, puisque le freudo-marxisme de Reich n'est pas celui reproché aux Parisiens, même si l'importance de la sexualité dans l'émancipation de l'homme fait partie du programme du surréalisme. Les reproches faits à *Surrealismen* par les rédacteurs de *Linien* sont-ils alimentés par cette interprétation déviante du surréalisme inspirée par Reich ? Pour eux, Bjerke « semble croire qu'on peut remplacer la révolution prolétarienne par une soi-disant révolution psychmatérialiste » et ils ajoutent : « sur ce point il nous est absolument impossible d'être d'accord avec lui ». Refusant le rejet de la raison au profit de l'érotisme, ils s'opposent formellement à cette phrase de l'ouvrage : « Lorsque nous aurons acquis la liberté illimitée nous transformerons le monde entier pour en faire l'expression des fantaisies de l'instinct »¹⁵. Le retrait de Bille et Mortensen repose aussi sur des arguments esthétiques puisqu'ils rejettent la transcription directe du rêve et

13. Vilhelm Bjerke Petersen, [Le Surréalisme], Kobenhavn, I kommission hos Illums bog-afdeling, 1934, pp. 83-84.

14. *Ibid.*

15. *Linien*, n° 7, 20 novembre 1934, p. 2.

la formule psychophotographique. En ce qui concerne l'engagement de Bjerke nous avons le témoignage de Freddie qui rappelle qu'en 1935 « lorsque Bjerke Petersen et moi avons essayé d'adhérer au Parti nous nous sommes heurtés à un refus »¹⁶. Après son passage à Paris, Bjerke va alimenter les premiers numéros de *Konkretion* avec les documents récoltés, notamment ses articles « L'art et la révolution ». Il y exploite les mises au point récentes, des extraits de *Qu'est-ce que le surréalisme ?* et du discours de Breton au Congrès des écrivains. Il confirme sa vision personnelle en retrouvant les termes de *Surrealismen* et de « Pourquoi je suis surréaliste », d'où il ressort que seule l'œuvre d'art surréaliste est révolutionnaire dans la mesure où elle permet de découvrir l'homme le plus secret, d'autant que « la psychologie moderne a démontré qu'on ne pouvait libérer l'humain qu'en se tournant vers ce qui lui est commun et qui se trouve dans le "ça" et dans l'inconscient ». Bjerke publie aussi dans *Konkretion* des extraits du texte de Gascoyne paru dans *Cahiers d'art* et du discours que Nezval aurait dû prononcer au Congrès des écrivains.

Nezval est le plus âgé du quatuor fantôme des professions de foi, et le seul argument qui incite à le prendre en compte plus que Mesens est qu'il publie un texte dans ce *Cahiers d'art*, lieu de rattrapage du silence imposé. Malheureusement, « Bases d'un Congrès international des écrivains » ne répond pas exactement à l'attente et il faut l'interpréter à l'aide de documents plus anciens. Sans retracer l'évolution du poète dans son chemin vers le surréalisme, et même si la traduction en novembre 1930 du *Second Manifeste* dans *Le Zodiaque* – édité par Nezval et tourné vers le surréalisme et la psychanalyse – est une étape importante, ce n'est qu'en 1933 que se concrétise le double contact, à la fois physique et officiel avec Breton et ses amis. Le voyage que Nezval effectue à Paris et sa rencontre « presque par hasard » avec le groupe, place Blanche le 9 mai 1933, lui font rédiger dès le lendemain une lettre signée au nom du groupe *Devetsil* et qui va être publiée dans le *SASDLR* n° 5. C'est une prise de position très politique où l'on apprend que le mouvement tchèque a développé « une dialectique spéciale » par laquelle il « se découvre de plus en plus de points de

16. *CRAS*, Kobenhavn, september 1972, p. 42.

contacts avec l'évolution des surréalistes ». C'est donc au nom du marxisme qu'il peut exprimer la « sympathie à l'activité révolutionnaire surréaliste dont nous partageons la pensée centrale ». Cette conversion conduit logiquement au tract-manifeste du 21 mars 1934 qui peut servir de premier substitut à une profession de foi puisqu'il est rédigé par Nezval lui-même sous le titre « Le Surréalisme en Tchécoslovaquie ». La déclaration est complétée, outre la lettre parue dans le *SASDLR*, par une autre destinée à l'Agit-prop central du Parti communiste tchécoslovaque. Les intentions sont claires :

Nous voulons nous mettre entièrement au service de la pensée du surréalisme dans la conscience que le surréalisme n'est aucune direction artistique, que cette « disposition spirituelle que nous appelons surréaliste » (Breton) a conditionné l'origine de nos pensées et de nos œuvres les meilleures déjà à une époque où le surréalisme n'était pas encore proclamé [...].

Entre autres affirmations on retient :

Nous assurons [...] que nous ne sommes pas des freudiens à part entière ; nous acceptons telle ou telle conquête précise du freudisme revu et corrigé par la dialectique matérialiste.

La conclusion insiste sur la dominante idéologique de l'adhésion, mais en termes poétiques. En dénonçant « le capitalisme impérialiste et la propriété privée », elle exprime la vocation à « atteindre une sphère où l'être humain, libéré de toute avarice crispée, des pronoms possessifs et de sa peur de l'isolement dans laquelle il ne se complaît que par désespoir, sera enfin capable de lévitation »¹⁷. Parmi les signataires figure un psychanalyste mais Teige, rédacteur de la revue *Doba* où il publie le manifeste, reste en retrait ; il fait encore des réserves idéologiques et se tient plutôt sur la base des activités antifascistes et du matérialisme dialectique. Il précise pourtant : « ce n'est pas pour ça que je n'ai pas de sympathie pour le surréalisme », car il adhère sans réserves aux *Vases communicants* dont la traduction en tchèque paraîtra en décembre 1934 et au sujet de la-

17. Petr Kral, *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, Gallimard, 1985, p. 291-93.

quelle Nezval a écrit à Breton dès le mois de juin pour lui dire « son accord intuitif et intellectuel » avec ses idées sur le rêve, la poésie et l'amour. En tout cas, le processus conduisant à l'invitation de Breton à Prague est enclenché et le deuxième document exploitable correspond au *Bulletin International Surréaliste* d'avril 1935. Le texte de synthèse, bilingue, qui rend compte de la série d'interventions de Breton et Eluard est un montage de citations complétées par des morceaux choisis du *Second Manifeste*, *La Révolution surréaliste*, *Qu'est-ce que le surréalisme* et de l'interview qu'ils ont donné à l'organe de l'unité ouvrière *Halo-Noviny*, plus les réactions qu'ils ont suscitées dans la presse communiste et du Front gauche. Le morceau principal provient d'un article publié dans *Doba* par Kalandra, « théoricien marxiste » selon Nezval. C'est une étude-plaidoyer sur *Les Vases communicants* et le mauvais procès d'idéalisme que lui font « les critiques marxistes qui condamnent le surréalisme et refusent son produit le plus mûr », alors que Kalandra le considère comme une contribution à la dette laissée par Engels : « *Les Vases communicants*... en ces deux mots résident la thèse fondamentale du livre et sa valeur scientifique ». Il reprend, citant Breton, sa contestation de l'idée déprimante du divorce de l'action et du rêve transcendée par l'existence « de ce tissu capillaire qui représente pour l'homme l'échange permanent de ses besoins satisfaits et insatisfaits ». Toute l'argumentation s'attache à imposer l'idée « que le surréalisme n'est pas en contradiction avec le matérialisme dialectique » et l'approbation de la presse communiste « rend évidente sa compatibilité avec la philosophie de Marx et Lénine ». Deux mois séparent la parution du *Bulletin International Surréaliste* du Congrès de la Mutualité, et Nezval tiendra à publier intégralement dans *Rue Git-le Cœur* le discours qu'il n'a pu prononcer. On est frappé par les recoupements entre le compte rendu du *Bulletin International Surréaliste*, qu'il a sans doute rédigé, et l'essentiel de son allocution. L'analyse des *Vases communicants* de Kalandra s'y retrouve presque mot pour mot comme les extraits de *Halo-Noviny*. Solidaire du surréalisme, Nezval confirme sa position antifasciste, estime possible la participation de la poésie à la lutte des classes et s'oppose au réalisme socialiste. Il n'aurait sans doute pas dit autre chose s'il avait dû quelques jours plus tard expliquer pourquoi il était surréaliste. Il nous reste à statuer

sur le texte paru dans *Cahiers d'art* dont le titre, « Bases d'un congrès international des écrivains », est ambigu car sa matière ne correspond ni au Manifeste de 1934 ni au discours prévu. C'est le rêve d'un Congrès idéal après l'échec du Congrès réel. Rêve d'un monde où ce serait en URSS « qu'on apprécierait plutôt qu'ailleurs des œuvres comme *Les Vases communicants* ». L'amertume affleure à propos d'une reconnaissance qui n'a pas eu lieu. Nezval fait sienne la cause des surréalistes dans les règlements de compte personnels avec Aragon, Barbusse ou Ehrenbourg, mais il garde sa foi dans la ligne originale du P.C. tchécoslovaque dont les politiciens et les théoriciens du matérialisme dialectique ont apprécié la valeur révolutionnaire des *Vases communicants*. Dans le Congrès idéal, « seul le surréalisme se réservera sévèrement le terrain des découvertes des secrets dialectiques de l'homme ».

Le cadet des trois intervenants potentiels, Gascoyne, apparaît dans le jeu parisien comme un espoir prometteur de 19 ans. On aurait tort pourtant de sous-estimer les marques de son intérêt précoce pour le surréalisme, concrétisé dès son premier séjour parisien en 1933 où il a non seulement approché divers artistes (Dali, Ernst), mais aussi approfondi sa connaissance des œuvres de Breton et Eluard découvertes à Londres à travers des revues comme *Experiment*, *Transition*, *This Quarter* ou même *La Révolution surréaliste*. Son premier poème, reconnu plus tard comme surréaliste, « Le Rêve d' Isis », est publié dans *New Verse* en octobre 1933 et c'est à la même revue qu'il confiera ensuite ses traductions de poèmes d'Eluard, Ribemont-Dessaignes, Arp et Giacometti, sans oublier des compte rendus (Eluard, *La Rose publique*). Chroniqueur occasionnel de galeries, Gascoyne salue en mai 1934 dans le *New English Weekly* l'exposition Dali à la Zwemmer Gallery comme une expression réussie des « horreurs du subconscient ». En octobre de la même année, il répond dans une enquête de *New Verse* à la question : « Avez-vous été influencé par Freud et comment le considérez-vous ? » :

Je n'ai jamais été directement influencé par Freud dans ma poésie, mais j'ai été indirectement influencé par lui à travers les surréalistes. Se livrer à tout moment à l'écriture de poèmes sans le contrôle de la raison est, j'imagine, d'une certaine façon venu de Freud. Je ne trouve plus dorénavant

*cette activité nombriliste satisfaisante du tout. Les surréalistes quant à eux ont une justification précise pour écrire de cette façon mais pour un poète anglais avec des convictions politiques sans cesse grandissantes cela doit bientôt devenir impossible.*¹⁸

Cela ne l'empêchera pas, quelques mois plus tard, d'obtenir de nouveaux subsides de l'éditeur de son roman autobiographique *Opening Day* (1933), à charge pour lui de collecter des documents pour une sorte d'anthologie, son *Short Survey of Surrealism*, dont la présentation générale sur l'histoire du mouvement lui incombera. Mais celui qui part pour Paris au début de juin 1935 est muni d'un texte qu'il vient de rédiger en mai, seul et en français, et qui paraîtra dans les *Cahiers d'art* sous le titre « Premier manifeste anglais du surréalisme (Fragment) ». Au moment de sa rédaction, Gascoyne ne semble pas avoir été assisté par quiconque ; il n'a pas encore rencontré Penrose. On ne sait si une version développée a correspondu à ce fragment taillé aux normes de la revue. D'entrée de jeu le problème est posé :

Des groupements surréalistes existent aujourd'hui dans toute l'Europe [...] Il n'est plus guère que l'Angleterre [...] où un tel groupement organisé fasse défaut. Le moment nous paraît venu de combler cette lacune.

Plus qu'une profession de foi c'est un acte de foi. En adoptant le titre de manifeste, Gascoyne parle au nom d'une collectivité à venir et ne s'exprime pas à la première personne. Son premier souci, qui s'accompagne d'une critique virulente du patriotisme et de l'impérialisme, est de reconnaître l'existence et la spécificité de précurseurs anglais : Swift, Young, Lewis, Blake et Carroll. Rien d'insolite à cela, les deux premiers sont au tableau d'honneur du premier *Manifeste*, le troisième est cité dans *Les Vases communicants*, les deux autres ont aussi leurs lettres de noblesse surréalistes. Gascoyne initie malgré tout une pente dangereuse qui se confirmera dans le groupe anglais ; en 1936, dans le controversé *Surrealism*, les textes d'Eluard et Hugnet se trouvent associés aux études de Read et de Davies qui intègrent le surréalisme dans la tradition romantique en convoquant Wordsworth et Coleridge. Pour Gascoyne le surréalisme est « la

18. David Gascoyne, *Collected Poems*, Oxford Univ. Press, 1978, p. xii.

solution dialectique du poète », ce qui vaut pour la condamnation d'un « art prolétarien et de propagande » et d'un art « non politique, subjectif à l'extrême, n'aspirant qu'à l'expression individuelle de l'auteur ». Le paragraphe se termine par une vibrante profession de foi :

Nous surréalistes croyons à un avenir où la révolution révélera à l'homme la réelle, la surréelle étendue de ses facultés de vie, d'amour et de pensée, où toutes les chaînes qui nous entravent seront brisées à jamais.

Parmi « Les buts et les méthodes du surréalisme », on découvre sans surprise que son « ambition fondamentale [...] est d'abolir toute distinction formelle entre le rêve et la réalité », grâce en particulier à l'automatisme illustré par une citation de Breton sur le rapprochement insolite des objets. En conclusion, « Les déclarations du surréalisme » sont à la fois très engagées et très orthodoxes. On en retiendra la deuxième : « Comptant uniquement pour la libération de l'homme sur la Révolution prolétarienne nous proclamons notre adhésion sans réserve au matérialisme de Marx, Engels et Lénine » ; et la quatrième :

Nous nous engageons à combattre sans répit le fascisme et la guerre, l'impérialisme, le nationalisme, l'humanisme, le libéralisme, l'idéalisme, l'individualisme anarchiste, la théorie de l'art pour l'art, le fidéisme religieux...

Les références à Lénine et au fidéisme semblent être des réminiscences des *Vases communicants*.

Les trois textes mis en parallèle parce qu'ils coexistent dans le n° 5-6 des *Cahiers d'art* n'ont pas le même propos affiché et n'ont pas été rédigés simultanément. Malgré tout, on peut tenter la comparaison en relevant les termes significatifs qu'ils ont en commun pour établir des dominantes qui définissent trois domaines : psychanalytique (freudisme, rêve, inconscient), idéologique (matérialisme dialectique, marxisme, révolution) et apparenté (émancipation de l'homme). Les contextes différents n'empêchent pas d'apprécier des recoupements importants et de faire la part des priorités de chacun. L'arrière-plan du « freudo-marxisme » tel que les divers protagonistes ont pu l'appréhender à travers *Les Vases communicants* est finalement très peu développé dans son volet psychanalytique. Le thème de l'incompati-

bilité surréalisme/communisme, contingent de la date d'élaboration des textes, est significativement absent chez Bjerke, rejeté par Nezval et constitue une problématique fondamentale pour Gascoyne, qui va se détacher du PC et du surréalisme dans le courant de 1937 avant d'être exclu par le groupe anglais en 1947.

Si Mesens perdure dans l'orthodoxie bretonnienne, Nezval précise son choix. Il tente de dissoudre le groupe tchèque en 1938 au nom d'un alignement sur les positions du Parti communiste. La majorité des autres membres du groupe refuse ce coup de force et se maintient avec Teige, auteur la même année de *Le Surréalisme à contre courant*. Bjerke Petersen, reconnu « promoteur du surréalisme dans les pays scandinaves » par le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, reste un interlocuteur du groupe parisien et comme tel est invité par Breton à l'exposition du surréalisme en 1947 alors même que sa peinture a amorcé la courbe du retour à l'abstraction qui aboutira en 1950 à un art « concret », géométrique, sans référence au surréalisme.

Au moment où nous voulons conclure surgit l'inquiétude d'avoir dépassé les limites permises aux approches spéculatives d'un sujet. Est-il licite de s'être laissée aller à fantasmer un grand cérémonial qui n'a pas eu lieu ? En première défense, si fantasme il y a, il nous semble avoir démontré qu'il a été nourri et partagé par les surréalistes, à commencer par Breton, dans le premier semestre de 1935. La surenchère d'une profession de foi proposée pour une entrée en surréalisme a conduit à l'image d'une tribune, avec les prestations de « nos quatre camarades étrangers », qu'évoque le scénario précisé entre mai et juin. D'autant qu'il s'est avéré que la plupart ne sont plus des enfants de chœur et que pour accumuler les comparaisons ils apparaîtraient moins comme des rois mages que comme les cavaliers de l'Apocalypse. Ce cérémonial, Breton et Eluard l'ont-ils rêvé ensemble, à partir de quand et jusqu'à quand ? Rappelons que ceux qui freinent ou critiquent sous l'accusation de snobisme ou de mercantilisme sont des seconds rôles (Malet, Jean). Les participants nobles du Cycle de Conférences vont tous placer leur texte dans d'autres manifestations dans les meilleurs délais. Reste un moment à la fois fictif et trop réel, où l'action est resserrée en quinze jours, entre l'altercation avec Ehrenboug, le suicide de Crevel et la date annoncée pour la deuxième séance

des conférences. La reconstitution, tentée à partir des *Cahiers d'art* et de documents annexes, a fourni une « plateforme minimum », assez pauvre convergence d'idées et de thèmes entre les intervenants, dont on retient la priorité écrasante du politique, dans les derniers feux d'une certaine langue de bois et la référence floue au freudisme et au rêve dans le sillage des *Vases communicants*. Mais c'est un moment unique, après lequel tout bascule, tout est consommé. Il est certes impossible d'oublier le rebond immédiat d'une équipe surréaliste renouvelée dans l'entreprise aventureuse de *Contre-attaque* ou la dernière tentative (la FIARI) d'un accord avec une autorité marxiste. Cependant, il semble bien qu'ensuite le surréalisme ne puisse plus guère espérer transformer le monde mais seulement en changer la vue, sinon la vie.

*Université Paris I
Panthéon-Sorbonne*

UNE NON-ENTRÉE : LE CAS PAUL KLEE

Myriam FELISAZ-DEBODARD

Les rapports du plasticien Paul Klee avec le surréalisme sont particuliers puisqu'ils nous contraignent d'emblée à accoler une négation au concept de l'entrée en surréalisme. Mais que recouvre, dans ce « cas », l'entrée en surréalisme ? Si l'intitulé du séminaire évoque l'entrée en religion, entrer en surréalisme, cela implique pour l'entrant une participation de corps *et* d'esprit. Dès lors, une *double entrée* semble possible. D'abord *physique* : le « novice », s'il adhère au surréalisme, se liera à un groupe d'individus, se livrera à une pratique commune, enfin fera acte de présence dans les lieux où le groupe se réunit. *Intellectuelle* ensuite : l'accueil dans des publications du postulant et surtout, que ce dernier soit volontaire ou non, sa mise en texte par autrui, consacrent son entrée.

Cette non-entrée de Klee sera d'abord envisagée sous l'angle inverse, par les éléments qui peuvent jouer en faveur d'une *forme d'entrée en surréalisme*. Il ne s'agira pas tant de le désigner ou non comme peintre surréaliste, entreprise d'emblée vouée à l'échec, que d'inventorier ses modes d'entrée en surréalisme, les chemins qui lui ont été tracés et, surtout, fermés. On s'interrogera enfin sur les motifs de la non-entrée *in fine* de Klee en surréalisme.

I. Les rapports entre Klee et le groupe surréaliste

Le contact s'établit d'abord par l'intermédiaire de Dada. Klee rencontre Hans Arp à Munich en 1912, lors de la seconde exposition du Blaue Reiter à laquelle tous deux participent. Par l'intermédiaire d'Arp, il est invité en 1917 par Hugo Ball à exposer à la Galerie Dada de Zurich. Une de ses œuvres, « *Ausblick aus einem Wald* », est ensuite reproduite dans le numéro double 4-5 (15 mai 1919), anthologique, de la revue

*Dada*¹ dirigée par Tzara. Le voyage en Allemagne d'Aragon, en 1922, est le second facteur de rapprochement avec le groupe surréaliste encore en gestation : Aragon mentionne Klee dans la chronique de son voyage, « Le Dernier Été »².

Grâce à Tzara et Aragon, la peinture de Klee est donc connue des surréalistes. Breton le cite en 1924 dans le *Manifeste du surréalisme*, dans une note, il est vrai, qui suit la présentation des « ancêtres » surréalistes :

J'y insiste, ils ne sont pas toujours surréalistes, en ce sens que je démêle chez chacun d'eux un certain nombre d'idées préconçues auxquelles – très naïvement ! – ils tenaient. Ils y tenaient parce qu'ils n'avaient pas entendu la voix surréaliste [...], parce qu'ils ne voulaient pas servir seulement à orchestrer la merveilleuse partition [...].(1)

(1) Je pourrais en dire autant de quelques philosophes et de quelques peintres, à ne citer parmi ces derniers qu'Uccello dans l'époque ancienne, et, dans l'époque moderne, que Seurat, Gustave Moreau, Matisse (dans « La Musique » par exemple), Derain, Picasso (de beaucoup le plus pur), Braque, Duchamp, Picabia, Chirico (si longtemps admirable), Klee, Man Ray, Max Ernst et, si près de nous, André Masson.³

En 1925, Klee expose pour la première fois en France, à Paris, à la galerie Vavin-Raspail (21 oct.-14 nov.) et à la première exposition surréaliste, galerie Pierre (14-25 nov.). Son nom figure aussi sur la couverture de *La Révolution surréaliste*, n° 3 (15 avril 1925), dans la liste des illustrations. Quatre de ses œuvres sont reproduites : « Château des croyants » dans la rubrique « Rêves », une sans titre dans « Textes surréalistes », « Dix-sept égarés » dans la section « Beaux-Arts », enfin « Paroles parcimonieuses de l'avare » sous une citation de Lao Tseu qui clôt « L'Europe et l'Asie », traduction de Théodore

1. *Dada*, réed. Jean-Michel Place, 1981, n° 4-5, p. 97.

2. *Littérature*, nouvelle série, réed. Jean-Michel Place, 1978, n° 6, 1^{er} nov. 1922, pp. 20-23.

3. André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. I, p. 330. A noter que parmi les peintres cités, certains seront encensés par les surréalistes (Picasso), ou participeront aux activités du groupe : Chirico, Ernst, Masson, etc.

Lessing. Or, au vu du statut privilégié que les surréalistes accordaient à l'illustration – l'œuvre ou l'objet signifie au même titre que le texte –, en 1925, Klee, par sa peinture, est *sur la voie* de l'entrée en surréalisme.

En avril 1928, Eluard lui envoie des poèmes pour qu'il les illustre. Mais le peintre n'a pas donné suite : ayant déjà illustré *Candide* de Voltaire en 1911, il avait jugé ce travail certes stimulant mais surtout épuisant⁴. En 1931 pourtant, lorsque Tzara lui demande une gravure pour *L'Homme approximatif*, Klee accepte, mais reprend un dessin déjà existant daté de 1929, « Œil et oreille »⁵.

Des rapports se maintiennent donc entre Klee et certains surréalistes. Toutefois, dans le *S.A.S.D.L.R.*, Klee, comme son œuvre, n'ont pas leur place dans une revue qui se veut plus engagée. En revanche, une de ses œuvres, « Regard incrédule », est reproduite en mai 1934 dans le n° 5 de *Minotaure* (éditée par Albert Skira avec la participation des surréalistes), pour illustrer l'article d'Emile Tériade « Aspects actuels de l'expression plastique ». Picasso, Giacometti, Miró, Ernst, Tanguy, Dali, pour ne mentionner que les principaux, illustrent également l'article. Mais seul Chirico y est cité. Du 12 mai au 3 juin 1934, des œuvres de Klee sont aussi présentées à l'exposition « Minotaure » du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Dans *Minotaure* n° 6, hiver 1935, paraît « Physique de la poésie », où Eluard examine les rapports du texte et de l'image : dans les illustrations est reproduite la gravure de Klee pour *L'Homme approximatif*⁶. Enfin, une de ses œuvres, « Figure en devenir », illustre un autre article d'Emile Tériade, « La peinture surréaliste », dans *Minotaure*, n° 8, juin 1936. Cette fois, Tériade mentionne Klee :

Depuis les inventions fluides et musicales de Paul Klee jusqu'aux mystérieux paysages métaphysiques Chirico, si miraculeusement réussis, depuis la frénésie dionysiaque de Mas-

4. Le *Candide* illustré par Klee est publié en 1920 chez Kurt Wolf, à Munich. L'édition française est encore plus tardive : Maisonneuve et Larose, 2001, coll. « Un double regard ». En 1920, Klee compose aussi dix lithographies pour *Postdamer Platz, oder die Nächte des neuen Messias* de Curt Corinth.

5. *L'Homme approximatif*, long poème écrit de 1925 à 1930, publié chez Fourcade en 1931.

6. *Minotaure*, rééd. Skira, 1981, n° 6, p. 10.

*son jusqu'à l'humour d'un Max Ernst, d'un Miró ou d'un Tanguy, enfin, depuis les constructions poétiques de Giacometti jusqu'à la réalité scientifique de Dali, la peinture surréaliste oscille sans se fixer et déploie une diversité d'aspects qui révèlent la diversité de ses sources. En définitive, elle forme un ensemble étonnant de propositions, de recherches et de réalisations situées toujours sur les frontières du précis et de l'illimité, de l'immédiat et de l'imaginaire.*⁷

Pour Tériade, la peinture de Klee est l'une des bornes entre lesquelles se déploie la peinture surréaliste comprise comme un parcours. Mais si Klee est nommé en premier, ce n'est pas pour marquer la primauté de son art sur celui des autres peintres cités : plus vraisemblablement, il est le plus éloigné du cœur de la peinture surréaliste, le moins évidemment surréaliste de ces peintres.

Deux expositions importantes achèvent la chronologie des jalons majeurs dans les relations entre Klee et les surréalistes. En décembre 1936, dix-neuf œuvres de Klee datées de 1904 à 1935 sont présentées à l'« Exposition internationale du Surréalisme » du *Museum of Modern Art* de New York, dans la section « Pionniers du XX^e siècle ». « *Fantastic Art, Dada and Surrealism* », gigantesque exposition itinérante (sept cents œuvres, une centaine d'artistes), s'étend à Dada, aux précurseurs anciens, aux apparentés contemporains. Klee y trouve tout naturellement sa place. Il est également présent, en février 1940, à l'« *Exposición internacional del Surrealismo* » de Mexico, à la *Galeria de Arte mexicano*.

En définitive se créent à distance, entre Klee et le groupe surréaliste, des rapports d'estime plus que de véritables relations amicales. Les manœuvres d'approche sont l'initiative des surréalistes, Klee restant volontairement à l'écart de toute forme de groupe. De plus, Klee, qui vient peu en France, n'est pas sollicité pour participer aux productions, aux réunions et aux actions du groupe. Néanmoins, l'estime où le tiennent les surréalistes qui écrivent sur lui mérite qu'on s'arrête sur ce chemin de traverse vers l'entrée en surréalisme que constitue la mise en écriture.

7. *Ibidem*, n° 8, p. 4.

II. Klee dans le texte

J'établirai plusieurs niveaux de distinction dans ces nombreux textes. Le premier sépare les textes écrits dans la période de l'âge d'or du surréalisme, du milieu des années vingt (fin de Dada et premier *Manifeste du surréalisme*) à l'immédiat après-guerre (1946), de ceux qui lui sont postérieurs. Les premiers jouent en effet un rôle plus affirmé dans l'ébauche d'entrée en surréalisme de Klee. En outre, Klee n'est mort qu'en 1940 : or, écrire sur la peinture d'un artiste dont l'œuvre s'élabore, sur un homme que l'on peut connaître, n'a pas les mêmes enjeux et ne permet pas la même distanciation qu'écrire sur un artiste disparu. De cette différence de propos témoignent les nombreux éloges funèbres rendus à Klee en 1946 – les années de guerre constituent une parenthèse car aucun texte français n'est alors écrit sur Klee, de nationalité allemande.

On distinguera ensuite les auteurs, surréalistes avérés, qui ont pu revêtir une fonction de *passeurs* pour Klee vers le surréalisme, de ceux que je désignerai par l'appellation d'*esprits surréalistes*. Soit que ces derniers aient rompu avec le groupe ou qu'ils en aient été éloignés à la date de leur texte sur Klee, soit qu'ils se soient trouvés aux confluent du surréalisme sans vraiment en faire partie, ils n'ont pu faire entrer l'artiste ou sa peinture dans le mouvement. Mais ils ont pu permettre de l'associer à la *mouvance* surréaliste. Cependant, certains auteurs peuvent avoir écrit sur Klee dans et hors de l'âge d'or du surréalisme, mais plus intéressant encore, du fait de l'histoire du mouvement, ils peuvent avoir écrit comme *passeurs* et/ou comme *esprits surréalistes*.

Ces premiers passeurs, Louis Aragon et Paul Eluard (ce dernier avec un poème), écrivent pour la préface au catalogue de la première exposition française de Klee deux textes pareillement intitulés « Paul Klee »⁸. Les deux auteurs resteront d'ailleurs de fervents admirateurs de Klee : Aragon écrira de nouveau sur lui en 1966 et 1967 ; Eluard, dès 1924, achète des tableaux de Klee (il en possédera quatre, dont une œuvre majeure, « L'ordre du

8. Paul Eluard, « Paul Klee », *Capitale de la douleur*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I, p. 182. Louis Aragon, « Paul Klee », *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 1981, pp. 18-19.

Contre-ut »⁹). Leur démarche est importante : en effet, les Français voient pour la première fois des œuvres de Klee, et celles-ci leur sont présentées par des surréalistes ! De là à ce que le public en conclue que cette peinture d'avant-garde est surréaliste, il y a peu. De fait, cette préface fait entrer l'œuvre du peintre en surréalisme. Ainsi, à l'exposition surréaliste de la même année, deux tableaux de Klee sont présents, que Robert Desnos et André Breton évoquent rapidement dans le catalogue :

Très loin Un homme (3) s'apprête à gravir La montagne entrouverte (4). [...] Vous quitterez bientôt cet étrange pays caressé par trop d'ailes : ailes d'oiseaux que nous ne connaissons plus – Oiseaux dans un aquarium (12) – ailes changeantes d'Oiseau s'abattant (13) sur le gazon des clairières.

*(3) Arp (4) Paul Klee (12) Arp (13) Paul Klee.*¹⁰

En 1926, Desnos mentionne de nouveau Klee dans l'article « Surréalisme » des *Cahiers d'art*, où il tente de faire une mise au point sur la peinture surréaliste¹¹. Ce texte, qui inclut pour la deuxième fois l'œuvre de Klee parmi celles que Desnos reconnaît comme surréalistes, signifie que pour certains l'entrée en surréalisme de Klee est avérée. Ainsi pour René Crevel, autre de ses principaux laudateurs : il écrit en 1928 « Merci, Paul Klee. *Danke Paul Klee* »¹², préface au catalogue d'une exposition allemande de Klee, et surtout, en 1930, la première monographie française de Klee¹³.

Si Klee entre en surréalisme par une mise en texte, présente-t-elle pour autant des caractéristiques d'écriture surréaliste ? Le texte d'Aragon et celui de Desnos de 1926, plus théoriques, ne sont pas le lieu de l'exercice de l'inconscient en liberté, même si le propos, lui, s'inscrit au premier plan des préoccupations

9. « *Der Orden von hohen C* », aquarelle de 1921, coll. particulière.

10. Robert Desnos, *Ecrits sur les peintres*, Flammarion, coll. « Textes », 1984, pp. 80-81.

11. « Surréalisme », *Ibid*, pp. 88-94. Klee est cité p. 92.

12. Dans *Paul Klee*, galerie Alfred Flechtheim (Berlin), mars 1928. Reprod. dans René Crevel, *L'Esprit contre la raison (et autres textes surréalistes)*, Pauvert, 1986, pp. 38-40.

13. René Crevel, *Paul Klee*, Gallimard, 1930, coll. « Les Peintres nouveaux », reprod. dans *L'Esprit contre la raison, op. cit.*, pp. 69-77.

surréalistes du moment. À l'inverse, Eluard, par son poème, et Crevel, dans ses deux textes, ont trouvé en la peinture de Klee un miroir pour leurs rêveries :

*Sur la pente fatale, le voyageur profite
De la faveur du jour, verglas et sans cailloux,
Et les yeux bleus d'amour, découvre sa saison
Qui porte à tous les doigts de grands astres en
bague.*(Eluard)

(...) bien que [Paul Klee] ait fait éclater des yeux illimités au front des plus minuscules créatures et, en dépit des algues, par lui libérées de tout roc, malgré tant d'êtres, de végétaux, de choses moins possibles à nier dans leur impondérable surréalité que nos maisons, nos becs de gaz, nos cafés et la viande des amours quotidiennes ou hebdomadaires, selon des ressources des tempéraments civilisés, tout le merveilleux qu'il dispense ne doit pas être abâtardi, perverti, utilisé pour l'une ou l'autre cause [Europe, Asie] (Crevel)¹⁴

L'usage surréaliste de l'écriture *redouble* le processus d'entrée qui se met déjà en place lorsqu'un surréaliste écrit sur Klee.

La période de l'âge d'or du surréalisme comprend aussi des textes d'auteurs désormais dissidents du surréalisme¹⁵ : Georges Limbour compose l'article « Paul Klee » pour *Documents* en 1929¹⁶ ; la même année, Philippe Soupault et Roger Vitrac – ce dernier avec un texte intitulé « A propos des œuvres récentes. Paul Klee »¹⁷ – participent à la monographie que le biographe de Klee, Will Grohmann, publie aux éditions Cahiers d'art¹⁸ ; en 1929 encore, Desnos évoque Klee dans « Peinture surréaliste », article pour l'exposition éponyme au *Zurich Kunsthaus*¹⁹. Cette période se clôt par l'hommage rendu à Klee par de nombreux

14. *Ibidem*, p. 73.

15. En 1923, Antonin Artaud écrit sur Klee « Un peintre mental ». Reprod. dans *Bilboquet, Œuvres complètes t. I*, Gallimard, 1976, p. 240.

16. *Documents*, réed. Jean-Michel Place, 1991, n° 1, avril 1929, pp. 53-54. Du 1^{er} au 15 février 1929, Klee expose à la galerie Georges Bernheim (Paris).

17. Texte repris et prolongé dans *Cahiers d'art*, n° 6, 1930, pp. 301-304.

18. La monographie reprend aussi « Merci Paul Klee » de Crevel et « Aux joueurs de vent : L-P. F. et P. K. » de Tzara, initialement paru dans *Les Feuilles libres*, n° 45-46, juin 1927.

19. Robert Desnos, *Ecrits sur les peintres, op. cit.*, pp. 108-120.

écrivains, pour le numéro spécial des *Cahiers d'art*²⁰ : trois poèmes, « Paul Klee l'apprenti du soleil » (Tzara), « Parfois le balayeur » (Jacques Prévert), « Secrets d'hirondelles » (René Char) ; « Azimuths terrestres » de Pierre Mabille, un texte non titré de Georges Bataille et « Paul Klee » de Joë Bousquet. Même éloignés du surréalisme, certains de ces écrivains en sont encore très proches, surtout au niveau des recherches poétiques :

Les bords des robes des jeunes filles brûlent, sur les montagnes cendreuses, les minarets marchent avec des pieds de cadenas, les lianes en fer blanc tranchent les beaux fruits des condamnés, les têtes de l'air, cet air bondissant, l'air de cerf aigret, l'air cristallisé, [...] l'air à la croupe de lionceau, aux légères sandales de salamandre, l'air de l'applaudissement nocturne et mathématique [...]. (Tzara)²¹

Après 1946, seuls écrivent sur Klee des esprits surréalistes, éloignés du mouvement comme Limbour²² et Aragon²³, membres du second surréalisme tels Marcel Jean²⁴, Alain Jouffroy²⁵ et Jean Laude²⁶, ou comme André Pieyre de Mandiargues²⁷.

Trois plasticiens, à distinguer des écrivains *stricto sensu*, écrivent encore sur Klee. Mais ils ne peuvent pas ou plus susciter ou consolider son entrée en surréalisme. Valentine Hugo,

20. *Cahiers d'art*, n° 20-21, 1944-1945. La revue reprend aussi le texte de Soupault et celui de Vitrac qui devient « Le regard de Paul Klee ».

21. Tristan Tzara, « Paul Klee l'apprenti du soleil », *Le Pouvoir des images, Œuvres complètes t. IV*, Flammarion, 1980, pp. 413-414.

22. Georges Limbour, « Paul Klee », préface à une exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, mars 1948. Reprod. dans *Critique*, n° 351-352, août-sept. 1976, pp. 908-912.

23. Louis Aragon, « Cinq tableaux d'une exposition », *Les Lettres françaises*, n° 1161, 15 déc. 1966, et « Paul Klee (1870-1940) », 1967. Repris dans *Écrits sur l'art moderne, op. cit.*, pp. 228-232 et pp. 233-237.

24. Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Seuil, [1959] 1967, pp. 146-149.

25. Alain Jouffroy, « 750 millions pour 100 Klee », *Connaissance des arts*, n° 114, 1961, p. 28-35.

26. Jean Laude, « Paul Klee : lettres, écritures, signes », in *Écritures : systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Actes du Colloque international de l'Université Paris VII, Le Sycomore, 1982, pp. 349-403.

