

L'ESPACE SURREALISTE

Collection *Les Pas perdus*
dirigée par Henri BÉHAR

Cyril BAGROS

L'ESPACE SURREALISTE
Promenade en zone interdite

Publié avec le concours du
Centre de Recherche sur le Surréalisme
(GDR 2223, Université Paris III-CNRS)

Phénix Éditions

Table des abréviations

AF	A. Breton