27. André Pieyre de Mandiargues, « Klee à Berne », *Le Belvédère*, Grasset, coll. « La Galerie », 1958, pp. 35-39.

avec « Le verger de Paul Klee²⁸ », et André Masson, dans « Éloge de Paul Klee²⁹ », participent avec les écrivains surréalistes à l'éloge rendu à Klee en 1946, mais ils ne font plus partie du groupe. Quant à Marcel Duchamp, qui écrit « Paul Klee, 1879-1940. Peintre, Graphiste, Ecrivain » en 1949³⁰, son influence sur les surréalistes est certes indéniable, mais son appartenance au groupe reste plus problématique.

De cet inventaire des textes surréalistes consacrés à Klee, il ressort que ces auteurs sont très actifs dans la diffusion de son œuvre en France. Ils sont ses premiers commentateurs mais aussi les principaux et à mon sens les plus subtils, ce qui indique qu'il existait vraisemblablement entre Klee et les auteurs surréalistes une certaine communion d'esprit. Par le lieu de consécration que représente le texte, si ce n'est Klee, du moins sa peinture est élue par les surréalistes comme ayant son rôle à jouer dans l'ouverture des barrières de l'inconscient.

III. De l'entrée possible à la non-entrée de fait, examen des motifs

Pourtant, Klee n'est pas entré dans la postérité en tant que peintre surréaliste. Les motifs de l'inaccomplissement de son entrée en surréalisme doivent d'abord être cherchés en *interne*, dans son œuvre. Rappelons que les surréalistes n'ont pas tous eu accès directement à sa doctrine. En 1920, *La Confession créatrice* paraît dans *Tribune der Kunst und Zeit* (Berlin) mais n'est traduite en français qu'en 1957. *De l'Art moderne* (publication posthume, 1945) paraît à Bruxelles en 1954 et à Paris en 1963. Son *Journal*, édité en allemand en 1957, est traduit deux ans plus tard en français par Pierre Klossowski (Grasset).

Nous n'examinerons pas tous les éléments picturaux qui freinent ou interdisent l'entrée en surréalisme de l'artiste, mais seulement les points de concordance et d'achoppement que rencontrent trois thèmes principaux de l'œuvre : l'enfance, le merveilleux et le langage (on pourrait s'intéresser aussi à l'humour, au romantisme, à l'ésotérisme, à la musique).

28. *Cahiers d'art*, *op. cit.*, pp. 20-22.

29. *Fontaine*, n° 53, juin 1946, pp. 105-108.

30. Reproduit dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, Flammarion, 1994, coll. « Champs », p. 204.

L'enfance est, pour de nombreux critiques, l'un des thèmes fondamentaux de Klee. Selon cette interprétation, ses créations seraient des recherches sur la puérité caractéristique des dessins d'enfants. Mais des critiques plus contemporains dénoncent la compréhension erronée de cette thématique. Certes, dès 1912 Klee met en parallèle les œuvres des enfants avec l'art des malades mentaux, et comme les surréalistes il se passionnera en 1922 pour l'ouvrage de Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie* :

C'est qu'il se produit encore des commencements primitifs dans l'art tels qu'on en trouverait plutôt dans les collections ethnographiques ou simplement chez soi, dans la chambre d'enfant. [...] Moins ils ont de savoir-faire, et plus instructifs sont les exemples qu'ils nous offrent [...]. Des phénomènes parallèles se retrouvent chez les aliénés et l'on ne saurait user avec malveillance des termes de puérité ou de folie pour déterminer exactement ce qui cherche à s'exprimer ici.³¹

Mais il récusait fortement « la fable de l'infantilisme de [son] dessin », expliquant : « [elle] doit avoir son origine dans les productions linéaires où j'essayais d'allier l'idée de l'objet, par exemple un homme, à la pure présentation de l'élément "ligne" »³². Surtout, il ne niait pas le primat de la technique et de la conception, et en cela se distinguait nettement des surréalistes, certains prônant comme seule peinture (surréaliste) valable celle inventée par les enfants et surtout, par les fous :

On a souvent reproché au surréalisme d'être inapplicable à la peinture. C'est qu'en effet le grand problème de la peinture surréaliste a été l'application de la définition du surréalisme aux procédés picturaux. [...] En effet, seuls les dessins de médiums, les dessins obtenus à l'état second, les dessins de fous, peuvent, et dans une certaine mesure seulement, répondre semble-t-il à cette définition³³.

31. Paul Klee, *Journal*, Grasset et Fasquelle, coll. « Les Cahiers rouges », [1959] 1992, pp. 252-253.

32. *Idem*, Conférence « De l'art moderne », Iéna, 1924, reproduite dans *Théorie de l'art moderne*, Denoël, 1998, coll. « Folio essais », p. 31.

33. Robert Desnos, « Surréalisme », *op. cit.*

Une deuxième différence tient à la présence du merveilleux dans nombre de tableaux et à sa conception, bien qu'elles soient là encore très proches de l'imaginaire surréaliste et de l'imagerie qui en rend compte : Miró, par exemple, se disait influencé par Klee dans la première moitié des années vingt. Chez Klee, le merveilleux provient de l'irruption du fortuit dans la réalité, plus que d'une transposition sur le mode du rêve. Contrairement à Magritte de qui cette définition le rapprocherait, on ne peut reconnaître dans les tableaux de Klee une dimension onirique. Toutefois, comment ne pas être troublé par les similitudes de ces lignes de Klee avec les idées surréalistes :

Aujourd'hui, la relativité du visible est devenue une évidence, et l'on s'accorde à n'y voir qu'un simple exemple particulier dans la totalité de l'univers qu'habitent d'innombrables vérités latentes. Les choses dévoilent un sens élargi et bien plus complexe qui souvent infirme en apparence l'ancien rationalisme³⁴.

Le traitement du langage par Klee est le troisième facteur qui aurait pu attirer davantage le peintre vers le groupe, et vice versa. Voyons la définition qu'Henri Béhar et Michel Carassou donnent de ce traitement par les surréalistes : « Le peintre se sert des mots pour subvertir les images et réciproquement. Cela peut s'étendre à la toile elle-même ou à la dénomination du tableau. »³⁵ Klee introduit souvent du langage poétique dans ses toiles, comme dans « Jadis surgi du gris de la nuit » (1918)³⁶ qui comporte ce poème :

*Jadis surgi du gris de la nuit
Puis lourd et cher et fort
Du feu du soir
Ivre de Dieu et plié.
A présent éthéré
Environné de bleu*

34. Paul Klee, *Credo du créateur*, 1920, reproduit dans *Théorie*, op. cit., p. 39.

35. Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme*, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », [1984] 1992, p. 412.

36. Fondation Paul Klee, Kunstmuseum, Berne.

*Planant sur les glaciers
Vers de sages constellations.*³⁷

Mais chez Klee le logos ne subvertit pas l'image, il l'organise et l'accompagne. La subversion vient plutôt des titres, qui ne désignent pas nécessairement l'objet représenté : « Analyse de diverses perversités » (1922), « Château à bâtir en forêt » (1926).

A l'égard du surréalisme, l'œuvre de Klee présente des contradictions, que René Passeron résume ainsi : « A lire [les] écrits [de Klee], on se rend compte que ses idées étaient beaucoup plus éloignées du surréalisme que ses œuvres. Soucieux de précision, il ne laisse théoriquement à l'imaginaire qu'une place restreinte. [...]. Pour lui, « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. Et le domaine graphique, par sa nature même, pousse à bon droit aisément à l'abstraction. Le merveilleux et le schématisme propres à l'Imaginaire s'y retrouvent donnés d'avance et, dans le même temps, s'y expriment avec une grande précision ».

Texte remarquable, puisque, tout naturellement, ce peintre qui assume ce qu'il y a de sensation dans son art, pose que dans le dessin, l'abstraction reste chargée de contenu imaginaire. La fusion intime du « merveilleux » (surréaliste) et du « schématique » (abstrait), telle est la réussite de Paul Klee³⁸.

Dans un deuxième temps, rappelons que ce motif *externe* à la peinture de Klee a pu jouer un rôle dans sa non-entrée de fait en surréalisme : la problématique définition de la peinture surréaliste. Breton et Desnos s'en sortent d'abord par une pirouette, mettant en cause la définition de la peinture même :

*On a dit qu'il ne saurait y avoir de peinture surréaliste. Peinture, littérature, qu'est-ce là, ô Picasso, vous qui avez porté à son suprême degré l'esprit, non plus de contradiction, mais d'évasion ! [...] Et ils viennent nous parler de la peinture, ils viennent nous faire souvenir de cet expédient lamentable qu'est la peinture ! (André Breton)*³⁹

37. Traduit par Philippe Comte dans *Paul Klee*, Nouvelles éditions françaises - Casterman, Coll. « Grands peintres modernes », 1989, p. 76.

38. Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Livre de Poche, 1968, p. 98-99.

39. André Breton, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 29.

Qu'est-ce que la peinture surréaliste ? Qu'est-ce que la peinture ? L'auteur de ces lignes vous dira à coup sûr si une peinture est surréaliste ou non. Il ne vous dira pas pourquoi. Qu'est-ce que la peinture ? (Robert Desnos)⁴⁰

Mais la dérision ne règle pas la question d'une peinture surréaliste ou non. Breton y revient en 1928 dans *Le Surréalisme et la peinture* : « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur* ou ne sera pas. »⁴¹ Est-ce bien à ce modèle intérieur que se réfère Klee lorsqu'il écrit : « L'œuvre est au premier chef genèse et son histoire peut se représenter brièvement comme une étincelle mystérieusement jaillie d'on ne sait où qui enflamme l'esprit, actionne la main et, se transmettant comme mouvement à la matière, devient œuvre »⁴² ?

Les critiques récusent unanimement la possibilité que Klee soit un peintre surréaliste, tel Marcel Jean – « Pas plus que Picabia, Paul Klee n'a pris part au surréalisme en tant que mouvement constitué »⁴³ – ou Philippe Comte :

De véritables incompatibilités existent en outre entre Klee et le surréalisme. D'abord il se fait de l'artiste une idée différente de la leur ; professeur au Bauhaus, il est non seulement conscient de ses moyens et de ses buts, mais il les explicite à ses élèves, et l'idée que l'art doive être fortuit, automatique, médiumnique ne serait pas loin de le scandaliser. Ensuite l'aspect révolutionnaire, leveur de tabous et humaniste du Surréalisme français est tout à fait étranger à Klee⁴⁴.

Mais j'aurais envie de suivre Jacques Baron, plus nuancé, qui reprend justement l'idée d'un esprit surréaliste :

Si Paul Klee ne participe à aucun moment au mouvement surréaliste proprement dit, il n'en reste pas moins l'animateur d'une poésie plastique en parfaite concordance

40. Robert Desnos, « Surréalisme », *op. cit.*

41. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1979, p. 4.

42. Paul Klee, « Philosophie de la création », *Théorie, op. cit.*, p. 59.

43. Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste, op. cit.*, p. 146.

44. Philippe Comte, *Paul Klee, op. cit.*, p. 32.

*avec l'esprit qui anime les artistes, de dada au surréalisme, soucieux d'exprimer leurs visions subjectives du monde. [...] Klee était l'aîné des peintres surréalistes et sa méthode excluait l'automatisme*⁴⁵.

Les surréalistes ont donc parfois associé Klee à leur histoire individuelle ou collective, par des contacts épistolaires, par l'accueil de son œuvre dans leurs revues et leurs expositions, par l'écriture surtout. *Rapproché* ainsi du surréalisme, Klee aura été, quelque volonté qu'il en ait eue, *proche* de leur esprit.

Il convient en définitive de nuancer notre assertion initiale. Si Klee n'est pas personnellement un (artiste) surréaliste, n'étant pas sollicité pour entrer dans le mouvement ni ne le souhaitant, sa peinture, elle, entre en surréalisme, dans la mesure où des acteurs principaux ou proches du groupe s'y intéressent fortement, et où elle touche de très près aux moyens et aux finalités de la peinture désignée nommément comme surréaliste.

Selon la définition posée en introduction, nous concluons certes à une *non-entrée physique* en surréalisme de Klee, mais à une *entrée intellectuelle* malgré tout. Qualifier son œuvre de surréaliste peut sembler excessif : qu'il nous suffise, afin de lever toute ambiguïté, de rappeler que Breton lui-même distinguait entre surréalisme historique et surréalisme éternel. Comme l'écrivent Henri Béhar et Michel Carassou, « le surréalisme historique s'est abreuvé aux sources du surréalisme éternel, de même que celui-ci s'est revivifié par la présence d'êtres sensibles »⁴⁶. Aussi est-ce sous l'égide du second, le surréalisme éternel, que la peinture de Klee entre en surréalisme.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

45. J. Baron, *Anthologie plastique du surréalisme*, Filipacchi, 1980, p. 140.

46. Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme*, *op. cit.*, p. 7.

LES FEMMES-FANTÔMES DU SURREALISME

Georgiana M. M. COLVILE

J'ai tant rêvé de toi, tant
marché, parlé, couché avec
ton fantôme, qu'il ne me
reste plus peut-être et pour-
tant, qu'à être fantôme parmi
les fantômes

Robert Desnos¹.

En 1926, on connaissait déjà les dons de médium de Desnos, qui s'identifie ici en tant que fantôme/fantasma surréel à Yvonne George, la femme qui le hante. André Breton revendique un rôle semblable au début de *Nadja* : « pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ? [...] ce dernier mot m'égaré [...] il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme »². L'héroïne se présente plus loin, comme « l'âme errante ». Pour les poètes surréalistes, toute rencontre amoureuse ouvre la voie à un mystérieux au-delà, telle la Transylvanie du film de Murnau, *Nosferatu le vampire* (1922) : « Quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre »³. Une femme poète, Alice Rahon, récrit cette phrase autrement :

*Parfois j'ai jeté des ponts jusqu'à l'autre bord
mais ma vie de fantôme
je l'ai quittée aux portes de l'enfance*⁴.

Une autre, Valentine Penrose, recrée la rencontre entre femmes : « Au bout du pont de fer voici les féminines »⁵. Frida

1. « J'ai tant rêvé de toi », *Corps et biens*, *Œuvres*, Gallimard, 1999, p. 539.

2. André Breton, *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, 1988, p. 647.

3. *Id.*, *Ibid.*, *Les Vases communicants*, t. II, p. 130.

4. Alice Rahon Paalen, *Noir Animal*, Mexico, éd. Dolorès La Rue, 1941, np.

5. Valentine Penrose, *Sorts de la lueur*, GLM, 1937, s. p.

Kahlo raconte son invention d'enfant, par le dessin, d'une compagnie de jeux fictive⁶, dont le souvenir lui inspira le double autoportrait, « Les deux Fridas » (1939).

Si les femmes surréalistes relèguent au passé les fantômes de l'enfance, les hommes en revêtent les femmes qu'ils mythifient. Breton s'adresse ainsi à Violette Nozières :

*Tu ne ressembles plus à personne de vivant ni de mort
Mythologique jusqu'au bout des ongles⁷*

En 1928, Breton et Aragon, malheureux en amour, « songent au mythe féminin de leur jeunesse : Musidora, l'énigme absolue »⁸, autre fantôme, voire Fantômas au féminin. Un éternel féminin évanescant fait vibrer la poésie surréaliste, depuis *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault (1919), jusqu'à Ghérasim Luca – « le génie de tes genoux et le nom du nombre / du nombril de ton ombre »⁹ – et s'incarne dans le photomontage de Magritte dans *La Révolution surréaliste* représentant « la... cachée dans la forêt ».

Le Premier Manifeste¹⁰ recense exclusivement des hommes, jeunes et pour la plupart français. Les premiers surréalistes se passionnent pour l'insolite au féminin : les folles – Nadja, les hystériques de la Salpêtrière – ; les criminelles – Germaine Berton, les sœurs Papin, Violette Nozières – ; les comédiennes un peu perverses – Musidora, Blanche Derval – ; les sorcières et les médiums, mais à distance. Le mot « fantômalité » de Jacques Derrida¹¹ évoque bien leurs fantasmes sur les femmes des années vingt.

« Place aux fantômes et aux femmes »¹² déclare Marie-Claire Barnet, à propos de Joyce Mansour, Gisèle Prassinos et

6. *Le Journal de Frida Kahlo*, Ed. du Chêne, 1995, pp. 245-247.

7. André Breton, poème sans titre à Violette Nozières (1933), *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 219.

8. Henri Béhar, *André Breton le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 214. Breton aimait Suzanne Musard, Aragon Nancy Cunard.

9. Ghérasim Luca, « L'Echo du corps », *Hors-Limite*, 1953, cité in Jean-Louis Bédouin, *La Poésie surréaliste*, Seghers, 1964.

10. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 328.

11. Jacques Derrida, « Le Cinéma et ses fantômes », entretien avec A. de Baeque et T. Jousse, *Cahiers du cinéma*, n° 556, avril 2001, pp. 74-85.

12. Marie-Claire Barnet, *La femme cent sexes ou les genres communicants* Deharme, Mansour, Prassinos, Berne, Peter Lang, 1998, p. 284.

Lise Deharme, qu'elle cite : « Ciel de fantômes, ciel des fantômes ! »¹³. Annette Tamuly perçoit le flou de la place des femmes dans le groupe :

*la femme constitue le centre de rayonnement d'une élaboration mythique, dont elle représente, à la fois, l'initiatrice et le principal enjeu. Et pourtant son évocation chez les surréalistes, entraîne une levée d'interrogations qui jettent aussitôt sur cette présence, son poids d'ombre et d'incertitude*¹⁴.

Selon Martine Antle, les femmes autour du surréalisme :

*nous forcent à rectifier l'image conventionnelle de la femme telle qu'elle a été érigée par les surréalistes. [...] le rôle primordial de ces femmes pendant l'avant-garde demeure aujourd'hui encore à découvrir*¹⁵.

Cette découverte progresse, depuis plus de vingt ans, au gré d'ouvrages collectifs, dont le numéro d'*Obliques*¹⁶ sur « La Femme surréaliste », le catalogue *La Femme et le surréalisme*¹⁷ ; d'études individuelles de Whitney Chadwick, Susan Suleiman, Renée Riese-Hubert, Katharine Conley et moi-même, entre autres ; de (ré)éditions des œuvres, d'actes de colloques¹⁸, d'anthologies¹⁹ etc.

Comme l'indique Renée Riese Hubert²⁰, les groupes Dada comptaient déjà des femmes actives : Hannah Höch à Berlin, Emmy Hennings et Sophie Taeuber à Zürich, Mina Loy à New York. À Paris, Elena Dimitrievna Diakonova, dite Gala, la seule femme du tableau « Au Rendez-vous des amis » (1922) de Max

13. Lise Deharme, *Cahier de curieuse personne*, Editions des Cahiers Libres, 1933, p. 54.

14. A. Tamuly, *Le Surréalisme et le mythe*, Berne : Peter Lang, 1995, p. 199.

15. Martine Antle, *Cultures du surréalisme, les représentations de l'autre*, Editions Acoria, 2001, p. 119.

16. *Obliques*, n° 14-15, « La Femme surréaliste », 1977.

17. Catalogue de l'exposition du musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 1987, sous la direction d'Erika Billeter.

18. *La Femme s'entête*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle « La part du féminin dans le surréalisme » (1997), réunis par Georgiana Colvile et Katharine Conley, Lachenal & Ritter, 1998.

19. Georgiana M. M. Colvile, *Scandaleusement d'elles 34 femmes surréalistes*, Jean-Michel Place, 1999.

20. Renée Riese Hubert, « Femmes Dada, femmes surréalistes », in Colvile & Conley, *La Femme s'entête*, op. cit., pp. 21-39.

Ernst, s'associe au groupe²¹ et contribue par quelques objets aux manifestations Dada puis surréalistes. Les lettres détruites de Gala à Eluard (1918-1948)²² devaient, selon Myriam Watthee-Delmotte²³, révéler une Gala inconnue.

Sur les photos des années vingt ne figurent, outre Gala, que Mick Soupault et Simone Breton la seule à avoir joué un rôle actif avant 1926. Elle inspire des lettres d'amour à Breton²⁴, prend des notes pendant la période des sommeils, porte des fleurs à Germaine Berton en 1923²⁵ et assure régulièrement la permanence de la Centrale en 1924-25. Elle y tape à la machine au centre d'une photo de Man Ray (1924) et inscrit sa colère dans le « Cahier de la permanence » :

Je proteste contre les procédés employés envers certaines permanentes qui viennent se charger de certaines corvées et [sont] traitées comme des instruments. J'entends qu'on ne les tient absolument pas au courant du fonctionnement détaillé de la revue et du Bureau.²⁶

Simone contribua par un texte, signé « S. B. », au n° 1 de *La Révolution surréaliste* ; un autre sur les cadavres exquis paraît en 1975²⁷. Elle laissa surtout ses lettres à sa cousine Denise Lévy (future Naville), chronique intime du surréalisme de 1919 à 1926²⁸. Denise traduisit plusieurs textes de littérature allemande pour Breton. Youki Desnos²⁹ raconte les réunions au

21. Voir Dominique Bona, *Gala*, Flammarion, 1995, p. 38.

22. Voir Paul Eluard, *Lettres à Gala 1924-1948*, Gallimard, 1996, pp. 376-400 pour 15 lettres de Gala de 1916. Eluard écrit en 1946, p. 316, lettre 267 : « J'espère que tu penses comme moi [...] que nous évitions de laisser après nous, des traces de notre vie intime. Ainsi je déchire tes lettres [...] »

23. Myriam Watthee-Delmotte, « Gala ou l'éloge du vide », in Colville & Conley, *La Femme s'entête*, op. cit., pp. 155-171.

24. André Breton rencontre Simone Kahn en 1920 et l'épouse en 1921. Ils ne se séparèrent jamais sans s'écrire, jusqu'à leur rupture en 1928. Ils divorcent en 1931.

25. Marguerite Bonnet, *André Breton Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988, p. 270, note 55.

26. *Bureau de recherches surréalistes Cahier de la permanence (octobre 1924-avril 1925)*, Gallimard, 1988, p. 75.

27. Simone Collinet (ex-Breton), « Les cadavres exquis », catalogue *Le Cadavre exquis, son exaltation*, Milan : Galleria Schwarz, 1975, pp. 30-31.

28. Voir Georgiana Colville, « Simone Breton, Denise Lévy, Max Morise, Correspondances (1923) », *Pleine Marge*, n° 35, juin 2002, pp. 147-180.

29. *Les Confidences de Youki* (1957), Fayard, 1999, p. 119.

Café Radio, rue Caulaincourt, en 1928 :

Ce qu'il y avait de surprenant, c'est le rôle muet que tenaient les femmes. Aucune d'elles n'ouvrait la bouche, sauf Simone Breton lorsque son mari, se tournant vers elle, la questionnait. Car elle était une petite encyclopédie vivante.

Bona, venue au groupe en 1947, perçoit les femmes simultanément comme des muses soumises et des artistes libérées³⁰ :

On y [au café] discutait aussi de la femme [...] Les surréalistes ne séparaient pas la femme de la poésie, ils l'identifiaient avec leur propre démarche créatrice [...] Et quelles femmes extraordinaires que les femmes surréalistes : Elisa [...], Toyen, Leonora Carrington, Meret Oppenheim, Nora Mitrani, d'autres encore... Aucune n'était considérée comme un objet. Pour la première fois cette idée [...] d'être femme, artiste peintre et poète, devenait une possibilité, une promesse du futur.

Dès le début, les femmes du groupe tendent à cumuler la situation d'artiste/écrivain et celle d'amoureuse. En 1924, Lise Meyer (future Deharme) fréquente la Centrale et fascine Breton. Son œuvre naissante s'annonce déjà typique des femmes surréalistes³¹ : auto-représentation, mascarades, miroirs, bestiaires fantastiques, androgynie, amours monstrueuses, humour noir. Amie, puis mécène du groupe, Deharme préfère demeurer en retrait.

Artiste déjà réputée, Valentine Hugo (1887-1968) rencontre le groupe vers 1926 et se lie avec Breton vers 1930. Proche des surréalistes, elle fit leur portrait et participa aux expositions, mais sans renoncer à son indépendance³².

L'artiste anglais Roland Penrose³³ et sa première femme³⁴, connurent ensemble les surréalistes qui admirèrent la poésie de

30. Bona de Mandiargues, *Bonaventure*, Stock, 1977, pp. 257-259.

31. Voir Marie-Claire Barnet, *op. cit.*

32. Voir le catalogue de l'exposition inaugurale du Fonds Valentine Hugo, *De Valentine Gross à Valentine Hugo*, établi par Béatrice Seguin, Bibliothèque Municipale de Boulogne-sur-Mer, 2000.

33. Voir Roland Penrose, *80 Ans de surréalisme 1900-1981*, traduit de l'anglais par Joëlle Guyot et Robert Marrast, Editions Cercle d'Art, 1983.

34. Il épouse Valentine Boué (1898-1978) en 1925.

Valentine Penrose. Ses premiers poèmes³⁵, sans doute les premiers vers surréalistes écrits par une femme, parus en 1926 à Marseille, sont empreints d'automatisme, d'exotisme onirique, d'insolite et d'érotisme. D'autres recueils suivirent, dont deux préfacés par Eluard³⁶. Valentine Penrose sera la seule femme à répondre à l'enquête sur l'amour de *La Révolution surréaliste* en 1929³⁷. Les surréalistes privilégiaient son récit historico-fictif, *La Comtesse sanglante*³⁸; ses autres écrits³⁹ ont reparu récemment⁴⁰. Séparée de Penrose en 1936, Valentine Penrose devint lesbienne et inscrivit dès lors son saphisme dans ses textes.

Belle, indépendante et libre comme un homme⁴¹, Lee Miller débarque à Paris des USA en 1929, à 21 ans, et s'installe chez Man Ray. D'abord mannequin, elle apprit vite le métier de Man et participa à ses expériences. Lee photographia les femmes du groupe, dont Eileen Agar, Alice Rahon, Valentine Penrose, Dora Maar, Leonora Carrington, Nusch Eluard, Leonor Fini⁴². Les clichés terrifiants qu'elle rapporta des camps d'Europe de l'Est en 1944-1945 dépassent l'imaginaire surréaliste⁴³. Les femmes du groupe des années vingt demeurent les moins connues. Lee Miller ouvrit la voie à celles, plus audacieuses, des années trente.

Sarane Alexandrian écrit qu'entre 1933 et 1938 :

35. Valentine Penrose, « Imagerie d'Epinal », *Les Cahiers du Sud*, n° 82, août-septembre, Marseille, 1926.

36. *Herbe à la lune*, GLM, 1935 et *Dons des féminines*, Aux Pas perdus, 1951.

37. *La Révolution surréaliste*, rééd. Jean-Michel Place, 1980, n° 12, décembre 1929, p. 68.

38. Valentine Penrose, *Erzsebet Bathory la Comtesse Sanglante*, Gallimard, 1962.

39. *Herbe à la lune* (GLM, 1935) ; *Sorts de la lueur* et *Poèmes* (GLM, 1937) ; *Dons des féminines*, textes et collages (Les pas perdus, 1951) ; *Les Magies* (Les Mains libres, 1972) ; *Le Nouveau Candide* (GLM, 1936) ; *Martha's Opera* (Fontaine, 1945) et un essai sur Tapiès (1972-1973).

40. Valentine Penrose, *Écrits d'une femme surréaliste*, réunis par Georgiana M. M. Colvile, Editions Joëlle Losfeld, 2001.

41. Voir Antony Penrose, *The Lives of Lee Miller*, Londres, Thames & Hudson, 1985, p. 16 : « J'étais très, très jolie, j'avais l'air d'un ange, mais à l'intérieur j'étais un démon » (traduction G. Colvile).

42. La plupart sont reproduits dans mon livre *Scandaleusement d'elles 34 femmes surréalistes*, *op. cit.*

43. Voir Antony Penrose, *Lee Miller's War 1944-1945*, Londres, Condé Nast Books, 1992 et Paris, Éditions Dumay, 1994.

*des jeunes filles, en adhérant au surréalisme, lui communiquèrent un sens nouveau de la féminité [...] La conception de la femme-enfant s'est donc formée à la faveur des jeunes filles, pleines de génie poétique et de révolte, qui se joignaient au mouvement.*⁴⁴

Il pensait à Meret Oppenheim (20ans en 1933), Gisèle Prassinos (14 ans en 1934) et Leonora Carrington (20 ans en 1937). L'appellation de « femme-enfant » leur correspond alors assez bien – moins plus tard – :

*une femme en qui se sont conservés intacts l'anarchie de l'enfance, sa perversité polymorphe, son innocence, son don d'émerveillement. Ce qui la définit échappe à la pensée masculine : félinité, rêverie active, feu intérieur, « espièglerie au service du génie », « calme étrange parcouru par la lueur du guet »*⁴⁵

L'héroïne d'*Un Balcon en forêt* de Julien Gracq⁴⁶, « fille de la pluie », « petite sorcière de la forêt », consacre ce mythe à l'époque de Brigitte Bardot. Seules quelques femmes s'identifiaient à l'Alice de Carroll, autre prototype de femme-enfant, dont Elisa Breton, Dorothea Tanning, Alice Rahon et Mimi Parent. Gisèle Prassinos évoque sans la moindre nostalgie ses lectures d'enfant aux surréalistes :

*J'étais très intimidée, ne comprenant pas pourquoi ces adultes s'intéressaient tellement à moi [...]. J'aurais voulu qu'ils m'expliquent des tas de choses, mais ils m'empêchaient de lire pour que je reste ignorante et vierge. Breton, craignant que je perde mon ignorance et que je m'arrête d'écrire, m'a très vite excommuniée.*⁴⁷

Les femmes artistes des années trente, souvent étrangères, comptent de grandes amoureuses. Une passion indissociable de leur collaboration artistique unit Max Ernst et Leonora Carrington de 1937 à 1940. Alice Rahon et Wolfgang Paalen se rallient

44. Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Seuil, 1977, p. 242.

45. *Ibidem*.

46. Julien Gracq, *Un Balcon en forêt*, José Corti, 1958, p. 52-68.

47. « Interview avec Gisèle Prassinos », in *Regards sur Minotaure*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1987, pp. 249-250.

au groupe ensemble dès 1931 ; elle publie des poèmes⁴⁸ à Paris, puis opte pour la peinture, d'abord aux USA en 1939, inspirée par l'art amérindien. Au Mexique, dès 1940, elle contribue à *Dyn*, publie un ultime recueil de poèmes⁴⁹ et continue à peindre.

A 28 ans en 1936, Remedios Varo fréquente l'avant-garde de Barcelone avec Lizarraga, Francés et Dominguez. Elle y rencontre Péret, le suit à Paris en 1937, l'épouse vers 1940. La guerre les mène au Mexique, elle y restera, lui pas. Timide au café, mais aussi émancipée que Miller et Oppenheim, Varo représentait le type de la Perturbatrice⁵⁰ et fut l'enjeu d'une rixe où Victor Brauner perdit un œil⁵¹. À Mexico, elle développa une complicité artistique et littéraire avec Leonora Carrington et y produisit l'essentiel de son œuvre surréaliste.

Plus âgées, Eileen Agar, Claude Cahun et Kay Sage rejoignent le groupe en tant qu'artistes formées. Roland Penrose et Herbert Read avaient choisi huit œuvres d'Agar pour l'Exposition de Londres en 1936 ; Breton et Tanguy repèrent les toiles de Kay Sage aux Surindépendants de 1938⁵². Elle épousera Tanguy et aidera les surréalistes aux USA pendant la guerre. Peintre et écrivain, elle s'identifiera au surréalisme jusqu'à la fin de sa vie.

Photographe productrice d'autoportraits dérangeants, auteur d'une autobiographie subversive⁵³, membre de l'AEAR avec sa compagne Suzanne Malherbe, Claude Cahun rencontre le groupe vers 1933. Elle répond aux enquêtes « Quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? » et « Pour qui écrivez-vous ? » de *Minotaure*, rédige le tract *Les Paris sont ouverts* en 1934 et participe en 1936 à l'exposition d'objets chez Charles Ratton. Cahun affirmait avoir toujours été surréaliste⁵⁴ et cette femme

48. Alice Rahon, *A même la Terre*, Editions Surréalistes, 1936 et *Sablier couché*, Editions Sagesse, 1938.

49. Alice Rahon-Paalen, *Noir Animal*, *op. cit.*

50. Voir Alexandrian, *op. cit.*, p. 240.

51. Janet A. Kaplan, *Unexpected Journeys The Art and Life of Remedios Varo*, Londres, Virago et New York, Abbeville Press, 1988, pp. 36-67.

52. Voir Judith D. Suther, *A House of Her Own Kay Sage Solitary Surrealist*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1997, p. 68.

53. Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Ed. du Carrefour, 1930.

54. François Leperlier, *Claude Cahun l'écart et la métamorphose*, Jean-Michel Place, 1992, p. 157.

androgynous « a aimé André Breton, d'un amour manifestement impossible »⁵⁵.

Leonor Fini arrive de Trieste en 1937. Malgré ses affinités avec le surréalisme, sa participation à des expositions collectives et sa liaison avec Mandiargues, elle choisit l'autonomie. Féline et énigmatique, Fini incarne la « femme-Sphinx, souvenir de Gustave Moreau », fascinatrice des premiers surréalistes⁵⁶.

Frida Kahlo ne rendit pas à Breton l'admiration qu'il lui avait témoignée au Mexique en 1938. Elle vécut son séjour à Paris et l'exposition « Mexique » de 1939 comme un fiasco. Son œuvre, onirique, *unheimliche*, parfois monstrueuse, demeure néanmoins très proche du mouvement qu'elle reniait.

Photographe professionnelle, Dora Maar se lie avec Bataille et rencontre les surréalistes en 1931. Elle milite pour *Appel à la lutte, Masses, Octobre, Contre-Attaque*, etc., en 1934. Ses photos deviennent de plus en plus surréalistes. Elle commence à peindre en vivant avec Picasso (1936-1943) ; après leur relation, son œuvre cesse d'être surréaliste. De même Jacqueline Lamba, devenue surréaliste en épousant Breton en 1934, peint autrement dès leur rupture en 1944. Plusieurs femmes des années trente ont quitté le groupe. Par contre, Alice Rahon se dissocia de la rupture entre Paalen et Breton, puis Mary Low, venue au groupe en 1933 avec Juan Brea, y resta fidèle. Cahun, Kahlo, Maar et Low ont eu des activités politiques dans et hors du groupe. Jacqueline Lamba et Marcelle Ferry comptent parmi les rares à ne pas avoir produit d'œuvre interdisciplinaire.

Peu appréciées en France, les femmes surréalistes sont souvent exposées et publiées au Mexique (Kahlo, Carrington, Varo, Rahon), en Grande Bretagne (Carrington, Tanning), aux USA (Carrington, Kahlo, Varo, Tanning, Rahon, Oppenheim, Cahun, Sage, Lamba), en Espagne (Varo) et en Allemagne (Zürn, Parent). Redécouverte par Leperlier, Cahun a eu une rétrospective à Paris en 1995 et sa photographie connaît un succès croissant dans les pays anglo-saxons ; ses écrits viennent enfin d'être réédités⁵⁷. Une galerie parisienne expose régulièrement Leonor

55. *Ibid.*, p. 159.

56. Alexandrian, *op. cit.*, pp. 238-240.

57. Claude Cahun, *Ecrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Jean-Michel Place, 2002.

Fini. Depuis sa mort en 1997, on reparle de Dora Maar photographe et peintre, avec ou sans Picasso⁵⁸. C'est la peinture post-surréaliste de Jacqueline Lamba qui reparaît enfin⁵⁹, ainsi que l'œuvre d'adulte de Gisèle Prassinos⁶⁰.

En 1947, l'artiste tchèque Toyen revient à Paris. Après un premier séjour de 1925 à 1929, Toyen, Styrsky, Teige et Nezval avaient fondé un groupe à Prague en 1934 et y reçoivent Breton et Eluard en 1935. Toyen participe à l'exposition de 1935 aux Canaries, puis à toutes celles d'après guerre. Elle illustre Sade et demeure intégrée au groupe de Paris jusqu'à sa mort en 1980.

En 1942, Max Ernst rencontre Dorothea Tanning à New York et choisit son autoportrait freudien, « Birthday », pour l'exposition « Thirty-one Women »⁶¹. Bientôt mariés, ils peindront côte à côte jusqu'à la mort d'Ernst en 1976.

Breton rencontre Elisa⁶² en 1943. À la Martinique, Suzanne Césaire contribue par des textes, dont un sur Breton, à la revue surréalisante d'Aimé Césaire, *Tropiques*. En 1945, l'écrivain bulgare Nora Mitrani se rallie aux surréalistes ; elle signe toutes les déclarations collectives dès 1947. Elle compose des anagrammes et se lie avec Hans Bellmer, Joë Bousquet puis Julien Gracq. Emportée par un cancer à 39 ans en 1961, Mitrani a laissé des essais critiques, philosophiques et littéraires⁶³.

En 1947, André Pieyre de Mandiargues présente au groupe l'Italienne « scandaleusement belle », Bona Tibertelli de Pisis, qu'il épouse en 1950. En 1958, elle divorce, voyage au Mexique, en Inde, au Nepal, en Grèce, invente une technique de collages en tissus (« Ragarts »), aime des hommes remarquables, dont Octavio Paz et Francisco Toledo. Revenue à Paris et à Mandiargues vers 1967, elle publie un récit, *La Cafarde*

58. Titre du livre de Mary Ann Caws, *Dora Maar with and without Picasso a Biography*, Londres, Thames & Hudson, 2000.

59. Exposition à la Galerie 1900-2000 à Paris, 1998 et une exposition internationale, organisée par Salomon Grimberg, à Saint-Jacques de Compostelle en mai 2001 et aux USA en 2001-2002.

60. Voir Annie Richard, *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, HB Editions, 1997 et *Desmos*, n° 4, été 2000.

61. Voir Dorothea Tanning, *Birthday*, récit autobiographique, Santa Monica, San Francisco, The Lapis Press, 1986.

62. La Chilienne Elisa Claro, née Bindhoff, (1906-2000) épouse Breton en 1945, elle lui inspire *Arcane 17* en 1944.

63. Voir Nora Mitrani, *Rose au cœur violet*, Losfeld, 1988.

(1967) ; d'autres textes et œuvres plastiques suivront. Un cancer l'emporte en 2000.

Pendant les années cinquante, le groupe accueille Unica Zürn, compagne allemande de Bellmer, peintre et écrivain schizophrène. Comme Carrington dans *En-Bas* (1942), Zürn décrit l'enfer de la folie dans *L'Homme-Jasmin* (1970) et son enfance dévastatrice dans *Sombre printemps* (1971). L'œuvre picturale s'avère délirante, voire « brute ». Elle se suicide en 1970. Ruth Henry la traduit et écrit sur elle. Bona fait son portrait posthume.

La cinéaste Nelly Kaplan, autre belle perturbatrice, arrive d'Argentine en 1953, rétablit la réputation d'Abel Gance, se lie avec Soupault, puis avec Breton. Elle tourne des documentaires sur Moreau, Bresdin, Masson, Picasso, publie des contes érotiques, *Le réservoir des sens* (1966), puis une autobiographie fictive, *Mémoires d'une liseuse de draps* (1974), sous le pseudonyme de Belen.

En 1953, une jeune poète anglo-égyptienne, Joyce Mansour, publie à Paris son premier recueil de poèmes, *Cris*, et attire l'attention de Breton. Par sa plume érotique et violente, elle devient un des grands poètes du surréalisme et la dernière muse-mécène de Breton. Ses œuvres complètes ont paru en 1991, cinq ans après sa mort.

Le couple québécois Mimi Parent et Jean Benoît, mutins des Beaux-Arts de Montréal, arrivent à Paris en 1948. Piliers du groupe rejoint en 1959, ils participent aux activités jusqu'à la mort de Breton en 1966 et au-delà. Les « boîtes » tridimensionnelles de Mimi Parent constituent de petits théâtres magiques et oniriques.

En 1956, Marianne van Hirtum, poète-peintre belge, quitte Namur et l'hôpital psychiatrique de son père pour Montparnasse. Surréaliste dès 1959, elle invente une technique de dessin pointilliste à l'encre de Chine : « le bourrage ». Hirtum a publié six recueils de poèmes, dont le premier, *Les insolites* (1956), demeure le plus surréaliste, et quelques contes. Très aimée du groupe, elle pratiquait le surréalisme dans sa vie quotidienne, allant jusqu'à héberger des varans dans son atelier ! En 1988, comme Mitrani, Mansour et Bona, elle meurt prématurément d'un cancer.

Peu avant la mort de Breton, arrivent deux jeunes femmes. Nicole, collagiste, épouse de José Pierre, et Annie Le Brun poète, critique, et essayiste arrivent en 1963. Elles participent aux activités jusqu'à la dissolution du groupe en 1969. Le Brun est connue pour ses tracts antiféministes et ses textes sur Sade, Roussel et Césaire. Toyen a illustré plusieurs de ses écrits. En 1965, Giovanna, poète et artiste, vient d'Italie ; avec son compagnon Jean-Michel Goutier, elle crée une performance poétique pour la dernière exposition internationale du surréalisme, à la Galerie l'Œil. Giovanna se considère toujours comme surréaliste. Par ailleurs Aube, fille de Breton et de Jacqueline Lamba, rejoint le groupe dès les années cinquante, épouse le poète-peintre Yves Elléouët en 1956, mais ne commence sa production de collages qu'en 1970. Les photos de groupe à partir des années quarante montrent davantage d'épouses, mais pas plus de femmes artistes et écrivains qu'avant.

Si les femmes surréalistes « jeunes, belles et rebelles »⁶⁴ compartaient de grandes amoureuses, plusieurs hommes, dont Breton, Ernst, Desnos, Aragon et Eluard, furent de grands amoureux, voire des « hommes objets » ou des « hommes enfants ». Les multiples amours de Breton et leur influence sur la politique du surréalisme, notamment en 1929, sont bien connues – plusieurs femmes ont peint son portrait : Hugo, Lamba, Rahon, Marie-Berthe Ernst et Bona ; ou l'ont photographié : Hugo, Cahun, Maar, Miller et Rogi André... Autre objet de désir, Max Ernst allait et venait au gré des conflits et des expulsions. De ses quatre femmes légitimes, Lou Straus, Marie-Berthe Aurenche, Peggy Guggenheim et Dorothea Tanning, seule cette dernière fit son portrait, « Max in a Blue Boat »⁶⁵. De ses nombreuses passions on retiendra Gala, puis, en 1934, la jeune Meret Oppenheim, qui le quitta pour mieux se concentrer sur son art⁶⁶, et Leonora Carrington, rencontrée à Londres en 1937. Ils vécurent trois ans d'osmose artistique à St. Martin d'Ardèche. On a beau-

64. Whitney Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Editions du Chêne, 1986, p. 9.

65. Dorothea Tanning, « Max in a Blue Boat » (Max dans un bateau bleu), 1947, huile sur toile, 61x50, 8 cm, collection de l'artiste.

66. Catalogue de l'exposition *Meret Oppenheim Beyond the Teacup* (1996-1997), New York, Independent Curators Inc., 1996, p. 24.

coup écrit⁶⁷ sur leur amour fou, détruit par la guerre. Carrington peignit Max Ernst en chaman (1939)⁶⁸ et transposa dans des contes surréalistes sa rivalité avec Marie-Berthe Aurenche⁶⁹ et Peggy Guggenheim⁷⁰.

La théorie de l'amour de Carson McCullers, née en 1917, comme Carrington, rappelle certaines amours surréalistes :

Il y a celui qui aime et celui qui est aimé, et ce sont deux univers différents [...] La valeur, la qualité de l'amour, quel qu'il soit, dépend uniquement de celui qui aime.

*C'est pourquoi la plupart d'entre nous préfèrent être celui qui aime...*⁷¹

Alexandrian y ajoute le hasard objectif et le mystère féminin :

*L'homme et la femme, dans le surréalisme, sont à la merci des rencontres de la rue (...) la femme est faite pour être rencontrée, et l'homme pour la rencontrer. Elle est, sans même le vouloir, une énigme vivante, il est celui qui doit la déchiffrer ou se désespérer de ne pas en saisir le sens*⁷².

La femme ainsi fantasmée, se retrouve dans le rôle fantomatique de l'aimée et l'homme qui la choisit dans celui de l'amoureux. Les femmes entreprenantes, telles Nadja ou Valentine Hugo finissent par être rejetées. D'autres orchestrent le

67. Renée Riese-Hubert, *Magnifying Mirrors / Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1994, pp. 113-139 ; Susan R. Suleiman, *Risking Who One Is/Encounters With Contemporary Art & Literature*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1996, pp. 89-121 ; Julotte Roche, *Max et Leonora*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997 ; Katharine Conley, *Automatic Woman / The Representation of woman in Surrealism*, London & Lincoln, University of Nebraska Press, 1996, pp. 49-78, etc..

68. Leonora Carrington, « Portrait de Max Ernst », 1939, Galerie Pierre Matisse, New York, huile sur toile, 50, 2x26, 7 cm.

69. Leonora Carrington, « Histoire du Petit Francis » (1940), in *Pigeon vole*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1986, pp. 63-148, texte établi et traduit par Jacqueline Chénieux-Gendron et Didier Vidal.

70. Leonora Carrington, « Les Sœurs », *La Débutante contes et pièces*, Flammarion, 1978, pp. 48-57, texte revu par Henri Parisot et « L'Attente », *op. cit.*, pp. 64-69, traduit par Jacqueline Chénieux-Gendron.

71. Carson McCullers, *La Ballade du café triste* (1951), traduit par Jacques Tournier, Paris : Stock, 1974, 1993, 2001, pp. 66-68.

72. Sarane Alexandrian, *op. cit.*, p. 218.

« hasard » provocant de la rencontre, comme Lamba avec Breton (1934) et Maar avec Picasso (1936).

Eileen Agar rappelle la double mesure qui marque l'attitude des hommes envers la liberté sexuelle et créatrice :

*Les surréalistes appliquaient fréquemment une double mesure, ce dont les femmes ont souffert. Jacqueline, la femme de Breton, était censée se comporter en muse du grand homme et ne pas avoir d'activité artistique à elle. En fait, c'était un excellent peintre, ce dont Breton n'a jamais tenu compte*⁷³.

Selon Jimmy Ernst, chez les dadaïstes, puis les surréalistes :

*La plupart des prérogatives du mâle au foyer, incluant un code moral différent pour les hommes et les femmes demeurèrent bien en place*⁷⁴.

Le deuxième Manifeste de 1929 porte la trace de lèvres de femmes, identifiées par Polizzotti, dont aucune artiste ni écrivain, sauf Elsa Triolet qui n'était pas surréaliste. Comment a-t-on pu attribuer ce geste aux « femmes surréalistes » ?

Pour Man Ray, Meret Oppenheim était une des femmes les moins inhibées qu'il eût jamais rencontrées⁷⁵. Les femmes surréalistes des années trente affichaient leur liberté sexuelle, expression de révolte anti-bourgeoise, allant de pair avec l'autonomie créatrice. Eileen Agar raconte les étés où l'on changeait facilement de partenaire, et où les femmes, souvent photographiées nues, batifolaient entre elles, l'homophobie ne s'appliquant qu'aux hommes. Certaines affirmèrent leur bisexualité, dont Alice Rahon en Inde avec Valentine Penrose en 1937, ou Jacqueline Lamba et Frida Kahlo au Mexique en 1938-39. Les vraies lesbiennes semblent se limiter à Valentine Penrose, Claude Cahun et Suzanne Malherbe.

Les discussions sur la sexualité entre janvier 1928 et août 1932, n'ont inclus des femmes qu'en novembre 1930 et pas une

73. Eileen Agar, *A Look at my Life*, Londres, Methuen, 1988, p. 120.

74. Jimmy Ernst, *L'Ecart absolu / souvenirs d'un enfant du surréalisme*, traduit par Nicole Ménant, Balland, 1986, p. 27.

75. Man Ray, *Self-Portrait*, Boston & Toronto, Little, Brown & Co., 1963, pp. 252-53.

seule artiste ou écrivain n'était présente⁷⁶. En janvier 1928, Breton s'oppose à ce qu'on demande l'avis de la femme en amour⁷⁷.

Renée Riese-Hubert⁷⁸, examine la collaboration artistique entre les couples surréalistes, approche révélatrice des différences entre les genres. On ne trouve guère chez les femmes la profusion de poésie amoureuse qui caractérise l'œuvre de Breton, Aragon, Desnos, Eluard etc., sauf dans les poèmes de Mary Low à Juan Bréa⁷⁹, de Frida Kahlo à Diego Rivera⁸⁰, d'Alice Rahon à Picasso, Paalen et Valentine Penrose⁸¹, et de cette dernière à diverses femmes⁸². Les autres poétesses, telles Deharme, Sage, Bona, Prassinis, Mansour, Hirtum ou Giovanna, ont tendance à parodier le discours amoureux et à le travestir en parade de monstres⁸³. L'enquête sur l'amour (1929) s'était faite sans les femmes, à l'exception de Valentine Penrose.

Un érotisme sadien et cruel marque certaines œuvres de Cahun, Penrose, Toyen, Fini, Tanning, Mitrani, Mansour et Le Brun. Seule Carrington s'est identifiée au féminisme des années soixante-dix ; elle avait subi l'influence de *The White Goddess* (1948) de Robert Graves⁸⁴, qui féminise la trajectoire du mythe poétique. Chez Carrington, textes et tableaux véhiculent souvent un message féministe. Meret Oppenheim a élaboré une théorie non-dogmatique dérivée du mythe de l'androgynie et de la notion jungienne d'*animus* et d'*anima*, proclamant la parité totale entre les artistes des deux sexes⁸⁵, qu'elle mettait en prati-

76. José Pierre, « Observations générales », in *Recherches sur la sexualité*, Archives du surréalisme 4, Gallimard, 1990, p. 193.

77. *Recherches sur la sexualité*, op. cit., p. 45.

78. Renée Riese-Hubert, *Magnifying Mirrors / Women, Surrealism & Partnership*, op. cit.

79. Voir Mary Low & Juan Bréa, *La Saison des flûtes* (1938), Arabie sur Seine, 1986 et Mary Low, *Sans retour-Poèmes et collages*, Editions Syllepse, 2000.

80. Voir Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles*, op. cit., p. 147, et *Le Journal de Frida Kahlo*, op. cit., pp. 205, 213-217.

81. Voir en particulier *Noir animal*, op. cit., et « Poèmes inédits », *Pleine Marge*, n° 4, 1986.

82. Voir *Sorts de la lueur* et *Poèmes*, GLM, 1937.

83. Voir mes exergues à *Scandaleusement d'elles*, p. 9.

84. Robert Graves, *The White Goddess* (1948), New York, Farrar, Straus & Giroux, 1986.

85. Voir Nancy Spector, « Meret Oppenheim Performing Identities », in *Meret Oppenheim Beyond the Teacup*, op. cit., pp. 35-42.

que depuis les années trente. Prenons, par exemple, sa pose « érotique voilée » pour Man Ray en 1933, nue, le bras barbouillé d'encre noire, derrière la roue d'une presse, dont la poignée phallique suggère un sexe d'homme. Par contre, on a exagéré l'impact érotique de son « Déjeuner en fourrure » (1936), seulement censé subvertir la fonction utilitaire de la tasse, à la manière des premiers objets dada et surréalistes⁸⁶. Son « Frühlingsfest » (1959), servi sur le corps d'une femme nue à des intimes à Berne, ne voulait que célébrer le printemps et la fertilité. Oppenheim regretta d'en avoir autorisé la reconstitution à la huitième exposition internationale⁸⁷.

Pour conclure, la production la plus égalitaire des femmes surréalistes s'est faite dans les domaines hybrides : collage, assemblage, fabrication d'objets ; ou collectifs comme les cadavres exquis. Il est évident qu'elles travaillaient souvent dans les coulisses du surréalisme et dans l'ombre de leurs partenaires. Leur auto-représentation à outrance est sans doute indicative d'une recherche d'identité. Par contre, elles ne se considér(ai)ent pas comme des victimes et ont trouvé, au sein du groupe surréaliste, un contexte pour leur révolte. La majorité se sont défantômatées en allant plus loin et en continuant à formuler un surréalisme souvent plus subversif que celui que canonisent les manuels scolaires et les expositions conventionnelles.

On retiendra les autoportraits androgynes de Cahun et de Kahlo, l'érotisme cruel des peintures de Tanning et des poèmes de Mansour ; l'humour noir de ceux de Sage, Deharme et Prasinós, des tapisseries de cette dernière et des « ragarts » de Bona ; les récits de folie de Carrington et Zürn ; le totémisme animal chez Carrington, Deharme, Rahon, Tanning, Hugo, Kahlo, Varo, Fini, Hirtum ; l'apologie du lesbianisme chez Penrose etc...

86. Voir Josef Helfenstein « Against the Intolerability of Fame Meret Oppenheim and Surrealism », in *Meret ibidem.*, pp. 23-33.

87. Voir Jacqueline Burckhardt & Bice Curiger, « Biography », *ibidem*, p. 162.

Bref, elles ont laissé ou créent encore un corpus important et méritent d'être reconnues et réintégrées dans le mouvement surréaliste, qu'il faudrait réexaminer en fonction d'elles.

Université de Tours

L'ENTRÉE EN SURRÉALISME À L'ÉPREUVE DE LA PHOTOGRAPHIE

Annie RICHARD

Gisèle Prassinos « entre en surréalisme » au sens premier de l'expression, c'est-à-dire est intégrée au mouvement, en 1934. Elle fait partie, d'après le tableau établi par Georgiana Colvile¹, de la deuxième génération. Elle est accueillie par l'intermédiaire de son frère : elle a 14 ans, lui, 18. Il commence, jeune peintre, à fréquenter le groupe surréaliste et découvre des textes où sa jeune sœur écrit pour s'amuser ce qui lui passe par la tête. Lui et son ami Henri Parisot les transmettent à Breton qui y voit un exemple stupéfiant d'écriture automatique et souhaite rencontrer l'auteur pour se rendre compte par lui-même s'il n'y a pas supercherie. Gisèle est convoquée un dimanche de 1934 chez Man Ray qui fixe l'événement par une photographie célèbre illustrant la publication de sa première plaquette chez G.L.M. en 1935 : *La Sauterelle arthritique*. Sont présents à cette séance, outre Mario et Parisot, Breton, Eluard, Péret, Char.

Disposer d'une image, en l'occurrence d'une photo, pour l'événement qui nous occupe – il y a beaucoup d'autres photos de groupes mais qui ne concernent pas ce moment précis – m'a paru permettre une approche particulière.

Les surréalistes ont largement contribué au dépassement de la lecture de la photographie comme miroir neutre du réel. Ils ne se sont pas privés, notamment Man Ray, de manipulation pour parvenir à une vision débarrassée de tout naturalisme stéréotypé. Le médium de la photo est privilégié à cause de la technicité de l'enregistrement similaire à l'automatisme recherché dans l'écriture. Je rappelle que l'écriture automatique était définie en 1921 à l'occasion de l'exposition « Dada Max Ernst » comme « véritable photographie de la pensée ».

1. Voir dans ce volume « Les Femmes-fantômes du surréalisme ».

Or l'immédiateté de la prise, avec ou sans élaboration préalable, ne supprime pas les filtres entre l'objet et le sujet, n'assure pas l'adéquation rêvée par les surréalistes.

La photographie, pourrait-on dire, n'existe pas à l'état pur, comme empreinte du monde sensible mais toujours au contraire comme parole de un ou plusieurs sujets, et donc comme amorce de fiction

écrit Régis Durand, universitaire et critique d'art². Mettre l'entrée en surréalisme à l'épreuve de la photographie, c'était donc percevoir par une approche phénoménologique en accord avec la démarche surréaliste, la photo de Man Ray comme parole du groupe d'André Breton, comme imaginaire spécifique de ce moment clef. Dès lors « entrer en surréalisme » renverrait à la deuxième acception de l'expression, similaire à « entrer en religion ou en poésie ou en politique », c'est à dire aborder une période dans laquelle on s'engage, acception qui pointe l'ambition ontologique du surréalisme visant dans les manifestes³ un au-delà du champ littéraire et artistique.

Dans ce deuxième cas, « entrer » se charge d'une dimension existentielle si bien que même pour un simple passage, limité voire involontaire, dans la mouvance surréaliste, le rattachement au groupe fait figure de moment décisif et sans retour.

Nous verrons comment en effet la photo de Man Ray raconte l'entrée de Gisèle Prassinos à sa façon, au sens propre du mot, en la façonnant. L'épreuve de Man Ray collaborateur éminent de projets avec le groupe dada puis le groupe surréaliste participe à l'élaboration de l'histoire du surréalisme. Elle fait preuve d'une étape essentielle, d'une avancée dans un lieu abstrait désigné par l'expression « entrée en ». Dans ce sens, elle est tout autant une entrée en surréalisme de Gisèle Prassinos qu'une entrée en surréalisme de celui qui la regarde : accompagnée d'une préface d'Eluard dans la plaquette *La Sauterelle Arthritique* et renvoyant à tout un réseau de textes et d'images, elle contribue pour une grande part à construire la réception de l'œuvre.

2. *Pour la photographie II, de la fiction*, actes du Colloque de Venise - Université Paris VIII, Editions Germs, 1987, p. 329.

3. Voir dans ce même volume José Vovelle, « Quelques Professions de foi dans les années trente ».

Mais la photo montre autre chose que ce qu'elle voulait montrer. Marie-Jo Bonnet, historienne d'art qui a travaillé sur la disjonction du sensible et de l'intelligible, écrit :

Car une image n'est ni vraie ni fausse comme le remarquait Jean Luc Godard dans les années 70 dans l'un de ses films : « Ce n'est pas une image juste c'est juste une image. » Elle tolère les contraires et la dualité. Mieux, elle les rend visibles dans le même espace sans les fusionner ou occulter l'un des termes. C'est en ce sens qu'elle est le vecteur de la vie symbolique car elle permet à ce qui est caché ou non toléré d'apparaître malgré tout, déjouant les mécanismes de refoulement à l'œuvre dans tout système de domination ⁴.

Il nous restera donc en deuxième lieu à mettre la photo en tant qu'archive à l'épreuve du temps et à confronter la photo de la reconnaissance de Gisèle Prassinos à un triple récit : autobiographique, celui de l'artiste dans l'avant-propos du *Rêve* (1947) ; sociologique, celui de l'analyse de l'histoire littéraire dans la perspective de Bourdieu ; et historique, sous l'angle de l'histoire des femmes telle qu'elle s'élabore dans les sciences humaines, notamment dans le domaine de l'art.

En terme photographique, quelle image nous est finalement révélée de l'entrée en surréalisme de Gisèle Prassinos, sorte d'image endormie que la lecture contemporaine de la photo serait à même de réveiller ?

La fiction de l'entrée en surréalisme de Gisèle Prassinos : prouver et faire approuver

Prouver

L'entrée en surréalisme de Gisèle Prassinos s'inscrit dans la période privilégiée de la vocation internationaliste du mouvement de 1935. André Breton dès le début alors qu'il dirige la revue *Littérature* a compris l'intérêt d'utiliser la photo : il envoie régulièrement Man Ray photographier les travaux qu'il veut reproduire et Man Ray en profite pour faire le portrait de l'artiste en question. Breton en échange lui ouvre sa revue pour ses

4. « La Relation entre femmes : un lien impensable ? », *L'un et l'autre sexe*, *Esprit*, n° 273, mars avril 2001, p. 247.

propres travaux. L'utilisation de la photo était voulue par Naville et Breton, tous deux de formation scientifique, sur le modèle du journal *La Nature* où la photographie est étroitement associée au texte. Elle est une écriture du réel, étymologiquement écriture de la lumière.

Donner un certificat d'authenticité à un fait, à un événement majeur, telle est la raison d'être de la photo de la reconnaissance de la jeune Gisèle Prassinos par le groupe.

La scène de la rencontre, construite comme d'autres photos de Man Ray, privilégie le regard, celui des participants et donc celui du spectateur, convergeant vers un phénomène : la fillette et le texte qu'elle est en train de lire⁵. La composition est minutieusement orchestrée pour conduire jusqu'à elle et finalement au texte qu'elle tient entre les mains. Les regards se distribuent sur deux lignes obliques partant des yeux de Mario Prassinos.

Photo surréaliste s'il en fut. Le moment ne peut être plus visiblement stupéfiant. L'imaginaire de l'entrée en surréalisme comme événement fondateur est rendu évident par la photo dans son ensemble et particulièrement par l'expression de Breton.

Faire approuver.

Pour s'imposer aussi clairement à l'esprit qu'à la vue, les textes sont là qui accompagnent la photo, en donnant le sens, en définissent la portée, la font approuver.

D'abord, la préface d'Eluard présente les poèmes « Sauterelle Arthritique » et « Souillures sarcastiques » au même titre que la photo, comme des documents à l'appui de l'existence de l'écriture automatique ; comme le fait d'ailleurs aussi Breton en conclusion de « La Grande Actualité poétique », qui précède et introduit dans *Minotaure* n° 6 la publication de textes choisis de Gisèle Prassinos⁶.

Parallèlement, la réception s'élabore à travers un ensemble de textes et photos autour du signifiant clef « écriture automatique ». La notice que Breton consacra à la poétesse dans l'*Anthologie de l'humour noir* rappellera une image verbale et

5. La rétrospective de l'œuvre de Gisèle Prassinos à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris de 1998 exposait un premier vintage inédit, différent, de la même séance.

6. *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 62.

visuelle bien connue : « l'écolière ambiguë que, sous le titre "L'Écriture automatique", présente une couverture de *La Révolution surréaliste* »⁷.

Man Ray illustre la publication anthologique de *Minotaure* d'un portrait de Gisèle Prassinos évoquant « l'écolière ambiguë » par le regard en coulisses tourné vers un hors champ d'où lui viendrait l'inspiration spontanée⁸.

Pour voir la photo de la jeune Gisèle Prassinos à l'attitude sage en pendant réaliste de l'allégorie de « l'écolière ambiguë », effrontément perchée sur son tabouret, il faut remonter à l'idée de la femme-enfant et à son rôle capital dans l'inspiration surréaliste pour Breton en particulier et pour toute une époque.

Il sied encore de dresser sur l'horizon de l'humour noir ce que Dali a appelé le « monument impérial à la femme-enfant ».

Ainsi commence la notice de *l'Anthologie de l'humour noir* sur Gisèle Prassinos. Or nommer la « femme-enfant », c'est se référer déjà à un savoir médical sur la femme que la jeune psychanalyse est en train de constituer à partir des études sur l'hystérie dans le sillage de Charcot⁹ : l'enfance perverse polymorphe n'est jamais plus redoutable et séduisante que pour la femme-enfant interdite de développement psychique et vouée aux débordements pulsionnels qui en font le vecteur privilégié de l'écriture automatique.

La femme-enfant est cousine germaine de la belle hystérique célébrée, photos à l'appui, par *La Révolution Surréaliste* de mars 1928 à l'occasion du « Cinquantenaire de l'hystérie »¹⁰.

Le « monument impérial à la femme-enfant » est un tableau de 1929 dont le titre exact est : « Monument impérial de la femme-enfant, Gala (fantaisie utopique) ». La forme – informe – qui occupe l'espace évoque sans peine un phallus et le vocabulaire pictural – « L'Angelus » de Millet, « La Joconde » – en

7. *Œuvres Complètes*, tome II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1167. Figurant sur la couverture du numéro 9-10 de *la Révolution surréaliste*, la photographie réapparaît dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, pour accompagner l'article « Automatique (écriture) » (*Ibid.*, p. 791).

8. *Minotaure*, n° 6, p. 63.

9. Voir les mémoires de Fritz Wittels sous le titre de *Freud et la femme-enfant*, P.U.F., 2000.

10. *La Révolution surréaliste*, rééd. Jean-Michel Place, 1980, n° 11, pp. 20-21.

fait le signe pétrifié de l'emportement irrésistible et destructeur du désir sexuel. La femme-enfant est fossilisée sur la stèle de la psyché masculine couronnée d'une tête, noblesse oblige, mais dont les yeux sont cachés par les mains de l'artiste, dans la hantise de la castration.

« La Mémoire de la femme-enfant », autre tableau de 1932, représente Guillaume Tell « couronné de roses, une poitrine de femme ballottant sur un torse contourné »¹¹, reflet du couple monstrueux du père féroce et de la mère phallique. Dans la ligne de Freud, il s'agit de l'image de l'Hermaphrodite, « image [...] des deux sexes en un, image soutenue par l'horreur de la castration »¹² La femme-enfant conduit à la femme fatale, mante religieuse ou Vénus à la fourrure de Sacher Masoch.

Statut ambigu de l'idée de la femme-enfant qui, appuyée par le discours scientifique, convoque une mythologie dont les masques défilent dans le texte de Breton et sur le visage de la petite Prassinos. C'est « la Reine Mab », la « Jeune Chimère » de Max Ernst. Autant d'avatars de l'éternel féminin du côté du primitif, de l'archaïque, encore immergée dans l'état de nature¹³.

Dans un système de renvois digne des encyclopédistes, le signifiant verbal « automatique (écriture) » et le signifiant visuel de l'écolière ambiguë alias femme-enfant sont indissociables. Dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, le fantasme/fantôme de la femme-enfant hante la définition du nom propre Gisèle Prassinos, telle la figure féminine qui reste derrière la vitre, dans un photomontage de Breton lui-même intitulé « Ecriture automatique » datant de 1938.

Loin de mettre sur la voie de l'identité singulière du « Qui suis-je ? » de l'*incipit* de *Nadja*, ce fantôme/fantasme de la femme-enfant que contemple le groupe à travers Gisèle Prassinos sur la photo de Man Ray est généralisant : il procède de cet idéalisme contre lequel Breton se défendait à la même époque.

11. René Crevel, « Dali ou l'antiobscurantisme », cité dans *Salvador Dali, rétrospective 1920-1980*, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 162.

12. Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969, p. 21.

13. Voir Mireille Dottin Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*. Grasset, 1993 et Annie Richard, « Les Avatars de Salomé » (à propos de la tenture « Salomé et la tête de Saint Jean »), in *La Femme s'entête, La Part du féminin dans le surréalisme*, actes du colloque de Cerisy la Salle organisé par Georgiana Colville, Lachenal et Ritter, 1998, pp. 187-200.

Paradoxalement, en 1934, tournant annoncé par Breton dans sa conférence en Belgique *Qu'est-ce que le surréalisme ?* du dépassement d'une époque purement intuitive, la photo de l'entrée en surréalisme de Gisèle Prassinos fait preuve de la rencontre objective de l'écriture automatique tout en substituant à l'individualité créatrice qui en est la source, l'entité de la femme-enfant.

Gisèle Prassinos est l'icône écrivant naturellement sur la dic-tée du Désir, éternellement immature et innocemment perverse depuis son ancêtre fameuse, Salomé si chère à Breton et Moreau.

« Elle n'avait donc pas d'âge », écrit Breton ; « J'illustrais leur théorie », a dit ensuite Gisèle Prassinos avec une tranquille assurance.

Du document au monument.

Gisèle Prassinos restera immuable aux yeux de Breton et du groupe : épinglée dans l'empyrée surréaliste comme « Alice II »¹⁴, elle disparaîtra de leur horizon à la maturité. Et le « fantôme-fantasme » continuera à hanter la mémoire du survivant. Pour la postérité, la photo prendra le relais du tombeau littéraire de la notice.

Le groupe surréaliste disparu survit de manière indestructible sur la photo, spectres fascinés par une image qu'ils font incessamment renaître.

*Au fond le spectre, c'est l'avenir, il est toujours à venir, il ne se présente que comme ce qui pourrait venir ou revenir.*¹⁵

Il y a une vulgate de cette entrée attachée à la photo qui est reprise par Gérard Legrand dans son article sur « la femme-enfant » pour le numéro spécial d'*Obliques* consacré à « La Femme surréaliste » de 1977. L'image de l'écolière ambiguë en est le truchement attendu :

Un peu plus tard, la figuration prophétique de La Révolution surréaliste sera accomplie... avec les premiers textes écrits et présentés par Gisèle Prassinos, âgée de quatorze ans.

14. Voir notamment la notice du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in André Breton, *Œuvres Complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 835.

15. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, 1993, p. 17.

Il est troublant de constater en feuilletant les principaux vecteurs de la mémoire que sont les dictionnaires et encyclopédies combien les auteurs de notices ont du mal à se dégager de ce moment. Alors que l'œuvre de Gisèle Prassinos, après un long temps d'errance, de 1939 à 1959, est constamment à la recherche d'une voix propre, variant les approches dans un souci de maîtrise de son art éloigné de l'automatisme, alors que les dossiers de presse accompagnant la période des romans ou plus récemment les nouvelles apprécient son évolution créatrice, les instruments qui forgent l'héritage culturel en restent majoritairement à « Alice II ».

Mise à l'épreuve de l'archive.

Dans la perspective sociologique, le récit surréaliste de l'entrée de Gisèle Prassinos dans le groupe s'éclaire différemment. La photo apparaît avant tout comme l'élément privilégié d'une stratégie destinée à contrôler durablement sinon éternellement la réception de l'œuvre.

Utilisant le concept de champ littéraire dans la ligne de Bourdieu, Anna Boschetti souligne combien les surréalistes se sont comportés en « professionnels de la littérature » exploitant, Breton en particulier, « tous les instruments de promotion et de légitimation mis au point par ses prédécesseurs »¹⁶.

Le groupe surréaliste a admirablement joué de l'éclair de la prise photographique pour faire de la reconnaissance de Gisèle Prassinos l'épiphanie de « l'écolière ambiguë ». Mais l'exhibition de l'image subite, résultat d'un choix entre deux clichés, résiste mal à l'épreuve d'un texte qui n'est pas, lui, destiné à accompagner la photo : le récit de la séance par Gisèle Prassinos elle-même.

Un dimanche, vêtue d'une robe neuve confectionnée amoureusement par mes tantes pour la circonstance, je fus conduite chez Man Ray. Il y avait là André Breton et sa femme, Paul Eluard, Benjamin Péret et René Char qui les surplombait tous. Man Ray m'apparut le dernier, comme un petit dieu nègre sous une bouche immense en forme de canapé, peinte sur une toile accrochée au mur. On me fit asseoir et on me regarda. Ils dirent des choses que je ne com-

16. *La Poésie partout – Apollinaire. Homme-époque*, Seuil, 2001, p. 241.

prenais pas mais qui me remplissaient de confusion parce que je devinais qu'il s'agissait de moi. On me demanda de lire un de mes textes à haute voix... Le moment de poser pour la photographie arriva. Il fallut prendre des attitudes très naturelles, ce qui était difficile. On changeait de place constamment, calculant la position d'un coude sous un menton, d'un pied qui devait ou non se voir, etc. Moi, je n'osais bouger, raide, avec un papier que je devais faire semblant de lire entre les mains. Enfin tout alla bien et Man Ray opéra¹⁷.

Lors de la rencontre avec les surréalistes, c'est bien une petite fille mais dont la féminité qu'elle est censée incarner est foncièrement problématique, comme le disent les extraits choisis par Breton pour l'*Anthologie* et recouverts comme leur auteur du même masque mythique figé.

Le surréalisme, elle se l'est approprié dès l'enfance d'une manière ludique au contact de son frère. Témoin l'extrait d'une lettre de Mario à Henri Parisot du 26 septembre 1934 exposée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris en 1998, qui montre comment Gisèle Prassinos entre en surréalisme en restant étrangère au groupe ; comment cette entrée est une affaire personnelle et privée :

Qu'on sache qu'elle n'est pas inconsciente et que ce qui est subconscient dans ce qu'elle écrit n'y vient que parfois et malgré elle. Je veux dire que ça n'est pas un besoin d'écrire qui la pousse à noircir ses petits bouts de papier mais le désir de m'amuser, de me faire plaisir et de les montrer ensuite à mon père. Je lui ai expliqué le surréalisme il y a quelques temps. Ne crie pas à la maladresse : c'est depuis ce moment-là que ses productions sont intéressantes.

« Je suis née surréaliste », dit Gisèle Prassinos. Sa famille grecque installée à Istanbul d'où elle est obligée de s'exiler en 1922 alors qu'elle avait 2 ans à cause de la guerre gréco-turque, est une famille créatrice dominée par la stature intellectuelle du père Lysandre Prassinos, érudit, écrivain et peintre à ses heures. Dans la tradition orientale, la partition des rôles masculins et féminins est plus ouvertement affirmée que dans d'autres cultu-

17. Avant-propos du *Rêve*, Fontaine, 1947.

res où la transmission est insidieuse. En tout cas, il est naturel dans la famille Prassinos de considérer le fils Mario, le futur peintre, comme l'héritier spirituel. Les femmes sont tout naturellement placées du côté du dévouement au bonheur familial et, quand les conditions de vie des exilés deviennent difficiles, aux durs travaux de ménage et de couture. Gisèle s'est immiscée pourtant depuis toujours dans le monde des hommes, sans révolte affichée, sans trahir la dévotion aux idoles familiales du père et du fils mais par le jeu : frère et sœur complices s'amusent à inventer des dialogues pour une poupée de chiffon, Claude, et bientôt fabriquent des objets surréalistes quand le frère commence à fréquenter le groupe.

Incongruité de la femme-enfant, incongruité de l'entrée en surréalisme, incongruité de cette assemblée d'hommes qui l'écoutent sérieusement alors que les textes sont écrits pour faire rire sa famille, pour attirer l'attention à la manière d'une enfant en imitant l'audace du grand frère, incongruité de l'écriture automatique même pour ces textes écrits « sans chercher » mais non pas dépourvus d'une structure rythmique et narrative annonçant la maîtrise future, tout cela est perceptible sur la photo dans l'intériorité du regard baissé qui à lui seul sert de support au spectateur que je suis aujourd'hui, mettant en jeu ma mémoire et mon imagination pour approcher la vérité biographique de l'entrée en surréalisme de Gisèle Prassinos.

Réveiller à côté de la fiction surréaliste de la reconnaissance de Gisèle Prassinos par le groupe, l'image endormie d'une autre réalité répond à une double nécessité : éclairer non seulement l'itinéraire propre d'une artiste mais aussi la situation des femmes-fantômes du surréalisme.

Pour l'itinéraire propre, on rêverait d'un traitement différent dans les dictionnaires ou anthologies récentes, qui accorderait l'autonomie du choix de son destin à l'artiste. Nous sommes peu nombreux à contre-courant à essayer de suivre le fil de la construction de l'œuvre de Gisèle Prassinos depuis ses débuts¹⁸.

18. Madeleine Cottenet Hage dans le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Karthala, 1996 ; Georgiana Colvile dans *Scandaleusement d'elles. 34 femmes surréalistes*, J.-M. Place, 1999 ; et la notice d'Annie Richard consacrée à Gisèle Prassinos dans le *Dictionnaire de poésie de Baude-laire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, P.U.F., 2001.

Les textes dits automatiques sont les prémices géniales de l'œuvre de la maturité où le rapport entre maîtrise et spontanéité atteint un rare équilibre déjà sensible dans les premiers textes et loin de l'image de passivité qui est un des stéréotypes du féminin naturel qu'elle était censée représenter¹⁹.

La photo donc reste document et monument mais d'une autre réalité, celle de « la généalogie d'un sujet », formulation que j'emprunte à Toril Moi²⁰, c'est-à-dire non pas une biographie qui étudie les relations entre deux domaines distincts, celui de la vie et de l'œuvre, mais une approche de l'élaboration d'une œuvre comme compromis entre différents facteurs sociaux et psychologiques. Sur la photo, le phénomène n'est pas la femme-enfant en prise directe avec l'écriture automatique mais la scène tout entière d'un texte soumis à l'instance de regards intériorisés derrière les yeux baissés de la créatrice, regard de Mario, regard du groupe, qui en tissent des fils de signification se combinant et se heurtant.

La photo est révélatrice de la fantômalité des femmes dont Georgiana Colvile nous a largement entretenus. L'entrée en surréalisme de Gisèle Prassinos est à cet égard exemplaire de l'élaboration mythique à propos des femmes²¹.

L'importance des rôles assignés à la Femme écrivain ou artiste se retrouve notamment dans le numéro d'*Obliques* déjà cité. Sa mise en scène puise dans une mythologie du sexe féminin où la femme-enfant a une importance majeure. Pour Leonora Carrington, deuxième femme admise dans *l'Anthologie de l'humour noir*, ce sera la sorcière. Les exemples sont nombreux de cette prégnance d'images convenues d'où sans doute l'ambivalence des rapports des femmes et du surréalisme.

La photo est révélatrice également de la reconnaissance exclusivement masculine des œuvres dont le regard collectif est ici emblématique. Georgiana Colvile a fourni un tableau des

19. J'ai essayé de montrer dans un article de *Mélusine* (n° XVI, 1997, pp. 357-66) que *Le Grand Repas* était un roman surréaliste dont la qualité poétique résultait d'une tension ou – dans le langage de la musique, très présente dans le roman – un mode tenu entre conscient et inconscient, entre réalité et rêve répondant tout à fait aux préoccupations du mouvement à propos du genre romanesque.

20. *Simone de Beauvoir*, Diderot, 1995.

21. Selon l'expression d'Annette Tamuly dans *Le Surréalisme et le Mythe*, Peter Lang, 1995.

femmes surréalistes et de leurs compagnons, la plupart, dit-elle, combinant les deux situations d'artistes et d'amoureuses. Gisèle Prassinos n'échappe pas à cette situation, l'intercession masculine étant dans son cas celle du frère. Le regard de Mario et de son ami Henri Parisot qui va jouer, selon l'expression de Gisèle, le rôle de « manager », se joint à celui des autres. C'est justement cette convergence qu'a travaillée le photographe. Convergence et surveillance qui s'exercera sur l'œuvre future. Œil de pouvoir qui nous engagerait à mesurer le poids des instances de reconnaissance pour l'œuvre des femmes surréalistes. Regard dans les faits plus médusant que médusé.

Comment s'étonner dès lors que quasiment toutes les femmes admises dans le mouvement aient été belles, comme le rappelle Geogiana Colville qui cite aussi un certain nombre de témoignages montrant l'importance de l'appréciation masculine dans les codes de conduite amoureuse élus par les surréalistes : celui par exemple d'Eileen Agar, notamment dans *A Look at my life*²², remarquant la préoccupation des femmes d'être des objets de séduction. Le problème de nombre de femmes surréalistes a été de créer en se libérant de ce regard, en se l'appropriant ou en le subvertissant par l'humour comme le montre Susan Suleiman²³.

« Il serait temps... », pourrait-on écrire à propos de la photo, en parodiant la notice de Breton mais sans trahir la méthode paranoïa-critique, « d'élever le monument impérial non pas à la femme-enfant mais au regard masculin qui en est la source ».

Linda Nochlin, professeur d'histoire de l'art à l'université de New-York, a établi les rapports entre l'idéologie dominante et les structures visuelles d'une image²⁴. La mise en scène de Man Ray sur la photo en exaltant le regard collectif masculin, le glorifie autant que son objet, regard de voyant métonymique de la fulgurance de la photo elle-même.

Celui qui a le monopole des visibilitées a le pouvoir sur l'imaginaire et donc sur la vie et la mort de la pensée elle-même.

22. *A Look at my life*, Londres, Methuen, 1988.

23. « L'humour des femmes », *La femme s'entête*, op. cit., pp. 41-52.

24. *Les Politiques de la vision et Femmes, art et pouvoir*, Editions Jacqueline Chambon, 1989 et 1993.

écrit Marie-José Mondzain²⁵. Regard et pensée donc. La photo révèle plus fondamentalement un rapport au monde qui met à l'épreuve la dialectique surréaliste. C'est le sens de l'unité du monde, le « point sublime » du *Second Manifeste du surréalisme* qui est mis à l'épreuve par la photo. Quelle évidence finalement sinon celle d'une différence des sexes au sein de la création ? L'entrée en surréalisme de la femme-enfant met en jeu une vision du monde conditionnée par la partition du masculin et du féminin.

Non sans humour – aisément noir – qui veut que la femme-enfant choisie connaisse bien au niveau social, dans sa propre famille, la réalité de cette fracture. Mais qui veut aussi que l'artiste future en ait perçu le niveau symbolique que travaillera inlassablement l'œuvre ignorée par les thuriféraires de la femme-enfant. Un ensemble de tentures en feutrine de sujets bibliques confectionnées de 1968 à 1988, parallèlement à l'écriture de poèmes, subvertit la différence des sexes dans ses fondements mythiques et religieux.

Gisèle Prassinis n'est pas la seule dans cette voie : Georgiana Colvile a commenté la photo « Erotische voilée » de Man Ray où Meret Oppenheim, elle-même accueillie par le groupe comme une femme-enfant, pose volontairement nue, « le bras barbouillé d'encre noire, derrière la roue d'une presse dont la poignée phallique a été positionnée pour lui attribuer un sexe d'homme »²⁶.

Dans un extrait de son discours d'acceptation du prix de la ville de Bâle en 1974²⁷, l'artiste affirme la nécessité de parvenir à une véritable androgynie de l'art, les artistes hommes revendiquant pour leur accomplissement la participation de leur part féminine, sous la forme de la Muse, à l'élaboration de leur œuvre tandis que les artistes femmes ont à dissimuler leur propre part masculine et ne disposent d'aucune image pour la mettre à jour.

25. « Négociant le visible », *Art press*, n° 216, sept 1996, p. 7.

26. Voir dans ce volume « Les Femmes-fantômes du surréalisme ».

27. Reproduit dans l'anthologie *Surrealist Women* de Penelope Rosemont, Austin, University of Texas Press, 1998.

Marie Claire Barnet montre comment Deharme, Prassinos, Mansour, apportent un jour nouveau sur l'identité sexuelle et les rôles masculin féminin²⁸.

Comment atteindre ce « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » sans remettre en cause la primauté de la différence des sexes qui, selon Françoise Héritier, structure la pensée humaine puisqu'elle en commande les deux concepts primordiaux : l'identique et le différent²⁹.

Il restait dans « les aventures de la dialectique », pour reprendre un titre célèbre de Merleau-Ponty, à dépasser la frontière des sexes, collaborer avec les femmes pas seulement dans la production artistique mais avancer de conserve avec elles dans la voie du théorique vers ce principe de l'androgynie de l'art aux antipodes de l'imaginaire de la femme-enfant, tel que le définit Meret Oppenheim, et le dessine Gisèle Prassinos dans une merveilleuse illustration de l'Eros de Platon³⁰.

L'entrée en surréalisme de Gisèle Prassinos a-t-elle donc été manquée par les surréalistes, même ? Nous en resterons au pouvoir de fascination de la photo qui en tant qu'image tolère les contraires et donc la dualité de ce regard collectif, à la fois de possession et d'interrogation, de contrôle et d'accueil valable pour l'ensemble des femmes qui sont entrées en surréalisme.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

28. *La femme cent sexes ou les genres communicants*, P. Lang, 1998.

29. *Masculin/féminin. La pensée de la Différence*, Editions Odile Jacob, 1996.

30. Voir « Un Portrait de Gisèle Prassinos réalisé par Annie Richard », *Remue Mèninges*, juin 2001.

LA PORTE ENTROUVERTE PAR CHRISTIAN DOTREMONT

Alain MASCAROU

Christian Dotremont disparaît le 20 août 1979, sans être guère revenu sur ses activités surréalistes en tant que telles : parmi les quelques pages rétrospectives qu'il a laissées, *La Porte va enfin s'ouvrir* tout à fait, dont la publication est largement posthume¹, date de 1958, d'un moment où le mouvement *Cobra* est lui-même dissous depuis sept ans, et alors que Dotremont s'efforce d'en reprendre le nom : le sous-titre de ces feuillets, *Du Surréalisme à Cobra*, en indique assez la portée, moins historique que persuasive. Par ailleurs, à l'exception du poème-conversation « La reine des murs », interdit par la censure en 1942², retravaillé puis enfin publié en 1955 et republié en 1960, aucun de ses textes surréalistes n'a été repris par Dotremont de son vivant. Il faudra attendre les ouvrages de Marcel Mariën, de Michel Fauré, le témoignage d'Édouard Jaguer³, la parution enfin des *Œuvres poétiques complètes*, pour que soient données à connaître, selon des éclairages fort différents, sinon contradictoires, les manifestations les plus significatives de l'« entrée en surréalisme » de Christian Dotremont : outre « La reine des murs », citons « Oleossonne ou le moment spéculatif », daté du 8 décembre 1941, à la veille de ses 19 ans, *Lettres d'amour* (d'avril ou de novembre 1942, aux Éditions de la Main à Plume), « Nom de Dieu ! », tract du 1^{er} mai 1943. Ces écrits coïncident avec un séjour en France (du 23 avril 1941 au

1. Christian Dotremont, *La Porte va enfin s'ouvrir* tout à fait : *du surréalisme à Cobra (1940-1948)*, texte non paginé, annoté par Guy Dotremont et Joseph Noiret, in *L'Estaminet*, n° 7, À l'improviste, Waterloo, 1996.

2. Idem, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Michel Sicard, préface d'Yves Bonnefoy, Mercure de France, 1998, pp. 122-127.

3. Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, Lebeer-Hossmann, Bruxelles, 1979 ; Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, La Table Ronde, 1982 ; Édouard Jaguer, *Le Mouvement Cobra et le surréalisme* [1982], in *Cobra au cœur du XX^e siècle*, Galilée, 1997.

22 avril 1943, où il est reconduit sans papiers à la frontière belge) deux fois interrompu, et avec une relation amoureuse elle-même discontinue avec Régine Raufast, « la reine des murs », ou encore « Oleosoonne »⁴. Pourquoi cette « occultation », pourquoi cet accès retardé ?

Le bilan de 1958 retient trois cadres : géographique, avec la spécificité du surréalisme belge ; générationnel, avec la nécessité de se situer par rapport aux aînés ; esthétique, avec la question de l'automatisme psychique. En fait, il en va comme si le désir de valoriser *Cobra* avait obligé Dotremont à minimiser l'intérêt de ses propres essais et à simplifier ses positions des années de l'Occupation afin de mieux cerner et légitimer l'évolution collective ultérieure. Sa présentation vise en effet à démontrer la modernité excentrée de *Cobra* et son autonomie par rapport au surréalisme, quitte à réduire l'intensité d'une implication artistique et idéologique qui n'avait pas pour autant empêché l'indépendance des choix individuels : l'adhésion en 1941-1943 aux activités de *La Main à Plume* n'a pas interdit à Dotremont la fréquentation de Desnos et Cocteau, pourtant honnis du groupe surréaliste de Noël Arnaud et Jean-François Chabrun.

Selon ces pages retrouvées, les Belges des années quarante auraient donc été voués, par leur situation périphérique, soit à renoncer à eux-mêmes pour « se livrer à [la culture centralisatrice française] », soit à se replier frileusement, à se cantonner dans une neutralité sourcilleuse « pour ne pas former une lointaine province », attitude que l'Occupation aggrave. L'audace de *Cobra* sera, à l'inverse, de « jeter la province dans le centre ». La génération surréaliste de 1941 se serait, de plus, fourvoyée : grimés en « bibliophiles de 20 ans », à l'inexpérience et à l'érudition dépareillées, tels que « le lait surréaliste [leur] coule de la bouche », les nouveaux venus s'en seraient tenus à des œuvres absurdemment anachroniques : « nous fabriquons dans nos poèmes et nos peintures un horrible de poche [...], un horrible d'avant-guerre ». Cette créativité exténuée, répétitive, s'explique faute de l'expérience des aînés : « nous allons sur la vitesse acquise par 20 ans de surréalisme et nous n'avons ni notre propre vitesse ni celle de l'histoire ». Du coup, les cadets s'entra-

4. « Je l'appelais Impérine, je l'appelais Oleosoonne, Amessaanne, Chromatique », « Régine Raufast la reine des murs est morte », [27 juin 1946], in *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 161.

vent d'eux-mêmes dans des « techniques que les surréalistes ont mises au point », mais dont l'essoufflement aurait moins tenu à l'événement qu'à elles-mêmes et au mouvement : « ce que nous avons attribué aux circonstances extérieures était une décrépitude du surréalisme même ». Quant à l'œuvre des initiateurs, elle n'aurait plus alors que l'aspect d'une subversion figée, d'« éclats » réduits à un « affreux *classement* ». C'est une critique aussi nette qu'encourt Picasso, accusé de verser dans un esthétisme « ambigu » et dont le « style de supplice » semble justifier le malheur des temps ; son indifférenciation du support au regard de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un journal (dessiné) ou d'un caillou (gravé), détourne l'actuel comme l'inactuel : ce n'est qu'avec Permeke (comme si, encore une fois, la révélation du « propre » était liée à l'« épreuve de l'étranger ») que « la porte s'ouvre », et que s'annoncent « le sens de la matière, de la boue et de la merde » et la gestuelle de *Cobra*.

Ces rappels effectués, ce n'est pas, loin s'en faut, desservir l'œuvre de Christian Dotremont que de s'interroger sur sa présentation du surréalisme des années 1941-1943. Revenons d'abord sur le point apparemment le plus sensible pour le champion de *Cobra* : à travers le parallèle Permeke Picasso, la question du primitivisme et de la matérialité plastique. Dotremont brouillerait ici quelque peu les pistes, s'il faut en croire du moins Édouard Jaguer⁵, qui argue de l'indifférence de ses « amis de *Cobra* » pour des non-figuratifs comme Wols, alors que ces pages de 1958 relatives aux années quarante invoquent à trois reprises Wols pour en opposer l'exemple à Picasso et à son « irrespect des choses primitives ». Et c'est à présent qu'il convient sans doute de se reporter au contexte surréaliste belge, à son rejet du « modèle intérieur » au bénéfice de la figuration de Magritte : comme le rappelle Édouard Jaguer, *Cobra* soutiendra encore Magritte alors que Breton aura célébré, à travers par exemple les « hybrides » d'Arshile Gorky, ce court-circuit entre structures psychiques individuelles et primitives dont Asger Jorn se fera le théoricien. Le rejet courtois de Picasso, accordé au constat de l'historicité du surréalisme, masquerait donc un rapport autrement conflictuel, et bien, comme l'avance Édouard Jaguer, de nature œdipienne. Dotremont négligerait les

5. Édouard Jaguer, *op. cit.*, pp. 145-150.

avancées de Breton, qui, en 1941 déjà, en des termes qui annoncent Jorn, définissait l'automatisme comme « l'unité rythmique » qui répond « à la non-distinction des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles »⁶. Faux débat, malentendu utile à l'évolution de Dotremont, nécessité d'un autre intercesseur que Breton ? Comme il l'avouerait, « sans Bachelard, il ne se serait pas si vite enthousiasmé pour la peinture, pleine d'imagination matérielle, de Jorn »⁷. Or Bachelard, nous le retrouverons dans l'évolution des rapports entre Christian Dotremont et un autre de ses aînés, Raoul Ubac – tous deux suivirent, sans doute ensemble, les cours de Bachelard en 1941. L'examen de leurs relations nous permettra de revenir à nouveau en arrière, cette fois sur la présentation du surréalisme belge comme « périphérique » et enclin au repli.

On lit en effet, dans l'un des feuillets du mémorandum de 1958, ces lignes elliptiques à propos de 1943 : « Le surréalisme en Belgique est de plus en plus clos [...]. Et Mariën publie, et je publie, et Magritte expose, et Ubac expose, et publie à Bruxelles, avec Pfeiffer, cet "Exercice du Silence" (*Messages*) ». Le nom de Raoul Ubac avait été le premier cité par les feuillets : rappelons, à leur suite, que ce fut lui qui, en 1940, introduisit Dotremont dans le milieu surréaliste bruxellois. Et le fragment insiste sur leur compagnonnage : « Ubac et moi partons pour Paris, en 1941. [...] Ubac et moi allons parfois en Belgique » – mais il se tait sur le tract « Nom de Dieu ! », dont Dotremont fut l'un des signataires et qui s'en prend nommément à Ubac et à sa participation à la revue de Jean Lescure, *Messages*. « Nom de Dieu ! » ne sera donc publié qu'en 1979 par Mariën.

Or, à propos de ce tract, on serait à nouveau tenté d'invoquer la nécessité du malentendu, un nouvel (et salubre ?) accès de mauvaise foi. À Dotremont, qui en fut semble-t-il, sinon le seul, du moins l'un des rédacteurs, on pourrait prêter le malin plaisir d'opposer un aîné à l'autre, et, pourquoi pas, Breton à lui-même. C'est en effet une attaque du *Second Manifeste* à l'égard de Bataille que cite le tract, qui s'en prend d'abord au « chanoine Bataille » ; mais c'est aussi à une lettre de Breton que se référerait alors Ubac pour justifier sa participation au numéro de *Messa-*

6. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 68.

7. Cité par Édouard Jaguer, *op. cit.*, p. 149.

ges « Exercice du silence », lettre dont l'argument essentiel est celui-là même que nous venons de voir utilisé par Dotremont en 1958 pour critiquer les tentatives de la génération de 1941 :

*Il n'est pas permis, écrivait Breton à Ubac en février 1940, de faire en Belgique comme si de rien n'était ailleurs. Rien ne pourra se poursuivre valablement sans crise : crise de l'expression pour commencer, le surréalisme se targuerait en vain de vouloir y échapper [...] Il ne s'agit de rien moins que de se survivre [...]*⁸

Par ailleurs, il était pour le moins hâtif de désigner comme « fils spirituels » de Bataille les autres collaborateurs de la revue incriminée : parmi eux figure Leiris dont la participation est un démenti à toute compromission, si l'on se fie à cette note de 1941 : « De plus en plus – et quoi qu'en disent les B[ataille], et autres partisans d'une mystique, poétique ou non, mais à coup sûr de tout repos — je suis décidé à me raidir [...] Plutôt l'inertie, le silence, l'ensevelissement dans une négativité complète [...] »⁹. Ici encore, la violence de l'attaque contre Ubac, dont se trouve remis en question tout l'engagement surréaliste antérieur, nous paraît relever du conflit des générations, tout autant que de l'anti-mysticisme foncier de Dotremont, dont nous aurons d'autres preuves, à commencer par cette réponse à une enquête de 1946 : « [ce que je redoute le plus] : être pris pour un mystique »¹⁰. Toujours est-il que quelques années plus tard, en 1950, Dotremont rendait hommage, dans le cadre du *Petit Cobra*, à Raoul Ubac¹¹, alors que, dans les notes de 1958, il rejette, à propos de Noël Arnaud, un type de comportement auquel il dut

8. La lettre d'Ubac à Noël Arnaud (du 10 janvier 1943) reprend des passages de Breton qu'Ubac citait déjà en 1940 à Mariën, dans une correspondance reproduite par Emmanuel Guigon, *Raoul Ubac, les vingt premières années, du surréalisme à Cobra*, Galerie Thessa Hérold, 2000, p. 131.

9. Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, éd. Jean Jamin, Gallimard, 1992, pp. 336-37 (16 février 1941).

10. Cité par Édouard Jaguer, *op. cit.*, p. 19.

11. Christian Dotremont, *Le Petit Cobra*, n° 4, hiver 1950-1951 : « L'œuvre de Raoul Ubac est dès aujourd'hui, dans l'histoire de la peinture ce qu'elle est dans l'histoire de nos amitiés : pour l'étranger comme pour l'ami elle ordonne enfin, sans la terrible perfection à quoi trop de conscience aboutit, ce qui était épars, ce qui était brouillon dans la vie confuse de la peinture, ces dernières années ».

sacrifier sans trop de scrupule dans les années de *La Main à Plume* : « sa conception du surréalisme est strictement formelle : réunions, tracts, violences extérieures ». On le voit en tout cas, il était pour le moins discutable de taxer de repli l'entreprise d'« Exercice du silence », menée justement avec le souci de rompre avec l'isolationnisme et l'académisme. Notons enfin que c'est au sujet de cet Ubac de l'année 1943 qu'est formulée par Régine Raufast, qui fut son amie avant d'être l'égérie de Dotremont, une poétique bachelardienne qui est déjà celle de *Cobra* : « cette réalisation tangible d'un devenir matériel », écrit la jeune critique à propos d'une photo-brûlage, « La Nébuleuse », « déclenche en nous cette rêverie au sein même de la matière »¹². Le malentendu avec Breton rejoint la méprise à l'égard d'Ubac : quitte à aggraver ses errements, le mémorialiste de *Cobra* revendique une distance qui n'est pas sans nuire à ... Christian Dotremont, ni sans « occulter » l'œuvre du poète qui s'est nourrie, elle, de ces relations conflictuelles.

Venons-en donc à cette production des années 1941-43, négligée sinon reniée par Dotremont, en partie exhumée par Marcel Mariën en 1979, et dont les deux textes majeurs appartiennent à ce qu'on pourrait désigner comme le « cycle de Régine Raufast ». Mais avant eux, déchiffrons ces *Lettres d'amour* de 1943¹³, dont la pratique textuelle qui se dit « automatico-rousseliennne » n'est pas sans évoquer, dans son exacerbation de l'écriture surréaliste, les procédés de solarisation photographique de Raoul Ubac : comme si la sur-exposition était la voie privilégiée de « l'occultation », et que ces lettres fussent, à divers titres, « lettres volées », ainsi que le suggère d'ailleurs la phrase de conclusion de la note préliminaire aux cinq brefs « poèmes-exemples » qui constituent cette plaquette de quatre pages ornée d'un dessin de Magritte : « Tous les moyens sont légaux pour voler l'inconscient ».

12. Régine Raufast, « Image et photographie », in *La Conquête du monde par l'image*, La Main à Plume, juin 1942. La photo-brûlage d'Ubac est datée fin 1941.

13. La plaquette se trouve reproduite par Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 334-335 ; le texte seul est donné par Michel Sicard dans Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 133-138 ; un extrait figurait dans Max Loreau, *Dotremont Logogrammes*, Georges Fall, 1976, p. 9, avec la légende : « poème de lettres gigognes (vocabulaire préétabli) ».

La démarche se veut, dans cet avertissement, divinatrice. Il s'agit de prendre au mot ce commentaire du « comme » du vers d'Eluard « La terre est bleue comme une orange » : « L'image est le premier pas de l'homme vers la surréalisation. Elle bâtit, déjà, à l'avance, ce qui demain s'élèvera dans les rues »¹⁴. À ce postulat fait ici écho l'affirmation : « [les mots] sont devenus *maquettes des objets* ». Mais derrière la tâche « technothéorique » affichée, le processus relève plutôt d'un jardin des supplices, et l'allusion à Roussel ne saurait être fortuite. Dans un premier temps en effet, le mot choisi (successivement « Marigny, Passion, Freud, Breton, Surréalisme ») est disloqué suivant la règle que voici : 1) chacune de ses lettres sert d'initiale à une première série de mots ; 2) pour les suivantes, on prend comme initiale la deuxième lettre du mot de la série précédente. Dans un second temps, le texte est composé, par libre association des mots ainsi « atteint[s] », et l'on retrouve les combinaisons paronomastiques rousseliennes, comme « tapis de l'insipide ». À partir du mot « surréalisme » est obtenu le poème suivant :

*Les régiments du songe armés d'or et de lumière / rien du
sale mystère armé d'amulettes et de ratures, / du tapis de
l'insipide, du râle de ses ocarinas, des ormes de son presby-
tère. / Et l'unique nougat des occasions spéciales / est assis
dans leurs tavernes. / Un étrange iris y loge. / L'étincelle
rouge...*¹⁵

On le voit d'après cet exemple, les décrochages en série, ou dissociations systématiques, sont renforcés par une écriture au second degré qui opère par détournement d'énoncés : on aura reconnu Apollinaire (« Et l'unique cordeau des trompettes marines »), le « presbytère » de Sand citée par Eluard dans *Poésie involontaire, poésie intentionnelle*¹⁶, la « rature » « odieuse » à Breton, comme, dans le deuxième poème, la « hie » de *Locus Solus*. Pour autant, cette violence faite aux textes pillés, comme aux mots disloqués, débusque aussi, dans la luxuriance des as-

14. Christian Dotremont, « Notes techniques sur l'image dite surréaliste », in *La Conquête du monde par l'image*, op. cit.

15. Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 138.

16. *Poésie involontaire, poésie intentionnelle* fit l'objet d'une prépublication partielle dans *La Conquête du monde par l'image*.

sonances, les brusques agrégats d'images, un abandon à la matière verbale, à son magnétisme, son pouvoir captateur : « voleurs d'inconscient », ces mots se plient aussi à une écriture secrète, anagrammatique, et l'« étrange iris » recompose (après saccage) les lettres de « Régine ». Dès lors, c'est comme un mouvement de resubjectivisation de la parole qui s'amorce, et une volonté de contrat d'écriture, n'aurait-il d'horizon que textuel, et limité aux sillages recroisés, brouillés, de Roussel, Breton, Brisset. Cependant, ces tentatives d'hyper-écriture surréaliste, où la défiguration est un mode d'appropriation, n'allaient pas se borner à un « horrible de poche », ainsi que le suggèrent les textes qui plus explicitement se réfèrent à Régine Raufast et, plus largement, à quelques circonstances de la vie de Christian Dotremont.

Il en va ainsi de « La reine des murs », daté de 1942, un poème-conversation en sept sections, forme chère à Dotremont et inaugurée avec *Ancienne éternité*, qui avait suscité en 1940 l'enthousiasme d'Ubac : il devait graver à son intention un fragment d'ardoise¹⁷ dont, à l'inverse des détournements de Picasso, le tracé rudimentaire restitue le support à lui-même, à son étrangeté minérale. Et le titre de 1942 n'est d'ailleurs pas sans évoquer la définition que cette année-là Ubac proposait de « mur » : « surface opaque séparant le visible de l'invisible »¹⁸. Or cette présence d'un obstacle ne cesse d'entraver, et de relancer, le dialogisme du poème.

Mais ici aussi, l'axe de lecture privilégié est le modèle « automatico-rousselien », tant le texte semble l'effet d'une paronomase généralisée. Il peut progresser ainsi, d'après les principes énoncés par Roussel, selon les lois du métagramme : « bouger les masques et les marques », « faire allusion et illusion » (VII)¹⁹. Une variante du procédé est l'antanaclase, qui ouvre le texte : « Cela va mieux ? – Cela, c'est un cimetière fleuri [...] » : la question entraîne en guise de réponse une explicitation dilatoire de son thème. Ou bien c'est l'homophonie qui court-circuite l'énoncé : « Elle avait certes des maux de

17. Reproduite dans Emmanuel Guigon, *op. cit.*, p. 46.

18. Cité par Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 324.

19. Christian Dotremont, « La reine des murs ». Nous suivons le texte des *Œuvres poétiques complètes* établies par Michel Sicard, *op. cit.*, pp. 122-27 en indiquant la section du poème, de I à VII.

dents (= mots dedans) qui n'étaient pas les miens » (II) ; « les pèse-lettres [= pèse-l'être] en riant disent que je suis peu de chose » (III). Plus largement, une logique du signifiant organise le texte, dès les premières lignes :

Cela va mieux ? – Cela, c'est un cimetière fleuri, c'est une fleur de cimetière, – c'est elle – et je l'aime à tire-larigot, – comme un veston la nuit aime la chaise – et je n'ai pas encore de boutonnière. – Mais enfin, en trois ans de temps ? – En effet : trois ans de temps et rien d'autre – qu'un baiser que je porte – comme l'insigne d'un parti dissous. [...]

La vivacité des « répliques » croise, entremêle les niveaux référentiels et métaphoriques : la « boutonnière » résulte ainsi de la rencontre de la « fleur » (au sens propre ?) et du veston (comparant) ; elle permet le glissement vers « insigne » (toujours comparant) : mais si l'on met en parallèle « un baiser que je porte – comme l'insigne » et « la pâquerette de ce baiser-là » (III), on ne sait plus lequel, de la fleur ou du baiser, est le référent. L'obstacle vient d'une écriture du faux-semblant, qui thématise elle-même ses brisures en séries, son effilochage, au gré de la chaîne divergente, discontinue, des anaphores : « Je doute que ce soit du langage, – c'est elle, une – sur elle, la seconde, – devant moi, l'autre » (VII). Le dynamisme contrarié de l'écriture, ce « patchwords in progress »²⁰, met sur le même plan ces indices de réflexivité et la thématique du malheur des temps et du mal d'aimer, dont on distingue mal s'ils sont l'effet ou la cause du malaise textuel. Le poème est ainsi le lieu d'une instabilité frauduleuse, d'un carnavalesque généralisé.

Et ce glissement continu des niveaux de l'image, cette labilité des thèmes, crée un dispositif inquiétant, fonctionne comme un piège : « comme s'il fallait qu'il y eût – entre le présent et la blessure – un pas de danse de clerc – pour faire le point lentement. » (V). Machine à coudre, l'écriture opère à vif, mais elle est de l'ordre du « comme si », du factice, de l'entre-deux : un signe, une ponctuation sur la page. Or l'œuvre de Dotremont multiplie ces sutures ambiguës, en porte-à-faux, entre l'énonciation et le réel ; elle est tentée par une fiction interne qui déstabi-

20. Christian Dotremont, texte de logogramme, s.d., *Traces*, Jacques Antoine, Bruxelles, 1980, p. 28.

liserait le vécu. Ainsi, l'appellation « jockey du vent » (II), qui désigne ici Régine Raufast, est devenue le titre d'un roman imaginaire attribué à Régine Raufast, et dont Dotremont signe un compte-rendu réel, avec citation apocryphe²¹.

L'inventaire d'écritures auquel semblent se livrer ces textes n'est certes pas si éloigné de l'auto-parodie des notes de 1958 : « le sang surréaliste, qui est fait de la lettre *s*, de la lettre *a*, de la lettre *n*, de la lettre *g* ». Le mot ne renvoie qu'aux lettres, alors qu'en 1958 Dotremont écrit « Fagnes », qui reprend la technique du « poème-gigogne » – mais de sorte que chacune des lettres suscite une description du paysage²². Les textes de 1941-43, au contraire, témoignent d'une sorte d'enfermement dans l'œuvre, où le détournement des clichés, ou leur sur-exposition, opèrent malgré tout, dans le tâtonnement, comme une tentative de mise au monde de soi. Il n'est pas indifférent que la « reine des murs » sonne comme la « Raine » en laquelle Jean-Pierre Brisset, l'un des Grands Ascendants de Dotremont, vénère la mère du langage humain. Nous lirions volontiers, dans cet esprit, le titre du poème-conversation de 1942 comme l'anagramme de « la mère des runes », et le « cela » qui ouvre le texte comme la désignation de la langue-origine. La « blessure », la « couture » du poème, ce sont aussi celles de la séparation, de la naissance désirée. Christian Dotremont avait donné le titre de *L'Homme à naître* à un projet d'encyclopédie pour l'année 1944. Naître, mais illégitime, après avoir liquidé, par l'exacerbation d'une écriture, un conflit qui l'opposait aussi au père effectif, Stanislas Dotremont. Et ceci nous semble l'enjeu précis de l'autre texte du « cycle de Régine Raufast » que nous invoquerons, « Oleosoonne ou le moment spéculatif ».

Cette vaste feuille de format in-jésus²³, avec au bas la mention « Paris, 8 décembre 1941, 22-24 heures. En la fête de l'Immaculée Conception". P.C.C. Christian Dotremont », comporte en dédicace « à R. et à E., au seuil du "premier ma-

21. Guy Dotremont, *Aberration d'une biographie*, Didier Devillez, Bruxelles, 2000, p. 68.

22. Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, pp. 328-329.

23. Marcel Mariën, *op. cit.*, p. [331] ; Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, pp. 105-115 ; pour le détail de la démonstration, nous renvoyons à notre communication, « Oleosoonne ou la transgression célibataire », Colloque *Dotremont multiple à l'infini*, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2002.

tin" » : l'encadrement de ces inscriptions évoque un (anti) faire-part de naissance. « E. », c'est Eluard, mentionné aussi dans le texte ; « R. », c'est Régine, mais désignée aussi dans le poème par « Oleossoonne » : on retrouve déjà ces recroisements asymétriques dont jouait justement Eluard à propos de Dotremont en présentant ainsi un autre poème de celui-ci, « Noués comme une cravate » (1941) : « La vie et la légende de Christian Dotremont par un ami d'Arthur Rimbaud »²⁴. Associant ainsi la vie et son double, et à travers ses deux dédicataires les contextes belge et parisien, c'est sous le signe de la « bâtardise »²⁵ que se place ce texte inaugural. L'indication « premier matin », celle de la fête religieuse, la proximité de l'anniversaire de Christian Dotremont, sont autant d'indices, moins d'une re-naissance que d'une contre-naissance. La saturation scripturale, toujours aussi accusée, va précisément dans ce sens. Car non seulement le poème relève d'un pacte fantasmatique élargi, par l'allusion à l'adolescence de Dotremont, et au « baigne Saint-Servais » où il fut pensionnaire, mais il convoque, pour le détruire, le contexte religieux, culturel et politique lié à l'image du père, Stanislas Dotremont, dans son rôle en particulier de directeur de la *Revue latine*, « pour une renaissance catholique et contre-révolutionnaire ». Et la rage anti-mystique de « Nom de Dieu ! » s'explique mieux, si l'on sait que l'un des auteurs publiés par Stanislas Dotremont dans sa revue était l'Abbé Bremond, tenant d'un retour du mystique dans les Lettres. C'est que notre poème-affiche, dans son intitulé même, détourne à travers « Oleossoonne » un de ces exemples de « poésie pure » invoqués par Henri Bremond (il s'agit d'un vers de *La Nuit de Mai* : « La blanche Oloossone à la blanche Camyre »). Dans cette distorsion, le texte éponyme, engendré par le nom déformé, devient une machinerie « mécanique et érotique », la « machine célibataire » définie par Michel Carrouges. Or l'on sait que le fantasme d'une création célibataire relève précisément du mythe de l'Immaculée Conception, et d'un refus du mode de production.

24. Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., note de l'éd. Michel Sicard, p. 96.

25. « Oui, je suis Belge. Bâtard. Communiquant avec Eluard, et puis happé par Permeke [...]. », *La porte va enfin s'ouvrir* tout à fait, op. cit.

Cette mécanique est entraînée par le même réseau d'anagrammes, de paronomases repérés dans les précédents essais surréalistes de Dotremont ; mais l'effet en est renforcé par les emprunts à l'écriture mystique : coïncidence des contraires, violence du dénudement, de la mortification, lien sacrificiel et érotique dans la veine de « La reine des murs », de ses *membra disjecta*, de ses « trois ans de guillotine » (I) infligés par l'amante, elle-même ici convoquée dans la dédicace au titre de Muse, aux côtés du chantre mythique de l'amour, tous deux témoins oculaires du supplice. Car si la seule scène de cette mise à mort est l'énonciation et qu'ici encore, les mots ne renvoient qu'à la matière verbale, et non à une Présence, le rôle de la dédicace est d'instaurer le rapport avec le vécu qui valide le fonctionnement de la machinerie langagière. Par cette double adresse est maintenue une subjectivisation qui par contre-coup accentue la dépersonnalisation du discours. Celui-ci d'ailleurs, selon la suscription, se donne pour une « copie ».

Et en ce sens, le poème se donne à lire, lui aussi, comme un plagiat transgressif : à la manière du recueil *L'Immaculée Conception*, où Breton et Eluard se livraient à des simulations d'écritures aliénées, « Oleosoonne » se présente comme l'imitation d'une élaboration psychotique. Celle-ci est marquée par la récurrence du signifiant-titre, qui, comme les mots-supports dans *Lettres d'amour*, commande l'engendrement du texte, voire son enroulement, sans que sa signification jamais ne se fixe – à l'instar des autres signifiants organisateurs : la folie, le hasard, la violence, qui, ressassés, apparaissent comme autant de figures de ce discours. Il s'agit donc, à nouveau, d'une œuvre au second degré, fondée sur le faux-semblant. Ici, pour autant, la violence se retourne contre le modèle, défiguré, sinon moqué à travers une écriture qui emprunte au jazz son lexique et ses syncopes. L'agressivité à l'égard du surréalisme n'est donc pas l'apanage du « surréalisme révolutionnaire » ni de *Cobra* : elle est largement présente dans les textes du surréalisme officiel de Christian Dotremont.

Mais ce n'est pas seulement par leur caractère iconoclaste que ces écrits semblent mériter mieux que l'appréciation portée par les notes intitulées *La porte va enfin s'ouvrir...* Le rapport aux aînés qui s'en dégage n'est pas uniquement de l'ordre conflictuel. Nous avons cité Bachelard, sur le plan de la rêverie

matérielle. Mais il est un autre intercesseur, Marcel Duchamp, et ses projets de machines célibataires, à travers lesquels le « style de supplice » dont Dotremont récusait l'esthétisation chez Picasso est le signe d'un refus du sacré, et de l'art. Si le texte converti en dispositif mécaniste n'a d'autre lieu que lui-même, cette écriture est le lieu elle aussi d'un puissant investissement du désir.

Cette porte dont en 1958 Christian Dotremont semblait regretter qu'elle eût été lente à s'ouvrir, c'est surtout sur lui-même qu'elle donne, sur la richesse de ses contradictions internes, sur la violence des nœuds qu'il dut affronter, sinon dénouer. Mais il ne devait plus varier dans ce jugement, au point que bien des années après il devait attribuer à *Cobra* une définition qu'il avait préalablement donnée du surréalisme²⁶. Peut-être, par ces oublis, la légende de *Cobra* desservait-elle moins le surréalisme que l'œuvre de Christian Dotremont.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

26. Christian Dotremont, « Entretiens de Tervuren » [1978], *Grand Hôtel des valises*, Galilée, 1981, p. 121 : « [Havrenne] définit Cobra par des aphorismes comme ceux-ci : "J'invente ce que je vois – Où la réalité est absente, le merveilleux se détraque" ». Et dans *Le Petit Cobra*, n° 3, printemps 1950, à propos déjà des mêmes textes d'Havrenne : « C'est bien ainsi que nous entendons, ensemble, le surréalisme ».

CLAUDE TARNAUD : UN CHEVALIER DOUE D'UBIQUITÉ

Marc KOBER

Le chevalier entre... Il ne s'agit pas de prendre un habit, ni de choisir une condition ou d'entrer en religion. Il n'existait pas un accueil spécifique des impétrants, ni un rituel d'adoubement pour l'entrée dans le « *Bund* » surréaliste. Les circonstances sont beaucoup plus humaines, et plus simples. Les affinités électives, mais aussi le jeu des générations, et surtout une communauté de valeurs sont essentiels.

Dans la détermination d'une « entrée en surréalisme », certains obstacles se présentent, notamment les défaillances de la mémoire, qui font que le « moment » est difficile à déterminer. Très vite encore, les mécanismes se répètent (l'anthologie du surréalisme de Georges Hugnet, telle librairie, quelque revue surréaliste...). Au fond, ce qui relève de la diffusion, de l'aura extérieure du mouvement, de son rayonnement culturel, sont naturellement des moyens de favoriser les entrées. Les protocoles d'entrée sont rares (venir au café, le questionnaire surréaliste, la permanence de la Centrale, puis la Galerie du Dragon).

Certains obstacles sont plus intérieurs, et peuvent freiner un désir d'entrée, notamment la réticence au groupe, à l'action collective, à l'action tout court. L'entrée peut être intérieure, suivant un engagement non visible, dédaigneux de l'expression spectaculaire, voire antinomique de l'idée même d'engagement. Le rejet de l'identité¹ s'accompagne de la recherche ludique et grave d'une désorientation. Ces derniers éléments entrent en

1. Sarane Alexandrian, « Claude Tarnaud ou le dandy transcendant », *Supérieur Inconnu*, n° 1, octobre-décembre 1995, pp. 45-82. On y trouvera notamment le début du *Joueur blancvêtu* symboliquement écrit en juillet 1948 sur son passeport, ainsi que la photographie du chevalier avec lunettes noires et cigarette.

ligne de compte dans le cas de Claude Tarnaud, en cela vraiment un chevalier doué d'ubiquité².

A. L'entrée en surréalisme de Claude Tarnaud

1. Entrer en surréalisme en 1947

La trajectoire de Tarnaud est révélatrice des failles du surréalisme d'après-guerre, d'une notoriété telle qu'il suscite des contre-groupes, le groupe « surréaliste-révolutionnaire », « Troisième Convoi », et un afflux de jeunes. Breton confiera à Sarane Alexandrian, Georges Henein et Henri Pastoureau la charge de gérer cet afflux par un secrétariat (« Cause »), ceci peu avant l'exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp, *Le Surréalisme en 1947*.

Sarane Alexandrian témoigne de l'effervescence de l'époque : « Notre première action avec Henein dans *Cause* fut d'établir le questionnaire ronéotypé servant à sélectionner les candidats au surréalisme. »³ Huit questions étaient prévues. Claude Tarnaud n'a pas répondu à ce questionnaire, mais il a sans doute participé à la rédaction des questions, avec de toutes nouvelles recrues. Il existe donc plusieurs étagements dans le renouvellement du groupe parisien, et Tarnaud bénéficiait déjà d'une antériorité par rapport aux « jeunes ».

L'existence de ce questionnaire montre bien que la question de l'entrée en surréalisme se pose nettement à cette date, avec pour corollaire celle de la porosité, de l'absence de frontières, par excès d'ouverture. L'occultation du surréalisme demandée dans le *Second Manifeste* n'est plus à l'ordre du jour, mais une sélection, tandis que l'occultation est une préoccupation sous-jacente de l'exposition de 1947 : geste d'ouverture, stratégie appuyée dans un sens publicitaire par Aimé Maeght (directeur de la galerie), mais fermeture, parce qu'itinéraire initiatique, choix d'œuvres, et conception volontairement déroutante (« salle de superstition » dessinée par Frédérick Kiesler, qui est en outre le maître d'œuvre de l'exposition ; « salle de pluie », « dédale »

2. Claude Tarnaud est chevalier en référence à son double littéraire, le chevalier H. de Salignac, « the Whiteclad Gambler » (« le Joueur blancvêtu »).

3. Sarane Alexandrian, *Georges Henein*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1981.

dessinés par Marcel Duchamp), qui laissera une partie du public à l'extérieur⁴.

Un danger réel de dilution du surréalisme dans l'effervescence des mouvements de l'après-guerre existe ; un choix ouvert s'offre à l'écrivain ou artiste débutant, allant de Georges Bataille à Jean Paulhan, en passant par Albert Camus, Jean-Paul Sartre. Le questionnaire correspond à une volonté de motiver le choix des « entrants ». Le Surréalisme s'efforce de ne pas être confondu avec les autres mouvements en -isme.

2. *Un questionnaire pour entrer*

Analyser ce questionnaire serait sans doute du plus grand intérêt quant à ce que représentait l'acte même d'entrer en surréalisme en 1947 pour des « surréalistes significatifs d'après-guerre »⁵ Les questions indiquent assez largement le point de vue que les surréalistes se faisaient de leur propre groupe. Certaines furent rédigées notamment par Breton (question 4 : « Estimez-vous, sur le plan politique, que la fin justifie les moyens ? »), ou Yves Bonnefoy (question 7 : « Quelle confiance êtes-vous porté à faire aux moyens rationnels de connaissance ? »)... On y retrouve les préoccupations de l'heure, ce qui fait qu'entrer en surréalisme en 1947 n'est pas du tout comme y entrer dans les années vingt.

3. *La méthode sociologique aux prises avec le groupe surréaliste vingt ans auparavant*

Il est ainsi possible, pour ces années vingt, de se reporter à la *Sociologie du surréalisme (1924-1929)*, de Norbert Bandier. L'auteur n'y aborde pas spécifiquement l'entrée en surréalisme, mais analyse les origines socio-culturelles des « entrants », le niveau économique de leurs ressources. Il raisonne en fonction d'une insertion dans un « champ littéraire », d'une trajectoire sociale (ce qui fait toute la différence entre Picabia et Breton). La recherche d'une reconnaissance par le champ littéraire est la pierre angulaire de sa vision de la littérature. Il observe essentiellement des « postulants à la carrière littéraire » (Crevel,

4. Catalogue *Le Surréalisme en 1947*, Editions Pierre à Feu, 1947.

5. Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, p. 46. Il est question ici du choix du triumvirat de « Cause ».

Queneau, Bousquet), en reconnaissant toutefois chez Artaud la « recherche d'une identification sociale de créateur », ou bien la « situation contradictoire de Soupault ». Cette conception du surréalisme le réduit à n'être qu'une variante du champ littéraire, et dès lors, l'entrée en surréalisme n'est plus que l'entrée en littérature. C'est tout le contraire de la conception illustrée par le questionnaire de « Cause », si la fin ne justifie pas les moyens, et si le surréalisme ne s'est justement pas voulu un tremplin commode pour une carrière littéraire.

Norbert Bandier a l'indéniable avantage de chercher en amont de l'entrée des raisons. Il est souvent aveuglé par une vision déterministe, rationnelle, marxiste simplifiée (prédominance des infrastructures sur les superstructures), qui fait de la création artistique, et littéraire en particulier, un enjeu marchand, au mieux la recherche d'une identité sociale. Le modèle est le libéralisme (offre-demande) dans une vision cynique et déformante. Toutefois, une dimension importante (connaître l'amont) se trouve confirmée par le questionnaire de 1947, à savoir qu'« adhésions et départs sont représentatifs de la position collective », ou bien que « la diversité des apports est mobilisée par une stratégie singulière ». L'idée en particulier que le groupe exprime pour « l'entrant » les « potentialités d'expression d'une révolte contre les contraintes morales et sociales »⁶ est une réflexion d'une clarté aveuglante. Cette analyse de la situation dans les années vingt est particulièrement appropriée pour Claude Tarnaud. Mais la conciliation de l'expression politique avec l'expression littéraire et artistique est-elle encore une ambition justifiable pour notre auteur ?

4. La question de la révolte et de sa pratique collective

Selon Julien Gracq, Claude Tarnaud, Alain Jouffroy, Stanislas Rodanski sont représentatifs du «Surréalisme à l'état natif, avant la mise au service de la Révolution » ; il remarque encore que « la concordance des opinions affichées y compte souvent moins que la consanguinité des esprits » ; et, à propos de la « Lettre au Soleil noir », que « le problème de la révolte n'est jamais posé à un point de vue collectif ». Comme Rodanski,

6. Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme (1924-1929)*, La Dispute, 1999, pp. 271-291.

Claude Tarnaud manifeste sans doute un « dédain plein d'égards et infiniment courtois vis-à-vis de tout activisme »⁷.

Claude Tarnaud se situerait ainsi au-delà de tout engagement politique, en contradiction avec le point 2 du questionnaire (l'action pratique). Il signera cependant les tracts collectifs « Rupture inaugurale », « A la niche les glapisseurs de Dieu ». Il formule une déclaration apolitique commune avec Sarane Alexandrian dans la revue *Arts*, est adepte de la vie solitaire, et est pourtant classé comme une « figure marquante » du surréalisme par Alain et Odette Virmaux. La lecture de sa biographie indique encore un engagement discontinu mais fort dans une activité de groupe, avant le groupe surréaliste et après. Il est en effet l'un des fondateurs avec Yves Bonnefoy du groupe *La Révolution la Nuit* (la revue comprend deux numéros, parus en 1946) qui gravite autour de Victor Brauner. Tarnaud sera ensuite l'un des animateurs de *Néon*, avant de collaborer à *Phases*, de 1954 à 1966.

5. En amont de l'entrée au groupe surréaliste

Claude Tarnaud est originaire d'un milieu aisé, « bourgeois ». Pour Norbert Bandier, il y a ici matière à re-conversion d'un capital culturel dans un autre champ.

Une première rupture s'opère tout d'abord avec l'ordre économique, le travail, la norme du mariage, ou le standing du couple. Sa situation économique correspond à une absence de moyens de subsistance. Est-elle compatible avec l'activité surréaliste ? Sa situation économique s'améliore ensuite grâce à son activité d'interprète pour les Nations-Unies, ce qui va accroître aussi une certaine distance.

Une autre rupture intervient, cette fois avec sa famille, alors qu'Eudine, sa première femme, est enceinte, et qu'il s'installe à Paris. Claude Tarnaud connaît un conflit grave avec sa mère qui voulait le détourner d'Eudine, dédicataire dans *Néon* de « L'Écllosion du Tu ». Il perd alors l'avantage des subsides familiaux, et vit dans une chambre d'hôtel près du métro Saint-Paul. Il vit sans argent, et occupera ensuite une loge abandonnée de concierge, avec sa petite fille, impasse de l'Enfant Jésus.

7. Julien Gracq, préface à Stanislas Rodanski, *La Victoire à l'ombre des ailes*, Le Soleil noir, 1975, pp. 14, 15, 22.

À l'inverse, les positions du surréalisme par rapport à l'amour facilitent son intégration. Faut-il rappeler *L'Amour fou* ? Nous pouvons retenir le point 5 du questionnaire : « Quelles possibilités d'action sur le réel accordez-vous à l'amour ? » Son athéisme coïncide aussi parfaitement avec la position surréaliste, et la posture collective anti-métaphysique – au sens du rejet de la dualité immanence-transcendance – qui provoque par exemple la rupture avec Yves Bonnefoy.

Ce qui le motive n'est sans doute pas la réorientation vers une voie d'entrée en littérature plus rentable, pour reprendre l'esprit du livre de Norbert Bandier. Au contraire, son mépris pour les récompenses littéraires, voire même son dédain pour les publications, sont évidents. Le début de son œuvre publiée (*The Whiteclad gambler*, 1952) coïncide plutôt avec la sortie du surréalisme (il quitte le groupe surréaliste à la fin de l'année 1948). Cependant, il accroît certainement sa visibilité dans le champ littéraire, par sa participation, par exemple, au catalogue de l'exposition de 1947⁸, ou encore à *Néon*⁹. Le titre de cette dernière revue est trouvé par Rodanski ; Claude Tarnaud en rédige le bandeau central, avec notamment : « Amitié exaltante au sein d'un groupe collectif se situant au-delà des idées, au-delà du grégaire ». Cette phrase devait provoquer un tollé du groupe qui considère les idées comme essentielles, et place au premier plan les valeurs idéologiques, avant l'amitié, ce que reflète le questionnaire.

6. *Quel « apport », et pour quelle « mise en commun » ?*

En contrepartie à cette visibilité accrue, Claude Tarnaud peut apporter au groupe son expérience dans la création de médiums collectifs. Outre les revues déjà citées, *La Révolution la Nuit*, *Néon*, *Phases*, il organise l'exposition internationale du surréalisme de New-York en 1960 avec Marcel Duchamp. En 1947, Breton propose un comité directeur pour une revue à créer avec Paulhan, qui se nommerait *Supérieur Inconnu*. Le comité comprend Claude Tarnaud, Sarane Alexandrian, Henri Pichette,

8. Claude Tarnaud, « La Construction de l'eau », in *Le Surréalisme en 1947*, *op. cit.*, p. 119.

9. *Néon*, n° 1, janvier 1948.

Breton considérant Tarnaud comme « le poète le plus engagé dans des spéculations ésotériques »¹⁰. Le poète apporte donc ses aptitudes à l'ésotérisme, et trouve dans le groupe un vif intérêt pour cette dimension du réel. Il ne peut apporter des « formes populaires de culture » (une marginalité), comme celles que Norbert Bandier reconnaît au groupe de la Rue du Château. Son capital artistique est fondé plutôt sur Joyce (il a traduit « Anna Livia Plurabelle »), et les jeux sémantiques.

7. *Un passage par la marge*

Du temps de son activité parisienne, Claude Tarnaud aura vécu dans les marges du groupe surréaliste. Ces marges précèdent et suivent son bref passage, marqué par une exclusion rapide. L'entrée en surréalisme est avant tout une coïncidence initiale. Il faut donc reconstituer un trajet psychique – entreprise extrêmement hasardeuse – de l'ordre de la fascination-déception, une unité de relation.

D'évidence, une coïncidence d'âge et de génération a joué : plusieurs moments d'ouverture sont visibles dans l'histoire du groupe surréaliste. Le cas de Claude Tarnaud est significatif d'un tournant du mouvement qui se rajeunit, passe le relais d'une génération à la suivante. Il est représentatif en outre d'un éclatement implicite du groupe en 1947, et d'un naufrage d'identité : le surréalisme vaut moins à cette époque par ses positions collectives que par le brillant de certaines personnalités (Victor Brauner, Jacques Hérold...).

Avec le retour en France de Breton, le surréalisme se traduit par un appel à l'intellect, qui joue sur le pouvoir de séduction du surréalisme des années trente : le mouvement devient visible, de façon éclatante. Il est disponible pour de jeunes écrivains exaltés. La fascination pour la personnalité intellectuelle de Breton y contribue, mais tout autant celle qu'exerce d'autres aînés, comme Victor Brauner ou Pierre Mabille.

Ce tournant prend pourtant la forme d'une impossible rencontre : un renouvellement est souhaité, mais les moyens de ce renouvellement manquent. Une timide évolution s'opère, mais pas sur un plan structurel. Les exclusions et motions collectives continuent, d'où l'entrée-sortie d'un Claude Tarnaud, et la fon-

10. Sarane Alexandrian, *L'Aventure en soi*, Mercure de France, 1990, p. 237.

dition du « groupe H ». Une coïncidence de point de vue avec Yves Bonnefoy, puis André Breton, conduit ensuite à des divergences.

Claude Tarnaud est un aîné par rapport à Alexandrian par exemple, et entre par une proximité avec certains réseaux de sociabilité littéraire. C'est par Yves Bonnefoy et en passant par Victor Brauner que Tarnaud vient au surréalisme. Il connaît par ailleurs Jean-Louis Bédouin par sa première femme, Eaudine. Il était ainsi déjà au cœur du surréalisme avant d'y avoir fait son entrée « officielle », par la médiation de Victor Brauner. Le groupe n'avait pas ce caractère de bâtiment clos, avec une seule porte par laquelle on entre, et une seule fois. La géographie du mouvement surréaliste se fonde aussi sur l'opposition rive gauche - rive droite. L'atelier de Brauner devient ainsi « le centre occulté de la pensée moderne »¹¹. Sans doute Tarnaud est d'emblée inattaquable, car son « entrée » ne peut être discutée parce que fondée sur une « aura », et sur une expérience préalable. Sa position est décalée par rapport aux « néophytes », à qui il faisait peur¹². Il est pour eux un aîné, et un initié.

Sa voie d'entrée décide pourtant de son mode de sortie. Il perd son appartenance au groupe surréaliste, en se solidarisant avec ceux qui soutiennent Brauner dans la querelle dite « affaire Matta ». Le « contre-groupe H »¹³ est alors une étape provisoire pour Tarnaud, Jouffroy, Rodanski, Alexandrian, après la rupture de 1948. Tarnaud se trouve engagé un peu malgré lui, et sommé de choisir. Mais il rompt rapidement avec le « contre-groupe H ». Il s'agissait en fait d'un anti-groupe, réservé aux initiés, clandestin, crypté, occulté. Le nom du groupe, « H », vient du poème de Rimbaud ainsi intitulé dans les *Illuminations*. « Trouver Hortense » : le premier à s'enthousiasmer fut Claude Tarnaud, qui écrivit des variations sur la lettre H. Tarnaud développe des phrases avec jeux de mots, voire jeux de lettres, avec Joyce pour modèle : « L'affluence la constellation chat des aMICA amoureux »¹⁴. Les poèmes de Tarnaud comportent un sens occultiste, puisque la lettre H est l'initiale de Hermès

11. *Ibidem*, p. 265.

12. *Supérieur Inconnu*, n° 1, octobre-décembre 1995, p. 46.

13. Voir Sarane Alexandrian, *L'Aventure en soi*, *op. cit.*, p. 265 et svtes.

14. Claude Tarnaud, « L'Écllosion du tu », *Néon*, n° 1, *op. cit.*

Trismégite ; c'était déjà *Arcane 17* qui avait séduit Tarnaud, ou le savoir de Pierre Mabille.

En fait, le groupe H présente dans le domaine de l'action le pendant d'une œuvre littéraire non éditée, ou offerte en manuscrits, comme celle de Tarnaud ou de Rodanski. Le caractère volontairement restreint de ce groupe est une réplique à l'universalité molle dans laquelle se dilue le groupe surréaliste (par exemple, les « citoyens du monde » de Gary Davis). L'entrée est valorisée au sens initiatique et ascétique.

Tarnaud trouve dans cette seconde entrée dans le surréalisme des marges une aventure intellectuelle apolitique, dans le prolongement de *Néon*, qui s'opposait à la revue *Le Surréalisme révolutionnaire* (Noël Arnaud) décidée à se rapprocher du PCF. Il s'agit de développer les contenus d'un numéro de *Néon* sur l'aventure (idée lancée par Alexandrian à l'été 1948), de redéfinir la notion même d'aventure en « Cravanture » (Jouffroy), et pour Tarnaud, l'ambition est de devenir « l'Haventureux courtois »¹⁵.

B. Les apports imprévus de Claude Tarnaud

1. Le sens de l'aventure vécue

Plus qu'une entrée, dans le cas de Tarnaud, il s'agit ainsi d'un embarquement, avec l'image ou le symbole de la croisière. En fait, c'est l'aventure de *Néon* prolongée tout au long de l'œuvre à venir, le dépliement de l'aventure initiale du « groupe H » dans la vie vécue par Tarnaud après sa rupture avec le ou les groupes.

The Whiteclad Gambler relève d'une allégorie du dandysme nihiliste. Le chevalier H. de Salignac navigue sur son yacht « Emanon » accompagné d'invités dans lesquels on retrouve (il s'agit d'un roman à clés) Rodanski, Béatrice de la Sablière, Alexandrian. Cette nouvelle aventure dépasse le Surréalisme dans le sens du plus grand danger (c'est aussi le sens de la comparaison de Georges Henein entre le surréalisme et la « boîte-alerte », sur laquelle se trouve inscrits les mots : « ouvrir danger

15. Idem, *La Forme réfléchie*, L'Ecart Absolu, 2000, p. 71.

de vie »¹⁶). Une grande instabilité règne à bord, et l'incertitude de l'avenir, car le yacht est prêt à sauter au moindre signe de mésentente entre les deux amants présents dans la croisière. Serait-ce là la transposition des conflits du groupe, de l'aventure collective ?

Le mode de vie de Tarnaud à Mogadisque (Mogadiscio) est celui d'un aventurier, une vie africaine à la Joseph Conrad, ou à la Rimbaud, mais travestie en un exotisme ironique. Le trois septembre 1948, il écrit à Sarane Alexandrian, depuis Ronco : « Je pense surtout à cette enquête sur l'aventure à laquelle je ne cesse de réfléchir. »¹⁷

En fait, il ne cesse d'infléchir le cours de son existence en fonction de cette aventure : *La Forme réfléchie* (1954), et *L'Aventure de la Marie-Jeanne ou le Journal indien* (1961) en témoignent. Il développe l'aventure impossible de *Néon*, avec une constante fascination pour Thelonious Monk. Rodanski avait songé à un « club des ratés de l'aventure » composé de ses amis. Ces œuvres compensent la déception liée au surréalisme d'après-guerre, et relient l'aventure à l'ésotérisme, en incluant la notion de jeu, une aventure ludique pour laquelle Brauner était résolument prêt, mais certainement pas Breton.

L'aventure de la Marie-Jeanne est symboliquement maritime : c'est un navire naufragé, et une chaloupe échouée, avec la coïncidence du fait divers, de la vie quotidienne et de la dimension occulte, supérieure de l'existence. Il est possible d'y lire une actualisation du hasard objectif. Ne peut-on aussi y voir une allégorie de l'aventure sublime et ratée ? De la rencontre même avec le surréalisme ? Selon Alexandrian, *The Whiteclad Gambler* présente un cas de transfert négatif. *L'Aventure de la Marie-Jeanne*, *La Forme réfléchie* pourraient bien être des transferts négatifs de l'aventure tentée au sein des groupes.

2. Un rapport particulier à sa propre identité

Dans le même temps, le sens de l'aventure vécue et un autre rapport au monde et à soi, une question d'identité insoluble, conduisent le poète à inventer une série d'hétéronymes. Ce n'est donc plus l'entrée en surréalisme du seul Claude Tarnaud

16. Georges Henein, « Bilan du mouvement surréaliste », *Revue des conférences françaises en Orient*, n° 8, Le Caire, première année, octobre 1937.

17. *Supérieur Inconnu*, n° 1, *op. cit.*, p. 77.

qui est envisageable, à moins que l'absence d'identité ne rende impossible quelque entrée que ce soit. Comment demander à un « scorpion » ou à un « joueur blancvêtu » d'entrer au surréalisme ? Précisément, Claude Tarnaud est celui qui (parmi d'autres) n'entre pas, mais sort relativement rapidement, et qui démontre qu'il n'y a rien pour lui à l'intérieur – provisoirement rien qui vaille l'appel de l'extérieur, quitte à reconstituer un autre intérieur (l'atelier de Brauner, une fraternité créatrice qui ne dure pas non plus, un espace épistolaire, avec Rodanski, ou Ghérasim Luca). Il est encore celui qui maintient une distance à l'intérieur (du groupe surréaliste). Comment être dedans-dehors ? En parfait surréaliste de l'après-guerre, il joue au jeu de l'un dans l'autre.

Plutôt que d'une « activité fractionnelle » (démentie par les témoins), il s'agit d'ailleurs d'un dédoublement du groupe. Or Tarnaud est l'inventeur de ses doubles, un praticien du dédoublement : « Tout laisse à croire que le chevalier de Salignac ne s'était pas volatilisé, mais demeurerait caché au fond de ce poète »¹⁸. Se reproduit ainsi la même structure de dédoublement sur le plan individuel et sur le plan collectif.

En fait, Claude Tarnaud pousse jusqu'à ses dernières extrémités le « JE est un autre » rimbaldien. C'est le paradoxe d'un être qui se croit la réincarnation d'un scorpion, puis se dédouble en chevalier H. de Salignac, et cite le philosophe Simon Dalaise pour exprimer ses... propres pensées. Un jeu d'identité vertigineux, qui ôte tout repère au profit de traces de l'aventure. Ce qui lui permet d'éviter d'avoir toujours ses papiers surréalistes sur soi, et dispense de les montrer.

Sur son passeport, Claude Tarnaud commence à écrire *Le Joueur blancvêtu*, avec cette dédicace : « A Sarane Alexandrian le plus précieux des amis, je remets cette identité discontinue »¹⁹. En exergue, les mots de Stanislas Rodanski indiquent une identification à Lancelot, celui qui ne voulait pas se compromettre : « L'homme est injustifiable »²⁰. Volonté d'échapper à sa détermination, à un destin de l'espèce humaine compromis. Ses références sont *Lord Patchogue*, de Jacques Rigaut, la

18. *Ibidem*, p. 48.

19. *Ibidem*, p. 65.

20. *Ibidem*, p. 64.

« Lettre de Lord Chandos », de Hugo von Hoffmanstahl et *Heinrich d'Offertingen*, de Novalis.

Georges Henein a des mots presque identiques, ayant vécu lui aussi une intersection (plus longue) avec le surréalisme, et la même rupture, la même déception :

*De si loin que l'on revienne, ce n'est jamais que de soi-même. Un journal est parfois nécessaire pour dire que l'on a cessé d'être.*²¹

Lui aussi souhaite l'occultation du surréalisme, la constitution d'un groupe secret, peut-être celui que forme à distance le trio Claude Tarnaud - Ghérasim Luca- Rodanski (de loin en loin). Il déclare que :

*le surréalisme devrait se retirer sur l'Aventin et laisser les camelots du siècle déballer leurs colifichets. Je crois qu'à défaut d'un Bund véritable ou d'un groupe fermé ou secret, une société discrète pourrait se constituer, à la fois modeste et hautaine, qui forgerait elle-même ses plaisirs.*²²

Pour Claude Tarnaud, cette activité de dédoublement a précédé l'entrée en surréalisme et finit par l'englober. Le « Journal du scorpion », paru dans la revue *Qui vive ?* en 1947, décrit une série de coïncidences, proche en cela de la conception de Breton – et du surréalisme en général – du monde considéré comme possiblement transparent, « forêt de signes » dans laquelle il suffira d'apprendre à s'orienter. À l'origine de *L'Aventure de la Marie-Jeanne* apparaissent un article de fait-divers et une épave qui échoue à Mogadisque, non loin de chez lui. Pour le « Journal du scorpion », c'est une plaque de métal CT 1944 trouvée au fond d'un lac. Or, cette année-là se trouve être, selon lui, « l'année-pivot de ma vie ». Devant une mère qui est un « censeur muet », il commence à « voir dans le surréalisme le seul instrument possible de libération »²³. La rencontre du scorpion (été 1946, Lac Majeur) dans la cave, dans la cuisine, sur le titre d'un roman policier, dans la forme des nuages dans le ciel,

21. Georges Henein, *Carnets 1940-1973, L'esprit frappeur*, Editions Encre, 1980, p. 7.

22. *Ibidem*, p. 69.

23. Claude Tarnaud, « Journal du scorpion » (texte paru dans la revue *Qui vive ?* en 1947), *Supérieur Inconnu*, n° 1, *op. cit.*, p. 49.

sur une chevalière, ne peut être dans ces conditions un fait anodin. Du 24 juillet au 10 décembre, Tarnaud notera toutes les rencontres avec le scorpion, c'est-à-dire avec lui-même. Un animal qu'il tue, et qui se pique lui-même avec un dard (suicide ? plutôt renaissance, naissance à soi, abolition d'une partie de soi pour continuer à vivre sous une nouvelle forme). Les métamorphoses du scorpion sont en fait liées à sa vie intime, en particulier à la relation entre les parents et la femme aimée. Un chapitre de sa lutte pour la vie se clôt, affirme le poète, le deux février 1947 : il quitte sa famille pour vivre avec Eaudine. Il conçoit alors sa vie comme :

*un glissement de la chauve-souris au scorpion, du vampire à la nuit vierge, et la bête mystérieuse a quitté sa cave pour m'apporter le message de l'eau nocturne [...] Le scorpion est venu m'apporter le message de la libération et de la rupture totale avec l'enfance.*²⁴

Plus tard, à Mogadisque, il trouvera d'autres relais, d'autres doubles, comme la représentation mythique et vécue du serpentaire de Brauner. Il rencontrera notamment une murène – partenaire destructeur - qui va le hanter, à l'égal du scorpion.

Bien des pages de *L'Aventure de la Marie-Jeanne* (lire « Marijuana », soit le vertige de la sortie hors de soi que peut procurer la drogue, surtout si elle est unie à la musique de Thelonious Monk), témoignent de l'évasion réussie de Claude Tarnaud, qui se côtoie lui-même et devient H. de Salignac.

Jacques Vaché – modèle et inspirateur du ton de *La Forme réfléchie*, imité jusque dans ses tics – on reprochera à Tarnaud le pastiche – est celui qui met en garde Breton contre toute tentative de réussite dans l'épicerie. Tarnaud n'entre pas non plus dans le commerce littéraire, mais dans sa dérision prolongée, confondue avec les années qui lui resteront à vivre, à la rencontre des signatures obliques de son moi dédoublé.

Université Paris XIII

24. *Ibidem*, p. 53.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES ET LE SURREALISME : DÉCOUVERTES ET PRÉSENCES

Alexandre CASTANT et Iwona TOKARSKA

Du point de vue de l'histoire littéraire, André Pieyre de Mandiargues, né en 1909, appartient à la deuxième génération des surréalistes, celle dont la plupart des écrivains et artistes, comme Roger Caillois ou Leonor Fini, adhère au groupe dans les années trente ou tout au début de la Seconde Guerre Mondiale. Or ce n'est que dans la deuxième moitié des années quarante que Mandiargues participe aux travaux des surréalistes. En fait, son parcours est singulier. Deux périodes différentes, que sépare la guerre de 1939, composent ses relations avec le mouvement. Avant la guerre, il est seulement l'admirateur et l'ami des surréalistes ; après la guerre, il est devenu l'un des membres du groupe.

Des lectures, des rencontres et des admirations ferventes

André Pieyre de Mandiargues ne produit quasiment rien avant la guerre, si ce n'est quelques poèmes écrits en cachette à partir de 1933 (et aussi *Monsieur Mouton* un récit de 1935, édité de manière posthume par les éditions Fata Morgana, un an après sa mort en 1993). Pourtant, c'est au surréalisme de la période d'avant-guerre que son esprit adhère le plus. Il influencera sa création littéraire. Aussi, la première approche qu'il a du groupe se limite à la lecture des œuvres surréalistes, aux rencontres et aux amitiés avec les artistes de ce courant. Mandiargues, à cette époque, ne songe guère à devenir un écrivain et il n'est pas considéré comme tel par ses amis.

Plus précisément, c'est vers 1926 ou 1927 que Mandiargues, un jeune homme de dix-sept ou dix-huit ans, découvre les surréalistes et leur librairie José Corti, située à l'époque en bas de

la rue Clichy. Il se souvient dans *Le Désordre de la mémoire* de s'y être procuré des livres « avec autant d'émoi que s'[il avait] acheté des armes »¹. Ses premiers auteurs surréalistes sont alors André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard mais aussi d'autres auteurs comme Pierre Jean Jouve ou Henri Michaux : « Je suis un peu fier, dit-il de cette période, d'avoir acheté dans l'année de sa publication *Qui je fus*, le premier livre de Michaux à avoir été publié en France, quasiment son livre initial... »². Mais le trio pour qui Mandiargues gardera le plus d'admiration et qui jouera un rôle essentiel dans son écriture est constitué des surréalistes Breton, Aragon et Eluard :

*Ces trois hommes [...], confie Mandiargues à Francine Mallet dans Le Désordre de la mémoire, constituent pour moi une trinité noire dont l'éclat demeure aveuglant autant ou plus que celui des plus fascinants groupes de poètes, de révolutionnaires, de philosophes, de mages ou de saints dont l'on garde le souvenir.*³

La passion de Mandiargues pour le surréalisme semble aussi correspondre à la révolte de l'adolescent qu'il était dans ces années-là. En effet, l'auteur de *La Marge* a perdu son père en 1916, lors de la Grande Guerre. Sa mère, qui ne s'est jamais remariée, a essayé d'orienter l'éducation de Mandiargues vers les voies adéquates à la classe bourgeoise dont elle était issue. Et c'est justement face à cette bourgeoisie protestante « hautaine, froide, rigoureuse en beaucoup de choses »⁴, qu'il a trouvé une échappatoire dans le mouvement surréaliste dont les principaux fondateurs étaient ses aînés de dix ou quinze ans tout au plus.

La personne qui a joué un rôle très important dans sa découverte du surréalisme est le photographe Henri Cartier-Bresson (né en 1908). Compte tenu de l'amitié qui liait leurs deux familles normandes, les jeunes hommes passaient souvent leurs vacances ensemble et se découvrirent de mêmes affinités. Ensem-

1. André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Gallimard, 1975, p. 65.

2. *Ibidem*, p. 65.

3. *Ibidem*, p. 119.

4. *Ibidem*, p. 64.

ble, ils sont fascinés par la lecture de Soupault et d'Aragon et ils expérimentent la vie nocturne.

*Nous ne cherchions nullement à nous donner « un peu d'amusement », explique Mandiargues. Non, ce que nous cherchions, au cours de ces nuits parfois chaudes, était l'émotion violente, la rupture avec les disciplines de la vie diurne telle que nous la connaissions en la supportant à peine, un certain éblouissement et un certain déchirement. La notion d'amusement est caractéristique de ce système spirituel bourgeois que nous voulions détruire en nous, fût-ce en nous blessant.*⁵

C'est justement grâce à Henri Cartier-Bresson que Mandiargues rencontre Leonor Fini en 1931 ; avec elle il fera la connaissance de Max Ernst et Leonora Carrington. En 1936, c'est à Meret Oppenheim qu'il est présenté. En 1937, il rencontre Paul Eluard et Hans Bellmer. En septembre 1939, il réside en Gironde avec Salvador Dali et Gala quand la guerre est déclarée. Mais aucun de ces poètes et artistes ne sait que, dans le plus grand secret, Mandiargues écrit :

*Eluard, quand je l'ai connu, avant la guerre, et au début de la guerre quand je le retrouvais à Paris et que nous déjeunerions avec Picasso, ignorait, [...], que je fusse ou pusse être un écrivain. Quand, au début de 1944, il a reçu mon petit livre Dans les Années sordides, imprimé sur les presses du journal L'Éclaireur de Nice et publié à Monaco à la fin de 1943, il en a été fort surpris, car il ne m'avait jamais considéré, je crois, que comme un jeune bourgeois assez initié aux choses de l'art et de la poésie modernes pour être tolérable.*⁶

L'épreuve de la guerre

La période de la guerre que Mandiargues passe à Monaco constitue donc un tournant important dans sa vie. Un écrivain y est né. À l'automne 1943, Mandiargues publie à compte d'auteur un petit recueil de poésies en prose intitulé *Dans les Années*

5. *Ibidem*, p. 69.

6. *Ibidem*, p. 131.

sordides dont il dira de l'écriture dans *Le Désordre de la mémoire* : « Elle me plaît surtout dans des moments d'inspiration incontrôlée où l'on sent que l'auteur est pris d'une sorte d'ivresse verbale qui le porte à la musicalité du langage [...]. »⁷ Outre l'écriture automatique, André Pieyre de Mandiargues s'est servi pour la rédaction des *Années sordides*, de l'ouvrage de Hervey-Saint-Denys *Les Rêves et les moyens de les diriger* (1869), texte qu'il a découvert à la lecture des *Vases communicants* (1932) d'André Breton. Depuis, le rêve constituera une part importante de sa poétique. En 1945, paraît également à Monaco le poème dédié à Meret Oppenheim, *Hedera, ou La Persistance de l'amour pendant une rêverie*. Et en 1946, il propose à Robert Laffont le manuscrit du *Musée noir*, son premier recueil de nouvelles, qui est édité dans les mois qui suivent. La même année, une nouvelle *L'Étudiante* est encore éditée dans la collection d'esprit surréaliste, « L'Âge d'or » chez Fontaine. Mandiargues dit alors de cette nouvelle vie qu'il connaît : « [...] je me trouvai aussi neuf que le monde extérieur. Aussi neuf et pas plus frais, suis-je tenté de dire, en me rappelant cette drôle d'époque et ce drôle de bonhomme que j'étais... »⁸

Après ces premières publications, Mandiargues pouvait enfin espérer devenir un membre à part entière du groupe. Cependant, les temps ont également changé pour le surréalisme qui est divisé et dispersé : « la trinité noire » — Breton, Aragon, Eluard — pour qui Mandiargues avait tellement d'admiration était depuis longtemps séparée. Toutefois, il reste André Breton à rencontrer. Cela se produit en 1947 :

[C]e fut au marché aux puces de Saint-Ouen, et c'est moi qui me présentai à [André Breton] que, de vue au moins, je connaissais fort bien, si je n'avais jamais osé l'approcher jusque-là. Je lui avais envoyé mes livres depuis que j'avais appris son retour en France, naturellement, et j'eus la très bonne surprise d'apprendre qu'il les avait lus et en avait gardé un bon souvenir. Avant de nous quitter, après avoir parlé un peu de quelques beaux objets d'art polynésien qui se trouvaient sous nos yeux, André Breton m'invita à venir à

7. *Ibidem*, pp. 190-191.

8. André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, entretien avec Yvonne Carouch, Gallimard, 1982, p. 118.

*la fin de l'après-midi, le jour que je voudrais, au café de la Place Blanche où il réunissait autour de lui ses amis. Je m'y rendis sans retard, mais non sans une émotion que vous comprendrez certainement.*⁹

D'après la chronologie établie par Gaëtan Picon dans *Le Surréalisme, 1919-1939*, c'est seulement en 1950 que Mandiargues adhère officiellement au groupe, en même temps qu'Octavio Paz et le collectionneur Lebel. Pourtant, trop conscient d'une indépendance et d'une liberté qu'il avait exercées en beaucoup de domaines, Mandiargues minimise cette adhésion :

*On ne faisait vraiment partie du groupe qu'après avoir signé ses manifestes, qui étaient généralement des témoignages d'indignation collective où les insultes même étaient rédigées avec quelques grâces. Personnellement, je n'aime pas donner des leçons aux gens, mais les sujets d'indignation des surréalistes correspondaient en général à ce que je pensais, et je n'ai pas l'impression d'avoir eu à me forcer pour ajouter ma signature aux leurs.*¹⁰

Et à Francine Mallet, il confie même :

*[...] je n'avais qu'un pied dans le groupe ; j'y faisais figure d'animal amphibie, par mes rapports avec d'autres milieux, notamment avec celui de Paulhan. Mais j'ai participé à plusieurs querelles, voire batailles, assez violentes, dont la plus mémorable est ce que l'on a appelé l'« affaire Carrouges ».*¹¹

En revanche, son admiration pour André Breton sera aussi déterminée que fidèle et passionnée :

Le groupe ne m'a pas encore envoyé son Coup de semonce, à l'impression duquel, cependant, j'avais contribué, comme on dit, de ma poche ; ce qui montre qu'il n'a pas bonne conscience. L'exemplaire que j'ai vient de Joyce Mansour, qui en avait reçu plusieurs (sans qu'on l'eût fait payer, elle !). Breton comme d'habitude, se sera laissé forcer la main par ses jeunes disciples. J'aurais beaucoup de peine et

9. *Ibidem*, p. 129.

10. *Ibidem*, p. 129.

11. André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 135.

*de tristesse (ils finiront par m'y obliger) à renoncer à cette idée de grande noblesse que je me suis toujours faite de lui.*¹²

Cette désignation par défaut de l'admiration que Mandiargues a pour Breton révèle aussi que les temps ont définitivement changé.

L'image (une entrée en surréalisme ?)

L'image irrigue son écriture au fil d'une pluralité d'acceptions qui en font la richesse mais aussi la complexité. C'est l'une des modernités de cette œuvre que d'être à ce point engagée dans la visualité du langage. Au regard d'une chronologie surréaliste que nous venons de voir, Mandiargues tisse sa poétique mais aussi sa poïétique dans une polysémie de l'image qu'il a découverte en même temps, et parfois avec les artistes et les poètes du mouvement qu'il fréquente, et, surtout, à travers ses lectures d'André Breton. Ainsi, sa révélation de l'art moderne survient avec l'école métaphysique, qui, depuis la décennie 1910, ayant rompu avec l'expérience futuriste, s'inscrit dans un renouveau de la peinture italienne : « [C]'est à [un tableau de Chirico découvert avec Cartier-Bresson en 1926] que je dois la révélation de l'art moderne, bien plus qu'à la peinture cubiste que je découvris un peu plus tard et qui ne me fit entendre ni ce silence ni ce chant. »¹³ Mais cette citation de la peinture de Chirico renvoie aussi à la passion qu'eut pour elle André Breton, dès 1912-1913, avant d'en renier l'artiste dans *Le Surréalisme et la peinture* en 1928. L'œuvre de Chirico met en scène, à travers d'immenses perspectives, une immobilité et une attente que Mandiargues aime, aussi, dans la peinture métaphysique de Filippo De Pisis en qui il voit avec Chirico et Morandi « l'un des trois meilleurs peintres d'entre les deux guerres en Italie »¹⁴. Si Mandiargues va adhérer non sans ambiguïté au groupe surréaliste, il se montre en revanche constamment attentif à ses recherches, à ses publications et à ses œuvres, et son respect pour André Breton, quoique parfois critique, est indéfectible :

12. Lettre de André Pieyre de Mandiargues à Jean Paulhan du 14 avril 57.

13. André Pieyre de Mandiargues, « Le Grand Voyant » in *Troisième Belvédère*, Gallimard, 1971, p. 66.

14. Idem, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 164.

*Il n'est que de regarder les nombreuses photographies prises de lui depuis son adolescence jusqu'à son âge actuel. L'icographie d'André Breton est une longue suite d'éclairs. Nul, dans l'histoire de la littérature, ne laissera pareilles traces de son passage [...].*¹⁵

Mais cette admiration ne se porte pas seulement sur André Breton — que Mandiargues définit, dans *Le Désordre de la mémoire*, comme l'un des grands mutants de son siècle —, elle se rapporte également aux artistes à l'instar de Max Ernst dont l'œuvre est importante dans la constitution du groupe surréaliste. De ce mouvement artistique, dont l'inventivité lui paraît exemplaire, Mandiargues esquisse une définition par défaut en présentant le peintre Arcimboldo :

*[P]résurréaliste, à la manière de Jérôme Bosch (le plus surréaliste des peintres de jadis), comme on l'a trop proclamé, je prétends le nier, car je ne vois rien chez lui qui soit d'origine inconsciente, automatique ou onirique, rien non plus, dans les accumulations qui construisent ses figures composées, où l'on puisse trouver des rencontres antagonistes ou disparates à l'exemple bien connu de celles des Chants de Maldoror, typique du surréalisme.*¹⁶

À la croisée de sa biographie, et de la découverte d'un art qui débordait cette période des avant-gardes, Henri Cartier-Bresson représente une rencontre inédite qui lui donnera accès à ce monde. Si Mandiargues commente son œuvre à plusieurs reprises¹⁷, c'est à Yvonne Caroutch qu'il confie la nature artistique de leur rencontre, survenue dès leur jeunesse, et la dette esthétique qu'il a à son égard.

Les années Cartier-Bresson

Dès l'adolescence, Mandiargues noue une amitié avec Henri Cartier-Bresson : « [Il] avait des parents qui étaient liés avec ma mère, précise l'écrivain, il n'est pas extraordinaire que nous

15. Idem, « André Breton » in *Troisième Belvédère*, op. cit., p. 260.

16. André Pieyre de Mandiargues et Yasha David, *Arcimboldo le merveilleux*, Robert Laffont, 1977, p. 110.

17. Cf. André Pieyre de Mandiargues, « Le Grand Révélateur » in Henri Cartier-Bresson, *Photoportraits*, Gallimard, 1985, et « Notre Paris » in *Quatrième Belvédère*, Gallimard, 1995.

ayons été liés aussi à partir de ma seizième année »¹⁸. Or, Cartier-Bresson avait suivi à l'âge de dix-neuf ans l'enseignement artistique d'André Lhote, pédagogue jouissant d'un vif succès qui avait été l'un des premiers à adhérer au cubisme. Aussi, durant ces années, Mandiargues et son ami font l'expérience de la modernité en art qu'ils découvrent parfois en même temps qu'elle se crée :

*Ce qui est remarquable, sinon extraordinaire, c'est que nous ayons découvert en même temps, ensemble ou séparément, la plupart des choses qui allaient nous devenir essentielles un peu plus tard : la peinture cubiste, l'art nègre, le mouvement surréaliste, la poésie de Rimbaud et celle de Lautréamont, James Joyce, la poésie de Blake, la philosophie de Hegel, Marx et le communisme...*¹⁹

Parmi ces rencontres, intellectuelles, artistiques, esthétiques, transformées en voyage, souvent en Europe centrale, celles liées au mouvement surréaliste correspondent, historiquement, à des années de formation que Mandiargues connut avec Cartier-Bresson. Ces années-là, qui orientent également l'œuvre du photographe, éclairent des phrases confiées à Yvonne Carouch :

*Je ne voulais rien devenir du tout et, tout au plus, j'essayais d'apprendre à voir, c'est-à-dire, d'abord, d'apprendre à regarder, pour apprendre à vivre. Là-dessus, je sais tout ce que je dois à Henri Cartier-Bresson [...].*²⁰

Cette dette, à l'égard d'un artiste dont l'œuvre devait contribuer à la notion de composition en photographie, traverse un projet tant artistique qu'existential : la suite des termes « voir », « regarder » et « vivre », l'énonce à l'instar de ses écrits sur l'art qui inscrivent, au cœur de l'expérience esthétique, la relation entre l'écrivain, l'artiste et l'œuvre. Et Mandiargues fait là, sans doute, allusion à un texte important de Cartier-Bresson où le photographe écrit : « Il y avait aussi le cinéma, les *Mystères de New York*, avec Pearl White, les grands films de Griffith, *Le Lys brisé*, les premiers films de Stroheim, *Les Rapaces*, ceux d'Ei-

18. André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 67.

19. *Ibidem*.

20. André Pieyre de Mandiargues, *Un Saturne gai*, op. cit., p. 73.

senstein, *Potemkine*, puis la *Jeanne d'Arc* de Dreyer ; ils m'ont appris à voir. »²¹ C'est par le regard que l'œuvre et le sujet se constituent, dans cette énigme de la vision que les surréalistes entretiendront.

Peter Galassi, dans un ouvrage intitulé *Henri Cartier-Bresson : Premières Photos*, met l'accent en étudiant la première partie de l'œuvre du photographe (celle du début de la décennie 1930) sur sa production photographique reliée au surréalisme. Et même si ses images n'apparaissent pas dans les revues du mouvement, Cartier-Bresson figurera, avec Man Ray et Brassai notamment, parmi les illustrateurs de *L'Amour fou*. Henri Cartier-Bresson : surréaliste, avant qu'il ne s'intéresse au cinéma puis au photojournalisme, reste l'ami que Mandiargues fréquente assidûment, tandis que l'imaginaire de l'écrivain se façonne au regard du mouvement d'André Breton et de l'importance qu'il accorde à l'image.

L'usage surréaliste de la photographie aura été complexe. Pour Moholy-Nagy, c'est par la lumière que « [c]onsciemment ou inconsciemment, il va naître de toutes ces expériences une nouvelle forme de création »²² résolvant ce paradoxe qui consiste à rapprocher le surréalisme, éloge de l'inconscient, de la photographie, « enregistrement de la réalité immédiate »²³. Et, pour Rosalind Krauss, l'importance de la vue, dans la poétique surréaliste, la substitution de la photographie au descriptif narratif, chez André Breton, et les différentes étapes de la fabrique photographique, comme miroir du processus de l'écriture automatique, construisent ensemble le nouvel agencement du langage surréaliste²⁴. Quant à Mandiargues, il écrit de l'usage de la photographie qu'à Cartier-Bresson :

21. Henri Cartier-Bresson, « L'Instant décisif » in *L'Imaginaire d'après nature*, Montpellier, Fata Morgana, 1996 [éditions Verve, Paris, 1952], p. 17.

22. László Moholy-Nagy, « Surréalisme et Photographie » in *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par J. Kempf et G. Dallez, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1993 [« Surrealism and the Photographer » in *The Complete Photographer*, vol. 52, n° 9, 1943, pp. 3337-3342], p. 229.

23. *Ibidem*, p. 222.

24. Rosalind Krauss, « Photographie et Surréalisme » in *Le Photographique, pour une Théorie des Écarts*, traduit par Marc Bloch et Jean Kempf, éditions

*Du Leica qui jamais ne le quittait, il me semble qu'il se servait à la manière un peu dont les surréalistes cherchaient à se servir de l'écriture automatique, comme d'une fenêtre que l'on a décidé de tenir toujours ouverte aux apports de l'inconscient et de l'imprévu, dans l'attente de la beauté merveilleuse qui peut surgir à tout moment et qui, si l'on manque à la saisir, ne se présentera plus.*²⁵

À cela, l'écrivain assiste dès sa jeunesse avec Cartier-Bresson qui laisse aller l'objectif photographique vers l'aléatoire et l'imprévu, vers les zones insoupçonnées de l'inconscient, pour isoler un détail en dépit de la réalité à laquelle il appartient, et de prélever ainsi un fragment de réel, tel que le dispositif photographique le fait d'office pour dépasser la réalité :

*[L]es images parisiennes d'Henri [Cartier-Bresson] s'inscrivent souvent dans la catégorie du merveilleux fantastique urbain dont nous eûmes la révélation aux pages de Nadja et [...] de L'Amour fou.*²⁶

Car la notion d'image, que le médium photographique donne à lire autrement, est au cœur de l'interrogation mandiarquienne et de l'influence que le surréalisme a exercé sur lui.

*Mes premiers contes, ceux du Musée noir et de Soleil des loups, dit Mandiargues dans Le Désordre de la mémoire, sans être des produits d'une sorte d'écriture automatique, doivent beaucoup à l'inconscient et à une inspiration sujette à des sautes pareilles à celles du vent.*²⁷

Si l'influence surréaliste s'exerce dans la poétique de ces premiers textes, l'ensemble de son œuvre s'approche, certes librement, mais intensément, de ce mouvement qui, à ses yeux, reste « le phénomène spirituel le plus important de ces premiers trois quarts de siècle »²⁸. Or, à l'intersection de l'œuvre de Mandiar-

Macula, 1990 [« Photographic Conditions of Surrealism » : Washington D. C., 1981 (*October*, n° 19, hiver 1981)], pp. 100-124.

25. André Pieyre de Mandiargues, « Notre Paris » in *Quatrième Belvédère*, *op. cit.*, p. 226.

26. *Ibidem*.

27. André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 179.

28. Cité par José Pierre in *Le Belvédère Mandiargues. André Pieyre de Mandiargues et l'art du XX^e siècle*, Artcurial et Adam Biro, 1990, p. 53.

gues et des surréalistes apparaît l'importance de l'image dans une variété d'acceptions (images mentales : rêves, songes, hallucinations ; figures rhétoriques : métaphores, métonymies, comparaisons ; arts visuels : peintures, photographies, cinéma) dont la fonction et l'enjeu restent déterminables²⁹. Or le fait demeure : l'image surréaliste nourrit continuellement telle acception du visible :

*Que la conscience « stupéfiée » produise des images visuelles, écrit Jacqueline Chénieux-Gendron dans Le Surréalisme, ou que le langage (automatique en particulier), par l'abondance de ses figures, produise une représentation mentale irrationnelle et à éclipses, les deux mouvements sont, alternativement, et conjointement parfois, explorés par le surréalisme. Car ces productions, qu'elles soient fantasmatiques ou rhétoriques, lui paraissent fournir les modèles de mondes « à venir ».*³⁰

Si la notion surréaliste d'image, composée d'une multiplicité d'acceptions et de supports, reste ouverte, elle participe à une dynamique, à une révolution de l'imaginaire que l'iconicité travaille. La transgression du réel, à laquelle le surréalisme s'emploie à travers l'image, fait déborder sa signification de toute univocité parce que, pour Breton, écrit Marguerite Bonnet, « la fonction de l'image se situe ailleurs : elle réside dans son pouvoir de désorientation »³¹. Rêves, écriture automatique, arts visuels... L'image surréaliste se transgresse par principe et crée de nouvelles perspectives : faut-il y voir le contexte artistique dans lequel Mandiargues advient à la littérature, et découvre le sens aussi indéfini qu'intense du terme image ? L'une des entrées en surréalisme de Mandiargues se joue là, sans doute, face à la nouvelle visualité que le surréalisme a inventée. Là, en ce lieu où les images se mêlent, l'image mandiarguienne se développe indéfinie, merveilleuse et expérimentale à l'instar du projet surréaliste dont elle aura été l'une des utopies :

29. Cf. Alexandre Castant, *Esthétique de l'image, fictions d'André Pieyre de Mandiargues*, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », 2001.

30. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984, pp. 86-87.

31. Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975, p. 362.

L'extension du champ d'intervention de l'image à la peinture, écrit Jean-Christophe Bailly, exclut la possibilité de considérer l'image comme un phénomène purement verbal, explicable par exemple dans les seuls termes de la linguistique ; elle amène au contraire à comprendre l'image comme une opération de l'esprit susceptible de s'appliquer à n'importe quels éléments de la réalité, transposables dans plusieurs langages (peinture, collage, écriture, cinéma, etc.).³²

L'intertextualité

Si une référence aux rêves et à l'écriture automatique comme procédé littéraire, la notion d'image, ou encore les genres du fantastique et du merveilleux font participer l'œuvre de Mandiargues à une poétique surréaliste, l'intertextualité désigne chez lui non seulement un travail sur le texte, mais aussi le dialogue complexe établi par son écriture avec les auteurs et les œuvres de ce mouvement. Dès lors, l'intertextualité mandiar-guienne est une autre manière de prolonger une histoire du sur-réalisme, d'y revivre sans fin la richesse de sa découverte.

Dans son article « Le Passage Mandiargues », Claude Leroy propose un rapprochement entre « Le Passage Pommeraye », nouvelle publiée dans *Le Musée noir* en 1946 et l'un des chapitres du *Paysan de Paris* d'Aragon (1925) : « Le Passage de l'Opéra ». En effet, avant que le récit mandiar-guien ne se développe depuis le magnifique passage Pommeraye à Nantes, Aragon, lui, observait les vitrines des magasins du passage de l'Opéra... Ce déplacement de cadre propose donc une ressemblance, différée, entre les deux textes ; l'un servant de modèle et de référence à l'autre. L'écriture d'épigone construit son identité précisément dans une différence de traitement qui échappe à la copie pour être allusion et citation. Il en est également ainsi de la possible proximité qui existe entre « Le Nu parmi les cercueils », nouvelle de *Feu de Braise* en 1959 et l'œuvre de Marcel Duchamp *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1913-1923) dont Mandiargues a fait l'éloge dans *Le Cadran lunaire* en 1958 (« Isis du Colisée »). À chaque fois, le sentiment de « déjà vu » provient d'une répétition en forme

32. Jean-Christophe Bailly, *Au-delà du langage, une étude sur Benjamin Péret*, Eric Losfeld, coll. « Le Désordre », 1971, p. 53.

d'hommage. Telle sera la première caractéristique de la citation chez Mandiargues : définir sa famille littéraire. Et celle-ci est souvent surréaliste comme le montrent les multiples dédicaces de ces ouvrages : « Ces noms, écrit Guy Dumur de ce paratexte, [...] sont l'aveu manifeste de cette complicité qu'il veut établir avec le phénomène littéraire considéré comme réalité vivante, que son style exhorte à chaque instant. »³³ Mais c'est à propos de son travail avec des artistes que Mandiargues révèle leur caractère affectif et biographique :

*Mon travail critique, oui, c'est de parler des livres que j'aime, des tableaux que j'aime, des photographies que j'aime, des sculptures que j'aime, et je sais qu'il n'est bien fait que si je l'ai fait avec autant de joie que pour écrire et envoyer des poèmes ou des lettres d'amour.*³⁴

Ces dédicaces sont des allusions qui se glissent les unes dans les autres pour réécrire la biographie mandiarguienne dans l'histoire du mouvement surréaliste et le perpétuer.

Tout disparaîtra, ou le testament magnifique

Tout disparaîtra est le dernier récit d'André Pieyre de Mandiargues³⁵. Entre *Dans les années sordides* et cette fiction, la boucle est désormais bouclée. Se referme alors la porte d'une vie et d'une œuvre. Or, *Tout disparaîtra*, titre qui provient d'une affiche annonçant une braderie, ne concerne-t-il pas la fin de l'art surréaliste ? De nombreux signes, dans le texte, le laissent supposer.

Si le personnage de Miriam apparaît dans ce roman comme l'ambassadrice de l'Amour, de l'Érotisme et de la Femme, peut-être est-elle aussi celle du Surréalisme ? Car derrière le personnage romanesque de Miriam se cache l'ombre des muses du mouvement. Bona de Mandiargues, bien sûr, son épouse, sa « peintresse » qui traverse toute son œuvre, mais aussi Joyce Mansour, l'une des artistes les plus radicales du groupe, morte

33. Guy Dumur, « Mandiargues ou les droits de l'imaginaire », postface au *Musée noir*, 10/18, 1963, p. 181.

34. André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., pp. 58-59.

35. Idem, *Tout disparaîtra*, Gallimard, 1987.

en 1986, l'année même de *Tout disparaîtra*³⁶. En effet, tandis qu'Alexandrian avait comparée celle-ci à une « Cléopâtre moderne »³⁷, dans ce roman est décrit un personnage au prénom oriental dont l'auteur évoque la ressemblance « aux jeunes Égyptiennes des plus anciens Empires »³⁸. La mort de cette artiste qui, pour Jean-Paul Clébert dans son *Dictionnaire du Surréalisme* incarne « la femme surréaliste » et l'idéal amoureux tel que *L'Amour fou* de Breton le présente, semble ici refermer l'aventure surréaliste.

Toutefois, à travers cette écriture dont la mort figure le sujet représenté et la représentation faite sujet, pour qui, dès lors, la mort s'organise-t-elle dans *Tout disparaîtra* ? Le lecteur doit relier ce texte à l'histoire du surréalisme lorsque le personnage de Mériem dit à celui d'Hugo :

*Mars et Vénus n'ont jamais cessé de se joindre dans le ciel, ils se joindront jusqu'à la fin de cette galaxie. Leur union signifie charnel amour. Ainsi étaient-ils conjoints le 18 février 1896, à dix heures trente du soir, au moment de la naissance de l'une des têtes les plus hautement couronnées de ce siècle qui s'achève.*³⁹

1896 étant l'année de la naissance d'Artaud, de Masson, de Tzara et d'André Breton, né, précisément, le 18 février 1896.

*Serait-ce l'effet de la conjonction de Vénus et de Mars à telle place dans le ciel de ma naissance, écrit-il dans L'Amour fou, il m'a été donné trop souvent d'éprouver les méfaits de la discorde à l'intérieur même de l'amour.*⁴⁰

Les termes de *Tout disparaîtra* semblent répondre à ceux de *L'Amour fou*. André Breton serait-il « l'une des têtes les plus hautement couronnées de ce siècle qui s'achève » ? Et *Tout disparaîtra*, roman achevé presque un siècle plus tard le 7 novembre 1986, constituerait-il le testament magnifique du

37. Notons que Mandiargues avait dédié de nombreux textes à Joyce Mansour, parmi lesquels « Le Nu parmi les cercueils » dans *Feu de braise*.

38. Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Payot et Rivages, 1995, p. 282.

39. André Pieyre de Mandiargues, *Tout disparaîtra*, *op. cit.*, p. 54.

40. *Ibidem*, pp. 168-169.

41. André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. II, p. 765.

surréalisme ? Mouvement auquel Mandiargues est resté fidèle depuis son entrée, et dont il a toujours aimé la découverte, peut-être avec mélancolie : « C'est un point, entre beaucoup d'autres, confie-t-il à Francine Mallet, qui vient à l'appui de mon opinion que le surréalisme se confond avec la personne de son fondateur et qu'il s'est terminé en même temps que la vie de celui-là. »⁴¹

*Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges
et Université Paris X*

42. André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, op. cit., p. 109.

UNICA ZÜRN : UN SURRÉALISME DE L'ENFANCE ET DE LA FOLIE

Virginie POUZET

Unica Zürn aimait les mots à la folie. Elle riait de leur chant en allemand comme en français, elle se délectait du nombre magique des lettres qui les composent en vertu des principes de la numérologie ; elle vénérât surtout les mots en ce qu'ils ont parfois de traître, de réversible. Unique et seule face à ses démons internes, Unica Zürn est cependant une artiste que ses thèmes picturaux et ses images littéraires permettent de rapprocher du groupe de Breton.

Fut-elle surréaliste ? Si, contrairement à Bellmer, Unica n'a jamais signé de manifestes ni de tracts, elle a néanmoins été reconnue par les surréalistes, et ses dessins ont été exposés en 1959 à la galerie Cordier dans le cadre d'une Exposition surréaliste internationale « placée sous le signe de l'érotisme »¹, comme le relate son amie et traductrice Ruth Henry :

*Unica était venue avec son compagnon Hans Bellmer. Les œuvres d'Unica étaient exposées à côté de celles de Bellmer, de Hans Arp, d'André Breton et de Marcel Duchamp, de celles de Matta, Meret Oppenheim, Brauner, Hérold et Man Ray.*²

Malgré la reconnaissance d'Unica par les surréalistes des dernières années (elle fut l'amie de Bona et d'André Pieyre de Mandiargues – qui préfaça *L'Homme-Jasmin* après la mort d'Unica –, de Henri Michaux et de Max Ernst), elle demeure souvent absente des anthologies concernant le mouvement : dans son pays natal elle n'est même pas considérée comme surréaliste. Ruth Henry rappelle à ce sujet que la traduction des

1. Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche : Derniers écrits et autres inédits*, Joelle Losfeld, 2000, p. 77.

2. Ruth Henry, « Rencontre avec Unica », postface à *Sombre Printemps*, Belfond, 1985, p. 103.

Manifestes qu'elle a elle-même établie, ne parut dans son pays qu'en 1968 et que longtemps le mouvement y fut occulté³. En Allemagne comme en France, à cette « époque des femmes » que furent les années soixante-dix, les féministes ont alors adopté et accueilli les textes d'Unica comme des écrits typiquement féminins par leur statut hybride et par cette « inquiétante étrangeté » que pourrait traduire le mot « *unheimlich* », tel que Freud l'utilisait. Encore aujourd'hui, de nombreuses féministes – telle Martine Delvaux⁴ – tendent à ne voir en Unica qu'une représentante de ces femmes rendues folles par les hommes. Mais au-delà d'une simple « écriture féminine », Unica Zürn offre au lecteur un parcours vers le fond du miroir opaque de la raison :

*[...] chez [Unica], une démarche solitaire de l'esprit s'amorce vers « l'autre côté » d'où nous vient son appel. Pas d'explications : « les images doivent parler d'elles-mêmes ». [...] Ce n'est pas de survie qu'il s'agit ici mais d'une transgression perpétuelle de la vie.*⁵

Le cheminement d'Unica Zürn, cette « transgression perpétuelle de la vie », peuplée d'images, est lié à l'érotisme et à un certain rapport au corps qui explique certainement sa participation à l'exposition de 1959.

Cependant, si l'on veut tenter de mieux connaître cette artiste à la courte existence (puisqu'elle s'est suicidée en 1970 à l'âge de 54 ans), il incombe de relire les trois vers qu'elle aimait à citer en allemand et qui peuvent éclairer ses écrits :

*Meine Kindheit ist das Glück meines Lebens...
Meine Jugend ist das Unglück meines Lebens...
Der Tod ist die Sehnsucht meines Lebens...*⁶

3. Ruth Henry, « Unica Zürn, la femme qui n'était pas la poupée », *La Femme s'entête : La Part du féminin dans le Surréalisme*, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 224.

4. Martine Delvaux, « Unica Zürn et un surréalisme affolant », *Women in French Studies*, volume III, Fall, 1995.

5. Ruth Henry, *op. cit.*, p. 225.

6. En français : « Mon enfance est le bonheur de ma vie... / Ma jeunesse est le malheur de ma vie... / La mort est le désir passionné de ma vie... » in Unica Zürn, *Im Staub dieses Lebens*, [*Dans la poussière de cette vie*], Berlin, Ed. Alpheus, 1980.

L'enfance est bien au cœur des textes, des dessins et de toutes les crises schizo-phrènes d'Unica Dans cet amour de l'enfance, proche du goût surréaliste pour le merveilleux des contes de fée et des idéaux « contes bleus », dans cette nostalgie perpétuelle, est déjà présente la folie d'Unica, sa folie qui empire lorsqu'elle écrit ses souvenirs mais dont elle ne peut guérir que par la création : paradoxe d'un difficile être au monde d'une artiste dont la création est tant survie que mort.

Pour mieux comprendre comment Unica Zürn est « entrée en surréalisme », et en quoi on peut la considérer comme une artiste du mouvement de Breton, il faudra se reporter non seulement aux souvenirs d'Unica et à l'empreinte de son enfance sur sa vie d'adulte, mais aussi à sa relation particulière avec Hans Bellmer, à ses expériences occultes par-delà la raison, et à l'ombre inquiétante de Thanatos qui plane sur toute son œuvre.

A. La Femme-enfant et l'homme pervers : Unica, merveilleuse enfant

« *"Erotische Kindheitserlebnisse"*, disait-elle de ce livre, le vécu érotique de l'enfance »⁷. Ainsi Ruth Henry rappelle combien Unica était consciente non seulement de toute la portée érotique particulière de *Sombre Printemps* mais aussi de sa volonté de narrer « un vécu ». L'amie de Bellmer relate sa propre enfance, mais raconte comme elle se souvient, avec des trous de mémoire, des répétitions et tout le recul et les connaissances psychanalytiques qu'un adulte comme elle peut avoir. Ce « vécu érotique » est celui d'une enfant consciente *a posteriori* de son statut de « perverse polymorphe ». La troisième personne qu'Unica préfère toujours à la première pour sous-entendre « je », pourrait être un signe du retour d'une conscience adulte sur des expériences enfantines :

*Tous les enfants de son âge font des expériences semblables. Les fillettes qu'elle connaît s'introduisent des crayons, des carottes et des bougies entre les jambes [...] Et toutes, si jeunes soient-elles, pressentent que le salut et la guérison de leurs jeunes souffrances ne peuvent venir que de l'homme.*⁸

7. Ruth Henry, *op. cit.*, p. 227.

8. Unica Zürn, *Sombre Printemps*, Belfond, 1985, pp. 43-44.

Cet homme sauveur pressenti dans *Sombre Printemps* semble, selon les écrits de Zürn, annoncer l'Homme-Jasmin ou l'Homme-Blanc, soit les initiales HM de Michaux ou HB de Bellmer. On retrouve étrangement l'image que Hans Bellmer avait des fillettes dans sa *Petite Anatomie de l'image*, dans cette description qu'Unica fait des enfants vicieuses et de ses jeux d'enfant perverse.

Dans une de ses œuvres, à la mine blanche sur fond noir, Bellmer a représenté Unica en une de ces créatures fantasmatiques, à quatre pattes, vêtue d'une jupe plissée, de bas-jarrettières à rayures, un nœud rose dans les cheveux, seul élément de collage du dessin. « Femme-enfant » lorsque Bellmer la représente, Unica aimait à faire sienne la sexualité primitive des fillettes. Son masochisme d'adulte resurgit dans les jeux d'enfants qu'elle raconte, comme si la femme adulte ficelée par Bellmer en couverture du numéro 4 du *Surréalisme, même*, en 1958, était toujours l'enfant joueuse attachée au poteau de torture :

*Ils jouent à la princesse et aux brigands [...]. Si elle est [...] prise, les brigands se changent en Peaux-Rouges qui attachent leur victime au poteau et tirent sur elle avec arc et flèches. [...] Elle souffre en silence, perdue dans des rêveries masochistes où les idées de vengeance et de représailles n'ont pas place. La souffrance et les douleurs lui font plaisir.*⁹

Lorsque Unica révèle son enfance, elle paraît toujours influencée par son présent car elle déchiffre dans ses souvenirs des signes prémonitoires du déroulement de sa vie. C'est de cette enfance, son pays des merveilles, que viennent toutes les révélations : « C'est l'ancienne sensibilité qui, tel un bel ange, s'est sauvée des décombres »¹⁰, dit-elle. Ce que Zürn désigne par « les décombres », c'est sa maison de Berlin-Grünewald, vendue lorsqu'elle avait quinze ans, où échouaient tous les objets exotiques que son père lui rapportait au gré de ses nombreux voyages : un Bouddha indien, des meubles arabes ou un tapis chinois. La mémoire et la recherche de ce beau passé ont conduit Unica à l'écriture. L'on retrouve en particulier dans

9. *Ibidem*, pp. 22-23.

10. Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche : Derniers écrits et autres inédits*, op. cit., p. 19.

L'Homme-Jasmin ces figures brillantes d'un âge d'or disparu :

Pour la millième fois elle se voit en pensée, déambulant dans la maison et le jardin de son enfance, dans le quartier de Grünewald. Elle monte et descend l'escalier, traverse les douze pièces et regarde le feu d'hiver qui brûle dans la cheminée du grand hall. [...] Elle voit chaque objet, chaque tableau, toutes les couleurs, toutes les formes. C'est un exercice de mémoire qu'elle a répété jusqu'à la perfection.¹¹

L'ancienne demeure aux merveilles est si importante chez Unica qu'elle réapparaît dans ses crises de folie et que tous les lieux de son présent se transforment parfois dans son esprit jusqu'à devenir des répliques de ce « paradis perdu ». Ainsi dans *L'Homme-Jasmin* voit-elle le décor de l'asile psychiatrique devenir semblable à sa demeure de Berlin :

Pourquoi le grand escalier qui s'élanche en une courbe hardie du hall de cette maison jusqu'aux étages supérieurs ressemble-t-il tellement à celui de la maison de son enfance ?¹²

Comme un enfant essayant de comprendre le monde qui l'entoure, Unica Zürn emploie la forme interrogative de manière récurrente dans ses écrits. Pour remplir ses pages, elle essaie, telle précisément une fillette, de réinventer le langage. Dans ses anagrammes, elle insère ainsi des onomatopées qui sont pour elle tout à la fois des signes et des codes. Racontant comment elle jouait enfant avec son amie Elisa, Unica écrit :

Elles inventent une langue dramatique, une langue de hurlements, capable d'exprimer le chagrin du monde entier et que personne ne comprend sauf elles.[...]Ce langage qu'elles ont imaginé ne comporte que des voyelles.¹³

Il semble qu'Unica recherche cette langue originelle tant dans ses poèmes que dans ses crises de folie. Zürn rapproche d'ailleurs l'enfance de la folie parce que le caractère primitif des enfants en fait pour elle des médiums. Consciente de ses crises, Unica note qu'elle est proche des enfants parce que, comme eux, elle est persuadée de l'existence des merveilles :

11. *Idem, L'Homme-Jasmin*, Gallimard, 1971, pp. 38-39.

12. *Ibidem*, p. 96.

13. *Idem, Sombre Printemps, op. cit.*, p. 34.

« Sa folie lui fait sentir comme une grâce d'être en compagnie d'enfants, qui, tout comme elle, croient aux miracles »¹⁴, écrit-elle ainsi dans *L'Homme-Jasmin*.

L'enfant que veut être Unica Zürn, cette fillette de *Sombre Printemps*, ressemble parfois étrangement à celle de René Crevel qui, dans *Babylone*¹⁵, adule aussi son père, rejette la figure maternelle et s'évade en s'inventant un univers féerique. Cependant, alors que l'enfant devenue femme de Crevel se résigne à ne pas connaître les délices de la chair et à demeurer seule face à la ville, l'enfant Unica se raconte comme ayant été sauvée par l'homme. Cet homme qu'il s'agisse de l'Homme-Jasmin ou de l'Homme-Blanc, est un conseiller lui permettant de réaliser tous ses rêves d'enfant, puisqu'il transcende son existence en faisant d'elle une héroïne.

Dans un de ses délires, elle s'imagine ainsi merveilleusement émouvante sur scène car ayant été guidée par celui qu'elle nomme « lui » :

*Une musique inconnue, les sons d'instruments d'un pays étranger retentissent en elle et elle se sent requise de réaliser le vieux désir, sans espoir, de son enfance : être danseuse. [...] Elle ne connaît pas encore le premier mouvement qu'elle doit exécuter et elle sait : quelque part dans l'obscurité, il est là, et c'est lui qui va la diriger comme un maître son élève.*¹⁶

Ce maître idéal qui aiderait Unica à danser sur le fil fin de sa folie, elle l'a découvert en la personne de Hans Bellmer, celui qu'elle nomme chastement « l'ami », son compagnon pendant dix-sept années. Unica Zürn est en effet surréaliste, non pas à travers Bellmer, mais avec lui, et leur couple est en soi un couple d'amoureux fous.

B. Un Amour fou : les « Jeux à deux » ou la création en miroir d'un couple d'artistes

Si Unica connaissait le métier d'écrivain et publiait des nouvelles dans des journaux allemands dès 1945, elle n'a découvert

14. *Idem*, *L'Homme-Jasmin*, p. 98.

15. René Crevel, *Babylone*, J.-J. Pauvert, 1975.

16. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, *op. cit.*, p. 89.

les anagrammes et le dessin automatique qu'avec le créateur des poupées en 1953. Ses textes les plus célèbres que sont *Sombre Printemps* et *L'Homme-Jasmin* sont nés alors qu'elle vivait à Paris avec lui. Renée Riese-Hubert a noté dans *Magnifying Mirrors*¹⁷ que les dix-sept ans qu'Unica passa en compagnie de Bellmer furent la période la plus productive de toute sa vie. Unica répète dans ses écrits différentes variantes de sa rencontre avec Bellmer, fruit d'un véritable hasard objectif ayant permis aux deux artistes de créer l'un avec l'autre, et d'échanger tant des idées que des techniques.

La création littéraire d'Unica Zürn paraît être difficilement dissociable de celle de Hans Bellmer, exactement comme les œuvres de Hans sont à rapprocher des rêves enfantins d'Unica. En cela, les deux artistes se sont peut-être comportés en miroirs, se renvoyant leurs reflets et s'inspirant sans cesse l'un l'autre.

Si Hans Bellmer est très présent sous la plume d'Unica, à la fois dans le personnage de l'Homme-Jasmin et dans celui de l'Homme-Blanc, Unica Zürn a elle aussi souvent servi de modèle à Bellmer. Dans sa lettre au Docteur Ferdière du 1^{er} novembre 1964, Hans remarque d'ailleurs combien la présence d'Unica à ses côtés l'a aidé :

*Sans une présence féminine [...] mon envie de travailler, disons : de dessiner, est inexistante [...]. Quoique je sois bien loin de considérer l'érotisme, je veux dire le désir sexuel réciproque, comme un élément tout à fait prépondérant de ce [...] qu'on appelle l'Amour, le fait est que l'érotisme allant bien souvent jusqu'au « scandaleux » prédomine totalement dans mon travail.*¹⁸

Pour souligner l'importance de la jeune femme dans la vie de Hans Bellmer, certains commentateurs – comme le psychiatre Jean-François Rabin – ont estimé qu'Unica avait pris la suite de la Poupée dans l'imaginaire de Bellmer, puisque Hans aurait dit : « Je vois la Poupée »¹⁹, lors de sa première rencontre avec la jeune femme. Ruth Henry ne confirme pas cette anecdote,

17. Renée Riese-Hubert, *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism, & Partnership*, Lincoln & Londres, University of Nebraska Press, 1994.

18. Hans Bellmer, *Lettres au Docteur Ferdière*, Séguier, 1994, pp. 57-58.

19. Jean-François Rabin, « Quelques Roses pour Unica Zürn », *La Femme s'entête : La Part du féminin dans le Surréalisme*, op. cit., p. 238.

mais remarque que l'on peut trouver

*des liens directs entre l'œuvre centrale dans le travail de [Bellmer] et l'apparition dans sa vie de cette femme qui, avec son beau visage impassible et ses cheveux longs dont une frange tombait sur le front [...] ressemblait, [...] à ses créatures artificielles*²⁰.

Dans une de ses lettres au Docteur Ferdière, Bellmer compare même Zürn, qui est prostrée et dépressive, à « l'automate des *Contes d'Hoffmann* (la poupée Olympia, qui sait dire oui, oui... non, non, etc.) »²¹.

Concernant le sentiment qui lia Bellmer au sosie de la Poupée, la traductrice d'Unica précise :

*Ce qui a décidé Unica à partir à Paris, c'était l'amour fou. C'était son Wunschdenken, son désir de transgresser, de se réaliser au-delà de « la réalité ». Nul doute, Bellmer était le compagnon qu'il lui fallait [...] lui montrant des chemins, soutenant son travail d'artiste, admirant ses envols, suivis de chutes...*²²

Si Unica a pu écrire et créer entre ses crises de folie, c'est grâce à son compagnon qui l'a toujours soutenue, comme en témoigne la correspondance de ce dernier avec le Docteur Ferdière.

La relation entre Unica et Hans, faite de hauts et de bas souvent liés aux rechutes de la jeune femme, peut s'apparenter à un titre qu'Unica choisit pour l'un de ses écrits : leur vie commune et leurs créations sont bien des « Jeux à deux ». Les règles de ces jeux, si elles demeurent mystérieuses, s'éclairent de points communs troublants entre les créations de Bellmer et celles de Zürn.

Sur le portrait qu'il a fait d'elle en petite fille perverse, Bellmer choisit de représenter sa compagne jouant avec une bille « œil de chat ». Dans les « Poupées » qu'il avait imaginées bien avant sa rencontre avec Unica, Hans s'amusait déjà avec les yeux, faisant se déplacer l'œil dans tous les plis de chair du corps et jusque dans le sexe. L'obsession de l'artiste qui prépara

20. Ruth Henry, « Unica Zürn, La Femme qui n'était pas la poupée », *op. cit.*, p. 228.

21. Hans Bellmer, *op. cit.*, p. 88.

22. Ruth Henry, *op. cit.*, p. 230.

de nombreuses illustrations pour l'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille, se retrouve chez Unica lorsqu'elle observe, dans un asile, une femme obsédée par son œil :

*Il y a aussi cette autre qui se laisse doucement glisser de sa chaise sur le sol pour essayer de s'arracher un œil. Cet œil est toujours rouge et enflammé. Dans deux ans – qui sait ? – cet œil va tomber de son orbite et rouler à terre. Comment oublier jamais ces images ?*²³

Que ces images étranges soient caractéristiques de la schizophrénie de Zürn ou qu'elle-même se soit inspirée des représentations de Bellmer pour les inventer, il demeure certain qu'Unica et Hans ont « échangé » leurs obsessions et se sont renvoyé sans cesse l'un à l'autre des « reflets » d'imaginaire, dépassant ce que le psychiatre Jean-François Rabain a nommé « [l']image classique du couple formé par l'homme pervers et la femme psychotique, par l'emprise du sadique sur sa victime masochiste »²⁴.

C. Des Céphalopodes hystériques : narration d'une folie et occultation du surréalisme

Unica Zürn est une femme idéale d'un point de vue surréaliste puisqu'elle incarne tout à la fois l'enfant, la muse, la folie et la fée²⁵. Dépassant les théories sur l'hystérie ou les conceptions « vues de l'extérieur » que furent celles de Breton et de Bellmer, Zürn a, telle Leonara Carrington dans *En Bas*, su présenter une image poignante de la maladie perçue à travers l'œil du patient, depuis l'asile. Comparant les écrits autobiographiques d'Unica à ceux d'André Breton, Ruth Henry remarque :

Une chose est certaine : Unica Zürn – contrairement à André Breton écrivant Nadja – ne cultivait point à dessein le « climat » de la folie et de l'hallucination pour mieux cueillir le beau fruit poétique : elle l'obtenait, ce fruit au goût

23. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, *op. cit.*, p. 122.

24. Jean-François Rabain, *op. cit.*, p. 235.

25. Martine Delvaux, « Unica Zürn et un surréalisme affolant », *op. cit.*, p. 64.

*amer, sans effort, dès l'instant où elle décidait d'exprimer les souffrances (et les joies) insensées de sa maladie.*²⁶

Durant les dix dernières années de sa vie, Unica fut sans cesse hospitalisée et internée, et seule l'écriture autobiographique lui permit de survivre entre les crises. Henri Michaux, celui qu'elle nomme parfois l'Homme-Jasmin, a été le premier, constatant la faculté créatrice de Zürn, à lui conseiller de travailler pour ne pas sombrer dans un délire destructeur. La traductrice et amie d'Unica raconte ainsi qu'il apporta « à la malade internée à Sainte-Anne, des pinceaux, de l'encre de Chine et du papier à dessin pour l'encourager à poursuivre malgré tout ses travaux artistiques »²⁷.

Les yeux sont, chez Zürn, un motif récurrent et connoté sexuellement. Elle est fascinée par l'idée des yeux crevés ou arrachés hors des orbites. Dans un de ses songes revenant dans presque tous ses écrits, elle invente une créature monstrueuse à la fois féminine et masculine :

*Pendant la nuit elle rêve d'une créature belle et dangereuse. Tout à la fois fille et serpent – aux longs cheveux. Cette créature médite la destruction du monde qui l'entoure. Alors, au cours d'une opération effectuée avec le plus grand soin, on lui ôte tout ce qui pourrait lui permettre de préparer cette destruction. On lui enlève le cerveau, le cœur, le sang et la langue. En tout premier lieu on lui enlève les yeux, mais on oublie de lui enlever les cheveux. C'est là l'erreur. Car, aveugle, exsangue et muette, la créature acquiert maintenant une telle puissance que son entourage ne peut que trouver son salut dans la fuite. Que peut bien signifier tout cela ?*²⁸

S'interrogeant sur la signification de sa création onirique, Unica invite son lecteur à déchiffrer les signes qui la composent et à comprendre entre les lignes les causes profondes de sa maladie. On peut déceler, dans cette figure hybride et sexuellement ambiguë, une projection de la mère haïe qui est décrite comme sans cesse assise devant son miroir, pour peigner sa chevelure.

26. Ruth Henry, « Rencontre avec Unica », *op. cit.*, p. 107.

27. *Idem*, « Unica Zürn, La Femme qui n'était pas la poupée », *op. cit.*, p. 224.

28. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, *op. cit.*, pp. 14-15.

Le serpent renvoie sans doute à une image de celle que Zürn nomme « l'araignée » et qui tente au début de *Sombre Printemps* de faire glisser sa langue sur le corps de sa fille. La langue de la mère est d'ailleurs comparée par l'enfant à ce que son frère cacherait dans son pantalon. La schizophrénie d'Unica pourrait ainsi être analysée comme résultant d'un douloureux rapport à la mère et à la féminité.

Lorsqu'elle dessine et raconte ses hallucinations, Unica Zürn réalise non seulement l'idée de Michaux mais suit aussi les conseils du Docteur Ferdière qui était convaincu de la possibilité d'une « aliénation créatrice » et encourageait l'expression artistique de ses patients. Cependant, Unica revivait toujours ses angoisses en les racontant, comme l'établit une de ses lettres datée de septembre 1964 et envoyée à ce même médecin :

Avant mon internement à St. Anne, Paris, [écrit-elle en français] j'ai essayer [sic], d'écrire mes souvenirs de ma FOLIE, celui de Berlin et de Paris, mais tout de suite je suis devenue malade.²⁹

Hans Bellmer constatait à ce sujet dans une lettre au même Docteur Ferdière :

Unica n'est pas une nature violente comme Leonora Carrington. Cette dernière a pu, je pense, se débarrasser du venin en le décrivant ; Unica s'y replonge !³⁰

Si Unica Zürn ne peut se soigner en écrivant, c'est parce qu'elle adule sa folie et y voit toujours « une merveilleuse aventure »³¹. Elle avoue même dans *L'Homme-Jasmin* apprécier intensément la beauté des images que lui procurent ses crises :

Si quelqu'un lui avait dit qu'il était nécessaire de devenir folle pour avoir ces hallucinations [...] elle aurait accepté volontiers de le devenir³².

La folie est voulue et désirée parce qu'elle est source de merveilleuses créations oniriques et poétiques. C'est pourquoi lors de l'une de ses crises, Unica s'exclame : « De quels dons la

29. Hans Bellmer, *Lettres au Docteur Ferdière*, op. cit., p. 38.

30. *Ibidem*, p. 54.

31. Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, op. cit., p. 54.

32. *Ibidem*, p. 29.

folie n'a-t-elle pas le pouvoir de la doter ! »³³. Son état mental est par conséquent apprécié par Unica comme la source de son talent. De fait, Unica Zürn revendique le nom de « folle ». Lorsqu'elle relate sa première crise en Allemagne, elle écrit :

A l'aérodrome de Tempelhof ses amis l'attendent. Vêtue de noir de la tête aux pieds, son grand carton plein de ses dessins sous le bras, elle court vers eux, pleine de joie, et les amis lui diront plus tard : « Tu avais l'air d'une folle quand tu t'es précipitée vers nous à l'aérodrome. » Et pour la première fois, voilà que l'on a prononcé ce mot devant elle. Elle l'accepte comme quelque chose d'évident – il lui plaît ce mot : folle.³⁴

L'évidence de sa folie, Unica la ressent dans le regard des autres et surtout grâce à ce mot nouveau qu'ils utilisent pour la qualifier. Comme elle se construit « en miroir » dans sa relation avec Bellmer, Unica Zürn accepte sa folie lorsqu'elle lui vient d'une réflexion d'autrui.

A travers son amour des signes et des codes, la folie d'Unica Zürn est surréaliste car très proche de la conception d'André Breton dans *Nadja* : la vie est bien pour Unica cryptogramme qu'elle n'a de cesse de déchiffrer. André Pieyre de Mandiargues, dans sa préface à *L'Homme-Jasmin*, va jusqu'à comparer le goût d'Unica « pour la cabale » des propos de Nadja recueillis par Breton. La fenêtre qui s'empourpre soudain dans *Nadja* évoque étrangement ces ouvertures d'où Unica rêve de se projeter dans le vide de l'inconnu.

Pour comprendre les mystères qui l'entourent, Unica Zürn joue avec les chiffres. Cette passion pour la numérologie est liée au besoin maladif de « répétitions » que Hans Bellmer remarque chez sa compagne et que l'on retrouve dans les multiples redites des textes de Zürn. La magie des chiffres permet à Unica de dépasser les difficultés de sa vie³⁵.

Dans ses crises de folie comme dans ses moments de calme, Unica compte les objets, les gens, les mots pour essayer de comprendre les mystères de l'existence. Assise seule à la terrasse d'un café au début d'une dépression, elle raconte ainsi :

33. *Ibidem*, p. 87.

34. *Ibidem*, pp. 32-33.

35. Se reporter notamment à *L'Homme-Jasmin*, *op. cit.*, p. 15.

*Elle fait le compte de tout ce qu'elle porte. 1. un manteau ; 2. une jupe ; 3. un corsage ; 4. un slip ; 5. un soutien-gorge ; 6. une chaussure gauche ; 7. une chaussure droite ; et 8. son propre corps. Huit objets qui, de ce moment, circulent avec elle de par le monde.*³⁶

Cette liste de choses – type d'écriture que certaines critiques féministes qualifieraient sans doute de « féminine » – mêle le corps aux vêtements. À la distance que marquait l'utilisation de la troisième personne s'ajoute une distance physique liée à un « regard sur soi » qui passe par le filtre de la folie. Comme les habits, le corps est dénombré et « compté » et la jeune femme semble s'en détacher tout autant qu'elle se défait de ses vêtements. De cette addition « d'objets », puisque « son propre corps » est aussi un objet, Unica Zürn paraît ne vouloir retenir et conserver que le chiffre huit, celui d'une éternité qui voyage « de par le monde ». Le déshabillage qui est presque démembrement permet à Unica d'accéder à cette belle éternité perpétuelle du chiffre magique.

Si la folie d'Unica Zürn n'est que peu souvent décrite comme douloureuse et pénible, c'est parce que Unica y a trouvé une source de création.

De surcroît, durant les dix dernières années de sa vie où elle a traversé de nombreuses crises, Unica a, dans ses écrits de facture autobiographique, évoqué en permanence son suicide. C'est ainsi que sur la féerie dorée de l'enfance perdue plane l'ombre sombre et terrible de Thanatos.

D. Unica et la Mort : « Der Tod ist die Sehnsucht meines Lebens » ou la victoire de Thanatos

Tout comme le surréaliste René Crevel, Unica Zürn a annoncé son suicide de manière insistante dans ses écrits. Elle jette en effet souvent ses œuvres par la fenêtre et consigne dans ses souvenirs de nombreux exemples de défenestrations. Dans son chapitre concernant le suicide dans *Le Surréaliste et la mort*, Thierry Aubert note que le saut dans le vide est une forme de suicide que les surréalistes ont bien prise en compte et cons-

36. *Ibidem*, p. 131.

tate qu'il « constitue une épreuve à part entière qui engage l'individu vers un nouvel ordre »³⁷. Chez Unica Zürn, cette épreuve est comparable aux sauts du plongeur aimé qu'elle observe enfant dans *Sombre Printemps* :

*Elle attend le moment où il va monter sur le plongeur pour exécuter ses sauts magnifiques et élégants. Il est comme possédé du plaisir de se jeter sans cesse du tremplin le plus élevé. Il brille dans le soleil, il vole comme un oiseau ou un poisson dans la lumière aveuglante.*³⁸

Le saut dans le vide de ce nouvel Icare est synonyme de lumière et de parfait accord avec l'univers, le plongeur étant uni à la fois à l'air et à l'eau.

La représentation du suicide par défenestration chez Zürn diffère quelque peu de la description qu'en donne Thierry Aubert. Contrairement aux autres surréalistes, Unica ne voit pas dans le saut une fin en soi. Au contraire, le suicide de Zürn est paradoxalement une poursuite et une continuation fantasmée de la Vie. Dans *L'Homme-Jasmin*, Unica fait d'ailleurs s'exclamer une de ses possibles doubles, fascinée par la défenestration : « Ah, comme c'est bon de se retrouver en vie aussitôt après s'être suicidée »³⁹.

C'est pourquoi sans doute « les conséquences physiques du geste suicidaire » ne sont pas escamotées dans les écrits de la compagne de Bellmer. Aussi, le récit *Sombre Printemps* ne s'achève-t-il pas sur l'image de l'enfant allant se jeter par la fenêtre, mais bien sur son corps disloqué et sans vie :

*Elle tombe sur la tête et se brise le cou. Son petit corps gît, étrangement tordu, dans l'herbe. Le premier à la trouver est le chien. Il glisse la tête entre ses jambes et commence à la lécher. Et comme elle ne bouge même pas, il se met à gémir doucement et se couche dans l'herbe à côté d'elle.*⁴⁰

Le suicide pourrait être considéré comme une création puisque le corps tordu « étrangement » rappelle les distorsions de la

37. Thierry Aubert, *Le Surréaliste et la mort : quelques perspectives*, L'Age d'Homme, 2001, p. 28.

38. Unica Zürn, *Sombre Printemps*, *op. cit.*, p. 79.

39. *Idem*, *L'Homme-Jasmin*, *op. cit.*, pp. 60-61.

40. *Idem*, *Sombre Printemps*, *op. cit.*, p. 99.

Poupée de Hans Bellmer. Comme le plongeur était en accord avec l'eau, l'air, les poissons et les oiseaux, l'enfant retrouve une certaine harmonie avec la nature, étant couchée dans l'herbe, aux côtés de son chien. Le gémissement de l'animal est un retour possible au primitivisme et à la langue perdue, faite de cris et d'onomatopées, qu'Unica recherchait tant dans les jeux d'enfants que dans ses crises de folie.

Le suicide par défenestration n'apparaît pas pour Unica Zürn une « expérience individuelle » comme le pense Thierry Aubert. Au contraire, Unica imagine de nombreux doubles, personnages féminins caractérisés par leur folie qui, comme elle, se jetteront dans le vide. Le transfert permet peut-être à Zürn de survivre à sa pulsion suicidaire, en jouant avec les jeunes femmes qu'elle crée comme avec des poupées. Pour se rassurer ou pour déjouer sa folie, Unica invente toute une série de femmes suicidaires. Elle raconte que la première folle qu'elle rencontra enfant l'effraya tout en provoquant son intérêt :

*C'est la même année qu'elle fit la rencontre d'une jeune folle de dix-sept ans dans une maison qui ressemblait à un palais.[...] Une nuit elle se jeta par la fenêtre et dans sa chute entraîna sa mère qui voulait la retenir.*⁴¹

À la maison-« palais », double possible de la demeure de « Berlin Grünewald », se superpose un autre double, Unica elle-même rêvant à travers la jeune fille à son propre suicide. Dans ce fantasme, la jeune folle parvient à entraîner sa mère, ce qui permet à Unica de mêler toute la haine qu'elle éprouve pour cette femme à sa folie et à ses crises. Une autre description de suicide renforce ce douloureux rapport à la mère qui fut probablement celui d'Unica :

*Une grosse femme [...] entame le récit de son propre suicide. « Je me suis jetée par la fenêtre avec mon bébé », explique-t-elle.*⁴²

La situation est inversée et au-delà de la haine maternelle, Unica semble évoquer cette fois dans le suicide sa propre angoisse d'être mère. Si le suicide a échoué, c'est peut-être parce que la grosse femme accepte son enfant comme tel. Dans sa vie, Unica

41. *Idem, L'Homme-Jasmin, op. cit.*, p. 55.

42. *Ibidem*, pp. 60-61.

a, elle, rejeté sa maternité, ayant refusé la garde de sa progéniture en l'abandonnant à leur père en Allemagne, souhaitant même dans ses délires que ses enfants deviennent ses vrais parents. L'acte suicidaire est pour Unica Zürn révélateur, non pas d'une difficulté à vivre, mais d'une incapacité à accepter les réalités de sa chair et de son être. Hans Bellmer semble avoir bien su transcrire dans ses œuvres le rapport douloureux que sa compagne entretenait avec son corps et avec sa propre féminité.

C'est avec son compagnon qu'Unica est entrée en surréalisme. Mais le surréalisme d'Unica Zürn n'est pas une simple réflexion « en miroir » de l'œuvre de Bellmer : il est marqué par ses obsessions et sa propre psychologie. Si Zürn est en effet surréaliste grâce au créateur des poupées, elle a, indépendamment de lui, fait sien des thèmes essentiels du groupe et toute son œuvre est imprégnée par la magie de l'enfance. La folie et la pulsion mortifère qui transparaissent dans ses écrits, ont rapproché Unica Zürn du surréalisme parce qu'elles relevaient du versant noir du mouvement.

Université Bordeaux III

JOYCE MANSOUR, ANDRÉ BRETON ET LE MOUVEMENT SURREALISTE : HISTOIRE D'UNE RECONNAISSANCE

Stéphanie CARON

*Mais tous les yeux sont
tournés vers une jeune
voyageuse... Cris¹*

Les débuts littéraires de Joyce Mansour ne coïncident pas exactement avec son adhésion au surréalisme. Lorsqu'elle fait paraître son premier recueil de poèmes, *Cris*, en 1953, la jeune femme réside encore au Caire, et les courts séjours qu'elle a pu effectuer en France ne lui ont guère fourni l'occasion de lier connaissance avec les membres du groupe parisien : ainsi n'a-t-elle jamais rencontré, au moment de la sortie de *Cris*, son prétendu initiateur en poésie, André Breton. Certes, elle connaît déjà le surréalisme, qui, tardivement introduit en Egypte, occupe encore après-guerre le devant de la scène littéraire cairote : appartenant à l'élite sociale égyptienne, société cultivée et proche des avant-gardes littéraires, il est probable que la jeune femme ait assisté à quelques-unes des manifestations du groupe *Art et Liberté*, tel l'exposé-débat sur l'automatisme que Georges Henein et Ramsès Younane animèrent au Foyer d'Art du Caire en 1947. Mais surtout, elle a pu acquérir une certaine familiarité avec le mouvement par l'intermédiaire de son principal représentant égyptien, Georges Henein. Celui-ci était alors « le favori

1. Philippe Audouin, *Les Surréalistes*, Seuil, p. 162. *Cris* est le titre du premier recueil de Joyce Mansour, paru en 1953 dans la collection « Poésie » de Pierre Seghers. Comme *Déchirures*, recueilli dans : Joyce Mansour, *Prose et poésie*, Actes Sud, 1991. Nous renvoyons à ce volume par le sigle C suivi du numéro de page.

et l'oracle du salon littéraire de Marie Cavadia »², épouse du ministre Mamdouh Riaz et intellectuelle proche des surréalistes. C'est dans ce salon, où se côtoyaient artistes et membres de la haute société égyptienne, que Joyce Mansour, qui était une amie intime de Marie Cavadia, se lia avec Georges Henein. S'il fut, selon toute vraisemblance, celui par qui la jeune femme découvrit le surréalisme, Henein fut surtout le premier à lire ses *Cris* et à en encourager la publication. Mais outre qu'elle avait commencé à rédiger ce recueil bien avant sa rencontre avec le chef de file du groupe *Art et Liberté*, Joyce Mansour ne semble pas avoir songé à publier ses premiers poèmes dans une revue surréaliste (*La Part du sable* ou *Médium*), et n'a en aucune façon cherché à se joindre au groupe surréaliste égyptien — en l'occurrence en assez mauvais termes, au sortir de la guerre, avec son homologue parisien. C'est d'ailleurs, non comme on le prétend souvent des surréalistes, mais de l'un des dissidents français du mouvement, que lui viendra, en France, une aide décisive : celle de Georges Hugnet, qui la secondera dans l'établissement de la version définitive de *Cris* en l'aidant à sélectionner, parmi les quelque cent cinquante textes réunis dans le manuscrit, ceux qui seront retenus pour la publication, avant de soumettre le recueil à Pierre Seghers. Or, si Hugnet fut un membre actif du surréalisme, il ne participe plus depuis longtemps, en 1953, aux activités du groupe, avec lequel ses attaques contre Péret ne tarderont pas à entraîner une rupture définitive.

Aussi faut-il attendre le second tirage de *Cris*, au début de l'année 1954, pour que les surréalistes français découvrent l'œuvre de la jeune Égyptienne — par un biais assez inattendu, puisque c'est un entrefilet d'Alain Bosquet paru dans *Combat* qui est à l'origine de la rencontre de Joyce Mansour avec Breton. Le chroniqueur y concluait sur ces lignes un bref passage en revue de quelques parutions récentes :

*Une poétesse pour terminer. Joyce Mansour, Égyptienne et dame de la haute société, annexe avec une aisance extrême la nécrophilie et la poésie :
Laisse-moi t'aimer*

2. Sarane Alexandrian, *Georges Henein*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1981, p. 32.

*J'aime le goût de ton sang épais
 Je le garde longtemps dans ma bouche sans dents
 Son ardeur me brûle la gorge.
 J'aime ta sueur.
 J'aime caresser tes aisselles
 Ruisselantes de joie.
 Laisse-moi t'aimer
 Laisse-moi lécher tes yeux fermés
 Laisse-moi les percer avec ma langue pointue
 Et remplir leur creux de ma salive triomphante
 Laisse-moi t'aveugler.
 Ce poème tiré de Cris est le plus pudique de la série. Joyce
 Mansour nous fera passer des nuits blanches et humides.
 Ah ! qu'on ne la laisse pas seule dans une morgue : elle ré-
 veillerait les cadavres³.*

Plus que les commentaires, ce sont les vers qui attirent l'œil de Breton : « Devant l'attitude prise par le chroniqueur, je ne doutais pas de les préférer infiniment à ceux qu'il vantait », écrit-il aussitôt à leur auteur, dans une lettre où il lui exprime toute son admiration pour ses poèmes au « parfum d'orchidée noire – ultra noire. »⁴ Pour le poète débutant, cette lettre revêt évidemment une importance capitale :

Il a écrit une lettre. J'étais toujours en Egypte. Une très belle lettre, avec cette sensibilité. Et comme ça, toujours, avec cette main ouverte, c'était comme un salut. Pour moi c'était énorme, parce qu'en Egypte, c'était... Il y avait mon père qui me suppliait : « Pourquoi tu n'écris pas sur les fleurs et les abeilles, et pas des trucs comme ça ? », qui se disait : « Elle est dingue, ce n'est pas la peine d'en parler ». Alors, tout à coup, il y avait quelqu'un qui avait fait un signe.⁵

Signe de reconnaissance, sans doute, par lequel Breton, et avec lui l'ensemble du groupe surréaliste parisien, admettaient impli-

3. *Combat*, 25 février 1954. L'article d'Alain Bosquet concernait notamment René Laporte, Georges-Emmanuel Clancier et Philippe Soupault.

4. Archives Samir Mansour, lettre du 1^{er} mars 1954, citée par Marie-Laure Missir dans « Joyce Mansour, reine pharaonique de notre temps », *Supérieur Inconnu*, n° 9, janvier-mars 1998, p. 63.

5. « Ecrivains étrangers d'expression française : Joyce Mansour », *op. cit.*

citement Joyce Mansour comme l'une des leurs, rompant enfin le mutisme soupçonneux qui avait accueilli, en Egypte, la parution de ses *Cris*. Un commentaire fort élogieux du recueil rend d'ailleurs bientôt publique cette reconnaissance, sous la signature de Jean-Louis Bédouin, dans la troisième livraison de *Médium, communication surréaliste* :

Il est essentiel qu'au temps des pin-up et des cover-girls, au temps de l'ignorance apprise des vraies nécessités humaines, une femme rappelle ainsi que l'amour est une expérience tragique, vitale comme la faim, et la féminité, une puissance redoutable, capable de violence et de cruauté, bien que dispensatrice de tendresse et de joie.

Ces lignes en témoignent, c'est, avant tout, la violence érotique des poèmes qui séduit les surréalistes. Et de fait, alors que les années cinquante n'étaient, pour reprendre une expression feutrée de Pierre Béarn, « guère fertiles en exubérance chez les poétesses »⁶, Joyce Mansour se distingue d'emblée par l'extrême crudité de ses images : hurlant à bout de souffle son plaisir ou sa douleur, s'exposant en plein essor vers l'orgasme, ou en posture de morte subissant les outrages nécrophiles de son partenaire, la poétesse montre dans *Cris* ses obsessions et ses fantasmes à l'état brut, sans souci des convenances ou de la morale. « Cette fois, le plafond est défoncé », conclut Pierre Béarn : « nulle femme n'avait encore hurlé son sexe d'une voix aussi désespérée, aussi bouleversante ». Mais si cette particularité lui vaut aujourd'hui, outre une sulfureuse réputation, une place de choix au sommaire de maintes anthologies érotiques, c'est à la faveur d'un tenace malentendu. Car les poèmes de Joyce Mansour n'ont rien d'émoustillant, et encore moins de grivois : si l'on peut parler, à leur sujet, d'érotisme, c'est qu'ils confrontent le lecteur à une exploration sans concession des régions les plus obscures de l'être et du désir. Plus proches de ceux de Sade ou de Bataille que d'Anaïs Nin, ces textes ouvrent en effet autant de brèches vers ce « nadir » de l'amour dont parlait Breton dans ses entretiens, ce « noyau de nuit » certes bien différent de l'amour sublime exalté par la voix, notam-

6. Pierre Béarn, *L'Érotisme dans la poésie féminine de langue française, des origines à nos jours*, Jean-Jacques Pauvert / Au Terrain Vague, 1993, p. 128.

ment, de Péret, d'Eluard ou de Baron, mais dont le sondage opposait disait-il une constante résistance à « notre volonté de pénétration de l'univers. »⁷

Là n'est pas, du reste, leur seul attrait aux yeux des surréalistes. Brefs, cinglants et totalement dédaigneux du critère esthétique de longue date disqualifié par Breton, ils témoignent en outre d'une telle insouciance à l'égard des normes poétiques que certains commentateurs, surpris sans doute par la composition hachée, et totalement parataxique, de ces textes, reprochent aussitôt à leur auteur des « négligences d'écriture », voire « une absence presque totale de rythme »⁸. De fait, ces poèmes que la jeune femme dit avoir écrits « entre deux portes » et dans un état de « semi-inconscience » n'accordent aucune attention à leur propre forme et se soucient bien peu de plaire : comme elle le répétera à l'envi, « l'idée de l'art pour l'art, ce n'est pas intéressant » – l'écriture, pour elle, est « une espèce de conjuration », un « moyen d'exorcisme personnel »⁹.

Car à l'heure même où Breton prépare, avec l'aide de Gérard Legrand, sa magistrale étude de *L'Art magique*, Joyce Mansour manifeste un intérêt très prononcé pour la magie et les disciplines avoisinantes. *Cris* multiplie en effet les allusions à diverses « pratiques secrètes de caractère plus ou moins irrationnel »¹⁰ : danses rituelles (« Je connais ton corps anguleux / Qui danse sans arrêt au son de mes rires », *C*, 314) ou sacrifices (« Je t'ai vue égorger le coq », *C*, 317) y coexistent avec une floraison d'animaux ou d'accessoires empruntés à un attirail occulte éprouvé, tels les « chats volants » (*C*, 318), les « rats morts » (*C*, 323) ou « le sang des enfants des animaux des poissons » (*C*, 320). L'auteur y recourt tout aussi volontiers à l'arsenal magique de l'antiquité égyptienne, dont il convoque notamment certains dieux zoomorphes, chargés d'intentions ambivalentes. Ainsi se profilent dans *Cris*, ici le visage de la déesse Hathor (« Les cornes qui poussent derrière mes oreilles », *C*, 309), là

7. André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. III, pp. 518-519.

8. S.S., *Les Lettres nouvelles*, juin 1954.

9. Propos respectivement extraits de « Ecrivains étrangers d'expression française : Joyce Mansour » (*op. cit.*) et « Un quart d'heure avec un poète : Joyce Mansour » (entretien avec J.-P. Enriki diffusé en novembre 1955).

10. Selon la définition que donne Breton de la magie dans le texte inaugural de *L'Art magique*, Paris, Phébus / Adam Biro, 1991, p. 26.

celui d'Osiris (« Les crabes se disputaient ta chair », C, 313), là encore celui de Djehuti, le dieu singe au visage de chien chargé de juger les hommes après leur mort :

*L'homme qui se défend
Devant un jury de singes.
L'homme qui demande l'homme qui supplie.
Sa tête se cache entre ses jambes poilues.
Et les singes attendent
Et les singes accusent défendent rien
Avant de manger l'homme cette banane pourrie. (C, 312)*

C'est encore de la mythologie égyptienne que provient le motif, récurrent, de l'œil, que Joyce Mansour décline en images très syncrétiques : de l'œil oudjat permettant de voir à l'extérieur du cercueil, à l'œil comme principe de connaissance (« Ne regardez pas mes yeux endormis / De peur que mon regard ne s'unisse à vos pensées. » C, 314), l'œil mansourien emprunte à diverses traditions ésotériques. Mais pour être nombreuses, ces références à la magie n'ont rien d'ornemental : elles sont la manifestation patente, tangible, de la porosité de l'écriture à tous les modes de sollicitation du merveilleux, sollicitation qui passe le cas échéant par l'incantation. Ainsi dans ce poème, qui fonde son avancée sur la répétition lancinante d'un même énoncé :

*Ce n'est pas de ma faute si tes ongles s'allongent
Ce n'est pas de ma faute si tes cheveux poussent
Ce n'est pas de ma faute si l'on ne t'a pas pleuré
Ce n'est pas de ma faute si tu as froid mon chéri
Je n'ai pas espéré ta mort. (C, 316)*

Puisant tout à la fois dans les régions obscures ou interdites de l'être, et dans un réservoir culturel éclectique, la poésie de Joyce Mansour avait donc, on le voit, les qualités nécessaires pour emporter l'adhésion des surréalistes, sinon susciter leur enthousiasme. Aussi ne s'étonnera-t-on guère de voir Jean-Louis Bédouin parler rétrospectivement de *Cris*, dans *Vingt ans de surréalisme*, comme de « l'événement poétique de l'année 1954 »¹¹ : du point de vue des surréalistes, ce premier recueil

11. Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme (1939-1959)*, Denoël, 1961, p. 269.

signe en effet la révélation d'un poète dans lequel tous les membres du groupe, à commencer par Breton lui-même, s'accorderont plus tard à voir l'un des écrivains majeurs du troisième convoi surréaliste, et peut-être même « le plus grand poète du surréalisme d'après-guerre », selon la formule du pourtant peu clément Maxhim Henri Jones¹².

Pour l'heure, l'accueil enthousiaste que réserve André Breton à son œuvre encourage Joyce Mansour dans cette voie poétique : avec *Déchirures*, elle donne en 1955 un second recueil de poèmes qui non seulement tient les promesses du premier, mais même porte la fureur imprécatrice à un plus haut niveau d'incandescence encore. Et de fait, tout porte à croire que c'est avec ce volume que Joyce Mansour signe, sans le dire encore explicitement, son adhésion définitive aux valeurs du mouvement surréaliste – adhésion *de facto* qu'entérineront officiellement, en 1956, la parution respective, chez Pierre Seghers, d'un récit dédié à Breton, *Jules César* et, dans le numéro d'automne du *Surréalisme, même*, d'un court texte narratif écrit sur la demande de ce dernier : « Le Perroquet ».

« Faire signe aux surréalistes¹³ ». *Déchirures*¹⁴ : une pré-dédicace ?

À un journaliste qui l'interroge, en 1967, sur la signification de ses *Cris*, Joyce Mansour répond : « C'est un appel » – définition qui vaut également, à l'en croire, pour *Déchirures*, qu'elle présentait dans un entretien antérieur comme « des cris, qu'on aurait faits avec les mains »¹⁵. De fait, l'auteur de ce recueil exprime à plusieurs reprises sa peur et son refus de l'isolement, parfois de manière explicite (« Je ne veux plus être seul dans une chambre peuplée », *D*, 339), parfois sous forme de ques-

12. Maxhim Henri Jones, *Le Surréalisme ignoré*, Centre éducatif et culturel, inc., coll. « Reflets », Montréal, 1969, p. 45.

13. Cette expression est forgée sur le titre d'un recueil que Joyce Mansour fera paraître en 1977 aux éditions du Soleil Noir : *Faire signe au machiniste*.

14. Joyce Mansour, *Déchirures*, Éditions de Minuit, 1955 est repris dans le volume Joyce Mansour, *Prose et poésie*, *op. cit.* C'est à ce volume que renverront toutes nos références à *Déchirures*, qui apparaîtront dans le texte par *D* accompagné du numéro de page.

15. Propos respectivement extraits des deux émissions suivantes : « Écrivains étrangers d'expression française : Joyce Mansour » (*op. cit.*) et « Petite illustration de la langue française : Joyce Mansour », 3 décembre 1956.

tions laissant affleurer un désir de partage : « Qui lira mon amour évanoui ? » (D, 358). Corrélativement, elle y apostrophe sans relâche un hypothétique interlocuteur, auquel elle s'adresse sur le mode de l'exhortation :

*Le noir m'enferme
Sauvez-moi
Mes yeux ouverts sur le désespoir vide des horizons mariti-
mes
Eclatent dans ma tête
Sauvez-moi
Les chauves-souris aux corps moisis
Qui vivent dans les cerveaux torturés des moines
S'attachent à ma langue crémeuse
Ma langue jaune de femme avertie.
Sauvez-moi, vous qui voyez. (D, 334)*

Or, par-delà l'apparente indétermination du « vous » convoqué par l'apostrophe, qui semble tout au long du recueil viser une communauté de lecteurs à l'identité indifférente, *Déchirures* s'adresse secrètement à un interlocuteur déterminé, attendu ou espéré, lui, dès le moment de l'écriture. Ainsi, bien qu'il ne soit pas explicitement nommé, il ne fait pour nous aucun doute qu'André Breton soit le destinataire privilégié du second recueil mansourien.

Destinataire assurément doué, aux yeux de la jeune Egyptienne, d'un immense prestige. En ce début des années cinquante, Breton domine en effet « de toute sa taille, de tout son passé et aussi de toute sa vivacité inventive, investigatrice de son esprit et de sa sensibilité, des hommes, des jeunes gens, des adolescents qui ont choisi de situer leur démarche propre dans son sillage qui se confond d'ailleurs avec celui à peine plus large du mouvement surréaliste. »¹⁶ Prestige encore accru par la distance en Egypte, où l'auteur de *Nadja* tend plus manifestement encore à incarner l'ensemble du mouvement surréaliste, qui continue à être considéré outre Méditerranée comme un mouvement d'avant-garde. Aussi la poétesse répond-elle dans *Déchirures*, aux multiples signes que lui a adressés Breton, par un autre signe, muet celui-là, mais qui de toute évidence relaie

16. Philippe Audouin, *Les Surréalistes*, op. cit., p. 171.

ou précède la dédicace qu'elle n'ose encore adresser à celui qui sera, à partir de 1956, le dédicataire presque exclusif de tous ses ouvrages, poétiques ou narratifs.

Ce second recueil se distingue en effet du précédent par l'irruption d'un phénomène discursif jusqu'alors inédit, mais qui contaminera par la suite l'ensemble de la production mansourienne : il est littéralement semé d'allusions intertextuelles. Loin d'être fortuites, ou même simplement ludiques, elles semblent soigneusement sélectionnées pour mettre en évidence une communauté de culture et de goûts avec le groupe surréaliste, et ainsi lui adresser un signe de reconnaissance fondé sur la manipulation d'un code littéraire commun.

Au nombre des grands inspireurs de Joyce Mansour, se rangent en effet, pour commencer, certains des principaux ascendants du surréalisme. Ayant déjà proposé, ailleurs, un relevé détaillé des allusions à ces illustres précurseurs¹⁷, nous n'en chercherons ici trace que dans un seul poème, particulièrement significatif du fonctionnement de l'intertextualité dans *Déchirures* :

*La mort est une marguerite qui dort
Aux pieds d'une madone en chaleur
Et les mille délicates puanteurs
Sombres comme une aisselle, saignantes comme un cœur
Dorment elles aussi dans les corps des femmes nues
Qui couchent dans les champs ou qui cherchent dans les
rues
La fraise mal dorée de l'amour. (D, 343)*

Ce texte s'ouvre en effet sur un signal intertextuel particulièrement efficace, puisqu'il semble reprendre en chiasme ces deux vers des « Mains de Jeanne-Marie », l'une des *Poésies* de Rimbaud :

*Sur les pieds ardents des Madones
Ont-elles fané des fleurs d'or ?*

Ni le recours à la synonymie (« ardents » / « en chaleur ») ni la

17. Dans « Les ruses de l'adresse : allusion et structure de destination dans *Déchirures*, de Joyce Mansour », in *L'Allusion en poésie*, actes du colloque de Clermont-Ferrand réunis par Jacques Lajarrige et Christian Moncelet, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 2002.

réécriture par homophonie (« d'or » / « dort ») ne masquent la proximité des deux énoncés, que semble d'ailleurs vouloir rendre manifeste la reprise littérale des termes « madones » et « pieds ». Plus discrète est, en regard, la présence de Baudelaire, dont l'influence pèse néanmoins sur le contenu thématique du poème, où se devine une variation sur le motif d'« Une Charogne ». Mais c'est sur l'appel d'un troisième nom que se ferme l'énoncé : alors que les deux comparaisons centrales font songer au « Beau comme » d'Isidore Ducasse, le nom de l'auteur des *Chants de Maldoror* résonne distinctement, en fin de parcours, dans l'adjectif « mal dorée ».

Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont-Ducasse – si les figures poétiques ici convoquées sont de celles auxquelles le premier *Manifeste* attribua, à titre posthume, la qualification de surréalistes¹⁸, le patrimoine littéraire de Joyce Mansour intègre également des écritures plus contemporaines, à commencer par celle d'Apollinaire, dont nous avons déjà noté ce que lui doivent des vers comme « Hâte-toi, homme malade incrusté de pitié / Tue-toi car la foule s'émeut » (*D*, 365). Ils se développent de toute évidence à partir de tel passage de « Victoire », l'un des *Calligrammes* précisément cités par Breton dans *Les Pas Perdus* :

*O mon amie hâte-toi
Crains qu'un jour un train ne t'émeuve
Plus.*

Plus proche de Joyce Mansour, figure également, au nombre des référents périsurréalistes, André Pieyre de Mandiargues : outre la mention des « grandes années sordides » que l'énonciatrice prédit à la page 344, elle reprend presque littéralement l'*incipit* de « L'Archéologue », la première des six nouvelles recueillies dans *Soleil des loups*. Ainsi, cette description inaugurale de Mandiargues :

*La mer tire une grande marge d'un bleu dur comme au seuil
d'une maison de femmes en Crète – promesse de vin résiné,*

18. Voir la liste dans laquelle Breton énumérait une suite de noms célèbres, au premier rang desquels figuraient Baudelaire, « surréaliste dans la morale », Rimbaud, « surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs ». Ducasse y était précédemment mentionné, dont Breton supputait, tout en reconnaissant « manquer de données », qu'il avait fait, avant tous les autres, acte de surréalisme absolu (André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, pp. 328-29).

*de lèvres rouges, de crin noir, de spasme englué sous une
odeur de musc, de sieste harcelée de punaises – où nulle
voile, nulle flottante écume ne vient porter à l'œil clair le
repos souhaité¹⁹*

fait retour en ces termes sous la plume de la jeune femme :

*L'orage tire une marge argentée
Dans le ciel
Et éclate dans un immense spasme englué
Sur la terre.
L'écume flottante
Envolée de la mer en dérouté
Vient rafraîchir nos visages défaits
Et nos corps qui se cachent
Dans la sombre tiédeur de nos désirs endormis
Se dressent.
Notre sieste harcelée de punaises
Prend fin
Et le court lapement des vagues
Sur la plage où danse l'azur
S'est tu mon amour
Et il pleut. (D, 363)*

Mais surtout, l'allégeance surréaliste de Joyce Mansour se manifeste dans les allusions à des surréalistes de la première heure. C'est, tout d'abord, Breton lui-même, dont « L'Union libre » inspire sans doute une invocation comme « Biche rayée aux yeux de flamme / Femme damnée aux yeux de jade » (D, 342) et *L'Immaculée conception* l'apostrophe, lancée en amorce d'un poème, à un assez inattendu « violoncelle », probable réminiscence du fameux « violoncelle qui résiste » des « Médiations ». Mais l'origine de certains motifs est peut-être davantage à chercher du côté de Benjamin Péret. À l'instar de celle du facétieux écrivain, la poésie de Joyce Mansour tire souvent, en effet, son inspiration de la réalité la plus ordinaire, voire la plus triviale, le métropolitain, la pluie, la nourriture ou une chambre d'hôpital pouvant indifféremment servir de point de départ à l'écriture, qui puise dans le réservoir du quotidien le matériau d'images où

19. André Pieyre de Mandiargues, « L'Archéologue » in *Soleil des loups* (1951), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 11.

le réel, retravaillé par l'imaginaire, et souvent par l'humour, est restitué sous un jour totalement inédit²⁰. Que l'on en juge par exemple à cette « chanson pour pieds », qui n'est pas sans rappeler les « Aventures d'un orteil » imaginées par Péret :

*Un pied sans soulier
Triste et sans métier
Pieds calleux d'une négresse inspirée.
Noire de la dernière nuit
La négresse chante dans les rues absentes
La chanson des cors et des durillons rouges
La chanson des pieds tristes et sans métier. (D, 346)*

De manière plus précise, la présence pour le moins inusitée d'un « homard / Qui glapit » sous le lit de l'énonciatrice trouverait son origine dans un poème de *Je Sublime* précisément intitulé « Homard ». Origine pouvant tout aussi bien être une structure syntaxique spécifique qui, combinée à une mesure soigneusement choisie, ménage un lien sensible avec un texte antérieur. Résonnent ainsi dans ces vers :

*J'ai planté une main d'enfant
Pâle de maladie, grouillante de vermine
Dans mon jardin aux arbres fleuris [...]
Sachant qu'une vierge poussera en ce lieu (D, 347),*

de lointains échos de « La chute des corps », recueilli dans *Le Grand Jeu* :

*J'ai serré la main d'un idiot
Et un myosotis pousse dans ma main.*

Mais de Péret, les *Déchirures* mansouriennes gardent surtout la verve anticléricale, le goût de l'invective hautement blasphématoire :

*Aidez-nous, aidez-nous, vous qui ne pouvez plus
Vous qui êtes sourd, paralysé, fatigué
Trop vieux pour nous sauver même si vous le vouliez*

20. Jean Schuster confiera qu'il « [adorait] le goût de Joyce Mansour pour la trivialité du quotidien. Sa poésie était aussi et autant dans les anecdotes qu'elle racontait avec délectation ». *Le Ramasse-miettes*, Bordeaux, Pleine Page, Opales, 1991, p. 33.

Dieu des impuissants, dieu des innocents
Dieu qui n'a plus d'occupation
Excepté celle de mourir. (D, 340)

Joyce Mansour affiche en effet, dans ce second recueil, un athéisme farouche : d'attaques en règle contre l'église en revendications de damnation, Dieu, son culte et ses représentants sont fortement mis à mal. Une telle insistance tient, sans doute, à des motifs personnels : il est probable que la mort consécutive de plusieurs de ses proches, dans les années quarante, ait entraîné chez la jeune femme un violent rejet de la religion, dont *Les Gisants satisfaits* garderont encore la trace²¹. Mais il n'est pas du tout exclu que la soudaine frénésie anticléricale de Joyce Mansour participe, dans *Déchirures*, du champ de signaux émis en direction de Breton. L'on se souvient en effet que la rupture du groupe *Art et liberté* d'avec les surréalistes français, en 1948, avait été en partie causée par le refus de Ramsès Younane de signer le tract anticléricale intitulé « A la niche les glapisseurs de Dieu ! », sur le motif que la critique surréaliste de la religion avait été faite, une fois pour toutes, par Benjamin Péret. Refusant ce qu'ils considéraient comme une régression, les surréalistes égyptiens projetaient alors de fonder *Septentrion*, une revue vouée à la critique interne du surréalisme. La réponse de Breton à Younane, concédant que ce projet était « mieux que rien », avait mis le feu aux poudres et provoqué la rupture avec Henein : « Lorsqu'on arrive au "mieux que rien", écrivait celui-ci, vous conviendrez que tous les découragements sont permis. »²² Afficher son anticléricisme était-il, pour Joyce Mansour, une façon de se démarquer des surréalistes égyptiens ? Le fait est qu'elle ne s'épargne, dans *Déchirures*, aucun moyen de tourner la Bible en dérision. Ainsi la charge opère-t-elle, au besoin, par le détournement de prières – telle l'« *Ave Maria* », dont ce poème propose une réécriture particulièrement subversive :

21. En 1943, Joyce Mansour, alors âgée de quinze ans, perdait sa mère. Quatre ans plus tard, son premier époux succombait à un cancer après six mois de mariage. Le souvenir de ces deuils obsède littéralement *Cris* et *Déchirures*, et il reste très prégnant dans *Les Gisants satisfaits*, recueil de prose paru en 1958 chez Pauvert.

22. Cité in Sarane Alexandrian, *Georges Henein, op. cit.*, p. 54.

*Je vous salue, moutons hâves du désert
Dans votre laine se cachent les fleurs mûres de l'enfance.
Je vous salue, âne blanc aux pieds liés
Dans votre cœur l'écho de l'amour résonne.
Je dessine l'enfer sur le sol de ma tête où tombent mes yeux
morts
Et je vous salue, Dieu de mon âme
Car le désert pâlit
La lune s'enfuit
Portant sur son dos
L'aurore. (D, 350)*

Car si la destination secrète du discours mansourien passe essentiellement par la référence à des œuvres surréalistes ou saluées par les surréalistes, elle se manifeste aussi bien dans l'allusion à des discours antérieurs que ceux-ci ont fustigés, quand ils ne les frappaient pas ni plus ni moins d'anathème. Ainsi se justifierait la référence pour le moins surprenante à Anatole France qui sous-tend un vers comme « Les hommes ont soif »²³, ou l'allusion à Cocteau que l'on devine dans un vers comme « Je fais le grand écart pour vous impressionner / Seigneur ». Plus subtil est, en regard, le traitement infligé à Verlaine qui, en dépit du mépris qu'il inspirait « moralement et intellectuellement » à Breton, n'en appartenait pas moins à cette génération symboliste qu'il saluait encore dans ses *Entretiens* de 1952. Jugeons-en par exemple à ce poème, auquel « *Ariette III* » sert de matrice évidente :

*Il pleut dans le coquillage bleu qu'est ma ville
Il pleut et la mer se lamente
Les morts pleurent sans cesse, sans raison, sans mouchoirs
Les arbres se profilent contre le ciel voyageur
Exhibant leurs membres drus aux anges et aux oiseaux
Car il pleut et le vent s'est tu.
Les gouttes folles plumées de crasse
Chassent les chats dans les rues
Et l'odeur grasse de ton nom se répand sur le ciment
Des trottoirs. (D, 364)*

Ouvert sur une citation presque littérale, ce poème tourne peu à

23. Notons qu'une Société Anatole France est créée au Caire en janvier 1949.

peu à la réécriture tendancieuse : alors que l'ironie pointe dans les termes péjoratifs utilisés pour évoquer les larmes, l'irruption de termes ignobles comme « crasse », « grasse » ou « trottoirs » dégrade la plainte en chant trivial.

Sélectionnant on le voit ses hypotextes à hauteur de l'estime ou du mépris dans lesquels les tenaient respectivement les surréalistes, et leur infligeant selon les cas des traitements rhétoriques variables, il est évident que l'allusion littéraire, aussi représentative soit-elle des goûts et de la culture de l'auteur, prend également en compte, dans *Déchirures*, les goûts et les attentes de l'*autre*. Certes, le choix du matériau utilisé appelle au moins un commentaire : raviver des polémiques datant de plus de vingt ans et se référer à des poètes cités par le Breton du premier *Manifeste* n'est pas précisément, de la part de Joyce Mansour, le signe d'une grande modernité, et s'inscrit même, sur le plan poétique, dans une ligne nettement régressive. Phénomène imputable, de toute évidence, au contexte culturel qui était celui de l'Égypte, où les échos des avant-gardes européennes ne parvenaient qu'avec un certain retard : « L'Égypte offre une situation intéressante de décalage dans l'appréciation et dans la célébration des œuvres venues de France. Un relatif isolement conduit à un mode de référence à la culture française qui peut nous paraître singulier ou daté », nous rappelle utilement Marc Kober²⁴. Ainsi, bien que baignant, dès 1947-1948, dans un milieu familier des avant-gardes, notamment surréalistes, il est vraisemblable que Joyce Mansour n'ait lu, au moment où elle écrit *Déchirures*, que des textes déjà anciens de Breton, et connaisse surtout du surréalisme les réalisations de la première époque. C'est sans doute ce qui explique, d'ailleurs, le singulier attachement que la poétesse gardera jusqu'à la fin aux valeurs fondatrices du mouvement, son écriture ménageant toujours une place de choix à l'automatisme et au rêve, valeurs qui, ayant été réévaluées de longue date, étaient assez peu d'actualité chez les « voyageurs du troisième convoi ».

Mais aussi datées puissent-elles parfois paraître à distance, les références intertextuelles n'en fonctionnent pas moins, sous la plume de Joyce Mansour, comme signaux émis en direction

24. Marc Kober, « Une volonté d'horizon », in : *Entre Nil et Sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, Paris, CNDP, 1999, p. 10.

des surréalistes, et de Breton en particulier : l'allusion littéraire a ici une valeur d'allégeance, de signe par lequel l'auteur de *Déchirures*, sollicitant l'attention du groupe surréaliste, manifeste secrètement son désir de le rejoindre. Que l'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas d'une simple requête, dont on sait d'ailleurs le peu de cas qu'en fit parfois Breton. Ce qu'exprime *Déchirures*, c'est avant tout l'évidence d'une connivence, en suggérant entre les lignes une identité de goûts, de moyens et de vues, entre l'auteur de *Déchirures* et celui des *Pas perdus* – identité que suggère d'ailleurs, dès le premier poème, le motif de l'interchangeabilité des discours que perpétuent des vers comme « Invitez-moi à passer la nuit dans votre bouche [...] / Et puis dormons, frère de mon frère ». Tout aussi erroné serait de verser purement et simplement la stratégie allusive de *Déchirures* au seul compte d'une reconnaissance de dette, signée par un poète débutant à l'intention de celui qui, le premier, salua son œuvre. Réponse silencieuse qu'adresse Joyce Mansour à la reconnaissance dont ses premiers poèmes firent l'objet chez Breton, *Déchirures* ne vise sans doute qu'à le conforter en retour dans le sentiment qu'il avait, publiquement ou en privé, exprimé dès la parution de *Cris* – qu'elle fût, depuis longtemps, surréaliste sans le savoir, c'est ce que suggère en effet l'emploi de l'imparfait dans des vers comme : « Moi je tricotais sans laine et sans aiguille / Les sous-vêtements de l'irréel » (*D*, 350). Et c'est sans doute parce qu'il ne fut pas un simple *appel*, mais le signe manifestant le désir autant que l'évidence d'une complicité, que le second recueil mansourien nous semble avoir fonctionné comme un facteur déterminant d'inclusion au sein du groupe surréaliste, dont l'intégration n'a dès lors plus grand chose à voir avec ce « coup de foudre » réciproque dont on entend encore souvent parler : avec *Déchirures*, l'entrée en surréalisme de Joyce Mansour était déjà préparée, et peut-être implicitement admise, bien avant sa rencontre effective avec Breton, qui n'aura lieu qu'en janvier 1956.

Université Paris X Nanterre

INDEX

- Agar E., 160, 162, 168, 184
Alexandre M., 57
Alexandrian S., 11, 39, 41,
161-163, 167, 200-210,
226, 246, 257
Alquié F., 17, 81-93, 102
Alquié. F., 82, 88, 89, 102
André R., 166
Antle M., 157
Apollinaire G., 20, 24, 25,
180, 193, 254
Aragon L., 7, 10, 20, 27, 41,
57, 61, 67-80, 84, 86, 87,
98, 114, 117, 118, 126, 136,
142, 145, 146, 148, 156,
166, 169, 214-216, 224
Arland M., 25, 26, 78
Arnaud, 8, 188, 191, 208
Arnaud N., 8
Arnim A. d', 91
Aron R., 25
Arp H., 22, 23, 28, 29, 37, 39,
47, 68, 69, 124, 136, 141,
146, 229
Artaud A., 60, 72, 73, 75, 80,
116, 147, 202, 226
Aubert T., 242, 243
Aurenche M.-B., 166, 167
Autant-Lara, 55
Baargeld J.-T., 37
Bachelard G., 190, 198
Bailly J.-C., 224
Ball H., 25, 141
Balzac H. de, 110
Bandier N., 11, 26, 27, 113,
202-206
Barbusse H., 60, 127, 136
Bardot B., 161
Barnet M. C., 156, 159, 186
Baron J., 153, 154, 249
Bataille G., 11, 80, 148, 163,
190, 191, 202, 237, 248
Baudelaire C., 12, 56, 254
Béarn P., 248
Bédouin J.-L., 101, 156, 207,
248, 250
Béhar H., 17, 21-24, 32, 33,
52, 93, 151, 154, 156
Bellmer H., 16, 25, 40, 96,
164, 165, 215, 229, 231,
232, 234-244
Bénichou P., 84, 121
Bille S., 130, 132
Blake W., 137, 220
Boileau N., 25, 99
Boissais M., 67, 68, 69, 71
Bona, 158, 159, 164-166, 169,
170, 225, 229
Bonnefoy Y., 187, 202, 204-
206
Bonnet M., 20, 23, 27, 92,
113, 125, 158, 223
Bonnet M.-J., 175
Bosch J., 219
Boschetti A., 180
Bosquet A., 246, 247
Bourdieu P., 26, 175, 180
Bousquet J., 84, 89, 148, 164,
202
Braque G., 68, 142
Brauner V., 162, 204, 206,
207, 209, 212, 229
Braunschvig R., 52
Brea J., 163
Bremond H., 197
Bresdin R., 165
Breton A., 7-35, 38-42, 44-48,
52, 57, 61, 62, 68, 70-80,
84, 85, 88-103, 106, 107,
110-119, 123-129, 131,

133-139, 142, 146, 152-
 156, 158, 159, 161-169,
 173-181, 184, 189-194,
 198, 201, 202, 205, 206,
 209, 211-219, 221, 223,
 226, 229, 231, 237, 238,
 240, 245-249, 251, 252,
 254, 255, 257-260
 Breton E., 159, 161, 164
 Breton G., 73, 156, 158
 Breton S., 14, 15, 35, 158,
 159, 183
 Bridet G., 14
 Briolet D., 17
 Brisset J.-P., 194, 196
 Brun A., 166
 Brun J., 53, 95, 106, 169
 Brunetière F., 99
 Buñuel L., 8
 Cahun C., 162, 163, 166, 168-
 170
 Caillois R., 14, 109-121, 213
 Camus A., 202
 Carassou M., 52, 151, 154
 Caron S., 12, 15
 Caroutch Y., 216, 219, 220
 Carrington L., 159-170, 183,
 215, 237, 239
 Carroll L., 104, 137, 161
 Carrouges M., 101, 197, 217
 Cartier-Bresson H., 16, 214,
 215, 218-222
 Castant A., 16, 223
 Cavadia M., 246
 Césaire A., 13, 164, 166
 Césaire S., 156, 162, 164, 168
 Chabrun J.-F., 8, 188
 Chadwick W., 157, 166
 Chamson A., 60
 Chaplin C., 73
 Char R., 8, 125, 148, 173, 180
 Charcot J. M., 177
 Chastel A., 120
 Chateaubriand F.-R. de, 23, 99
 Chazal M. de, 13
 Chénieux-Gendron J., 167,
 223
 Chirico G. de, 142
 Clébert J.-P., 226
 Cocteau J., 84, 85, 89, 92,
 111, 188, 258
 Coleridge S. T., 137
 Colville G., 16, 157, 158, 169,
 173, 178, 182-185
 Conley K., 157, 158, 167
 Conrad J., 208
 Coulaud Y., 100
 Crémieux B., 78
 Crevel R., 27, 28, 32, 37, 41,
 45, 68, 100, 105, 111, 125-
 127, 139, 146, 147, 178,
 202, 234, 242
 Dalaise S., 210
 Dali S., 8, 32, 111, 114, 124-
 127, 130, 136, 143, 144,
 177, 178, 215
 Daumal R., 51, 109, 116, 118
 Davies P. M., 137
 Davis G., 208
 De Chirico G., 38, 69, 142,
 143, 218
 Debilhère-Saint-Martin, 53
 Deharme L., 156,-159, 169,
 170, 186
 Delabarre H., 95
 Delvaux P., 32, 230, 237
 Demangeon C., 17
 Derrida J., 156, 179
 Derval B., 156
 Descartes R., 81
 Desnos R., 41, 45, 72, 75, 80,
 146, 147, 150, 152, 153,
 155, 166, 169, 188
 Dhainaut P., 95, 96, 102
 Diaghilev S., 47
 Dimitrievna Diakonova E.,
 157
 Dobrant R., 52

Doesburg T. van, 28
 Dominguez O., 15, 124, 162
 Dotremont C., 16, 187-199
 Dreyer C. T., 221
 Dreyfus R., 51
 Ducasse I., 254
 Duchamp M., 24, 27, 31, 101,
 142, 149, 199, 201, 205,
 224, 229
 Dufour C., 14
 Duhamel M., 73, 79
 Duits C., 12
 Dulac G., 73
 Dumézil G., 116
 Dumur G., 225
 Durand R., 174
 Eaudine, 204, 207, 212
 Ehrenboug I. G., 139
 Eisenstein A., 221
 Elléouët Y., 166
 Eluard G., 39, 40, 41, 125,
 158, 166, 177
 Eluard N., 160
 Eluard P., 7, 24, 25, 28, 31,
 32, 39-41, 47, 49, 61, 68,
 74, 76, 78, 83-87, 89, 98,
 99, 104, 111, 112, 114, 124-
 128, 135-137, 139, 143,
 145, 147, 158, 160, 164,
 166, 169, 173, 174, 176,
 180, 193, 197, 198, 214-
 216, 249
 Engels F., 135, 138
 Ernst J., 168
 Ernst M., 14, 15, 23, 28, 31,
 32, 35-49, 68, 69, 111, 124,
 126, 127, 136, 142-144,
 158, 161, 164, 166-168,
 173, 178, 215, 219, 229
 Fauré M., 187
 Felgine O., 111-113, 116, 118
 Felisaz-Debodard M., 16
 Félix, 53
 Ferdière G., 235, 236, 239
 Ferry M., 163
 Fini L., 160, 163, 164, 169,
 170, 213, 215
 Flament A., 53
 Fourier M., 10, 61
 Francés E., 162
 Freddie W., 133
 Freinet C., 51
 Freud S., 32-37, 56, 136, 177,
 178, 193, 230
 Friedrich C. D., 36
 Gala, 125, 128, 157, 215
 Gance A., 165
 Gascoyne D., 125-128, 131,
 133, 136, 137, 139
 George Y., 155
 Ghérasim L., 156, 210, 211
 Giacometti A., 124, 136, 143,
 144
 Gide A., 23, 25, 26, 127
 Gilbert-Lecomte R., 51, 109,
 115-118
 Giovanna, 166, 169
 Godard J-L., 175
 Gorky A., 189
 Gouranchat M., 96
 Goutier J-M., 166
 Gracq J., 161, 164, 203
 Graeff W., 28
 Grahmann S., 14, 15
 Graves R., 169
 Grey L., 73
 Griffith D. W., 220
 Grohmann W., 147
 Guéhenno J., 60
 Guggenheim P., 166, 167
 Halévy D., 51
 Hausmann R., 29
 Hegel, 220
 Heine H., 36
 Henein G., 201, 202, 208, 210,
 211, 245, 246, 257
 Hennings E., 157
 Henri Jones M., 251

Henry M., 116
 Henry R., 165, 229, 230, 231,
 236-238
 Hérédia J.-M. de, 85
 Héritier F., 186
 Hérold J., 11, 191, 206, 229
 Hervey-Saint-Denys, 216
 Heuberger J., 29
 Hilsum R., 52
 Hirtum M. von, 165, 169, 170
 Höch H., 157
 Hofmannsthal H. von, 89
 Hölderlin F., 36
 Hugnet G., 33, 114, 125, 137,
 200, 246
 Hugo V., 78, 83, 110, 124,
 148, 159, 166, 167, 170,
 210
 Jacob M., 85, 186
 Jaguer E., 8, 11, 187, 189,
 190, 191
 Jarry A., 20, 51
 Jean M., 114, 126, 148, 152,
 153
 Jorn A., 189, 190
 Jouffroy A., 148, 203, 207,
 208
 Jouhandeau M., 126
 Joyce J., 206, 207, 220
 Jung C. G., 32, 33, 40
 Kahlo F., 156, 163, 168-170
 Kalandra Z., 135
 Kandinsky W., 23, 24, 29
 Kaplan N., 162, 165
 Kiesler F., 201
 Klee P., 16, 141-154
 Klossowski P., 149
 Knutson G., 28
 Kober M., 15, 259
 Krauss R., 221
 Laforgue J., 54
 Lamartine A. de, 99
 Lamba J., 163, 164, 166, 168
 Lao Tseu, 142
 Laude J., 148
 Lautréamont (Ducasse I.), 12,
 20, 23, 44, 112, 115, 220,
 254
 Le Brun A., 13, 16, 164, 166,
 173, 178, 182, 186
 Lebel R., 40, 41, 49
 Leconte de Lisle C. M., 85
 Legrand G., 179, 249
 Lemonnier L., 60
 Lénine, 135, 138
 Leperlier F., 162, 163
 Leroy C., 224
 Lescure J., 190
 Lessing T., 143
 Lewis, 104, 137
 Lhote A., 220
 Limbour G., 80, 147, 148
 Lissitzki El, 28
 Lizarraga G., 162
 Lourau R., 102
 Low M., 163, 169
 Loy M., 157
 Lurçat J., 68
 Maar D., 160, 163, 164, 166,
 168
 Mabile P., 148, 206, 207
 Macke A., 37
 Maeght A., 37, 201
 Maeterlinck M., 24
 Magritte R., 28, 32, 126, 151,
 189, 190, 192
 Malespine E., 28
 Malet L., 12, 126, 139
 Malherbe S., 162, 168
 Mallet F., 214, 217, 227
 Malraux A., 127
 Mandiargues A. P. de, 16,
 148, 159, 163, 164, 213-
 227, 240, 254, 255
 Mansour J., 15, 156, 165, 169,
 170, 186, 217, 225, 226,
 245-260
 Marcoussis L., 30

Mariën M., 129, 187, 190-196
 Marinetti F., 23
 Maritain J., 89, 92
 Marx J., 116
 Marx K., 69, 135, 138, 179, 220
 Mascarou A., 16
 Masson A., 42, 68, 69, 142, 144, 149, 165, 226
 Massot P. de, 28
 Matisse H., 68, 142, 167
 Matta, 14, 207, 229
 Mauss M., 116
 Mayoux F., 96-98
 Mayoux J., 10, 14, 17, 95-108
 Mayoux M-L., 97-100, 105
 McCullers C., 167
 Merleau-Ponty M., 186
 Mesens E., 28, 125, 126, 128-130, 133, 139
 Michaux H., 214, 229, 232, 238, 239
 Michelet J., 99
 Miller L., 160, 162, 166
 Millet C., 46
 Millet J.-F., 177
 Miró J., 32, 47, 68, 69, 143, 144, 151
 Mitrani N., 159, 164, 165, 169
 Mondzain M.-J., 185
 Monk T., 209, 212
 Monnerot J., 13, 41, 114
 Mony de Bouilly, 116
 Morandi G., 218
 Moreau G., 142, 163, 165, 179
 Morise M., 43, 158
 Mortensen R., 130, 132
 Murnau F. W., 155
 Nagy M., 29, 221
 Naville D., 158
 Naville P., 42, 43, 44, 60, 78, 80, 176
 Nelli R., 84, 85
 Nerval G. de, 12, 110
 Nezval V., 125, 127, 128, 131, 133-136, 139, 164
 Nietzsche F., 36
 Nochlin L., 184
 Nogué M., 84
 Nougé P., 28, 129
 Novalis F., 36, 210
 Nozières V., 156
 Olson E., 126
 Oppenheim M., 159, 161-163, 166, 168-170, 185, 186, 215, 216, 229
 Paalen W., 155, 162, 163, 169
 Papin (soeurs), 156
 Parent M., 161, 163, 165
 Parisot H., 167, 173, 181, 184
 Passeron R., 152
 Pastoureau H., 101, 114, 201
 Paulhan J., 67, 70, 76, 78, 202, 205, 217, 218
 Paz O., 13, 164, 217
 Penrose R., 159
 Penrose V., 127, 137, 155, 159, 160, 162, 168, 169, 170
 Péret B., 41, 58, 61, 68, 69, 72, 74, 78, 84, 95, 100, 101, 104, 107, 124, 125, 127, 128, 162, 173, 180, 224, 246, 249, 255-257
 Permeke C., 189, 197
 Petersen B., 125, 126, 128, 130-133, 139
 Pfeiffer, 190
 Picabia F., 22, 27, 28, 31, 41, 142, 153, 202
 Picasso P., 27, 31, 68, 142, 143, 152, 163-165, 168, 169, 189, 194, 199, 215
 Pichette H., 205
 Picon G., 217
 Pierre J., 21, 23, 24, 57, 61, 98, 113, 166, 169, 222
 Pisis F. de, 164, 218

Platon, 59, 186
 Plouvier P., 17
 Politzer G., 131
 Polizzotti M., 115, 168
 Ponge F., 8
 Poulaille H., 60
 Pouzet V., 16
 Prassino M., 13
 Prassinos G., 13, 16, 156, 161,
 164, 169, 170, 173-186
 Prévert J., 72, 79, 80, 148
 Prinzhorn H., 40, 150
 Proquet P., 28
 Proust M., 51
 Queneau R., 72, 123, 202
 Rabain J.-F., 236, 237
 Rahon A., 155, 160-163, 168-
 170
 Rank O., 32
 Ratton. C., 162
 Raufast R., 188, 192, 194, 196
 Ray M., 27, 31, 41, 69, 78,
 111, 127, 142, 158, 160,
 168, 170, 173-178, 180,
 181, 184, 185, 221, 229
 Read H., 137, 162
 Rebérioux M., 97, 98
 Reich W., 130-132
 Remy M., 127
 Reverdy P., 20, 21, 38, 112
 Riaz M., 246
 Ribemont-Dessaignes G., 41,
 136
 Richard A., 13, 16, 24, 25,
 164, 178, 182, 186
 Richter H., 27, 28
 Riese-Hubert R., 157, 167,
 169, 235
 Rigaut J., 210
 Rimbaud A., 12, 20, 23, 24,
 56, 112, 115, 197, 207, 209,
 220, 253, 254
 Rivera D., 169
 Rivière J., 25, 26, 67
 Rodanski S., 203, 205, 207-
 211
 Rolland R., 127
 Rostand E., 85
 Roussel M., 193, 194
 Roussel R., 166, 194
 Sablière B. de la, 208
 Sade D.A.F., 20, 164, 166,
 248
 Sadoul G., 10, 14, 15, 17, 53,
 65-80
 Sage K., 13, 162, 163, 169,
 170
 Saint-John Perse, 112, 115
 Saint-Pol-Roux, 57
 Salignac H. de, 200, 208, 210,
 212
 Samain A., 85
 Sand G., 193
 Sartre J.-P., 202
 Schopenhauer A., 54
 Shakespeare W., 24
 Sima J., 116
 Skira A., 143
 Soupault M., 158
 Soupault P., 7, 20, 23, 60, 72,
 75, 103, 147, 148, 156, 165,
 202, 215, 247
 Straus L., 166
 Stroheim E. V., 220
 Styrsky J., 127, 164
 Suares C., 92
 Suleiman S., 157, 167, 184
 Sully Prud'homme R.-F., 85
 Swift J., 137
 Taeuber S., 157
 Tamuly A., 157, 183
 Tanguy Y., 32, 72, 79, 96,
 100, 104, 124, 127, 143,
 144, 162
 Tanning D., 161, 163, 164,
 166, 169, 170
 Tarnaud C., 15, 200-212
 Teige K., 134, 139, 164

Tériade E., 143, 144
 Thirion A., 10, 17, 65-71, 75-79, 111, 112, 117
 Tokarska I., 16
 Toledo F., 164
 Triolet E., 79, 168
 Trotsky L., 99
 Tzara T., 7, 14, 19-34, 38, 39, 67, 72, 106, 115, 126, 142, 143, 147, 148, 226
 Ubac R., 190-194
 Unik P., 14, 17, 51-63, 72
 Vaché J., 20, 23, 51, 52, 212
 Vailland R., 10, 116, 117, 118
 Valéry P., 23, 196
 Varlin A., 55
 Varo R., 162, 163, 170
 Verlaine P., 83, 258
 Virmaux A., 118, 204
 Vitrac R., 27, 53, 72, 75, 80, 147, 148
 Voltaire, 25, 143
 Voronca L., 29
 Vovelle J., 16, 174
 Wathee-Delmotte M., 158
 White P., 169, 220
 Wols, 189
 Wordworth W., 137
 Youki D., 159
 Younane R., 245, 257
 Young T., 137
 Zervos C., 128
 Zürn U., 16, 163, 165, 170, 229-244

TABLE DES MATIERES

Emmanuel RUBIO : Entrée en matière	7
Catherine DUFOUR : Tristan Tzara et l'entrée en surréalisme : allers et retours, entrées et sorties	19
Simone GRAHMANN : Max Ernst, le « membre inconstant, rebelle »	35
Henri BÉHAR : Pierre Unik : adhérer au surréalisme	51
Clary DEMANGEON : L'entrée en surréalisme de Georges Sadoul	65
Paule PLOUVIER : Les cahiers de Ferdinand Alquié	81
Daniel BRIOLET : Une longue traversée : Jehan Mayoux	95
Guillaume BRIDET : Roger Caillois : un normalien surréaliste ?	109
José VOVELLE : Quelques professions de foi dans les années trente	123
Myriam FELISAZ-DEBODARD : Une non-entrée, le cas Paul Klee	141
Georgiana M. M. COLVILE : Les femmes-fantômes du surréalisme	155
Annie RICHARD : L'entrée en surréalisme à l'épreuve de la photographie	173
Alain MASCAROU : La porte entrouverte par Christian Dotremont	187
Marc KOBER : Claude Tarnaud : un chevalier doué d'ubiquité	201
Alexandre CASTANT et Iwona TOKARSKA : André Pieyre de Mandiargues et le surréalisme...	215
Virginie POUZET : Unica Zürn : un surréalisme de l'enfance et de la folie	231
Stéphanie CARON : Joyce Mansour, André Breton et le mouvement surréaliste : histoire d'une reconnaissance	247

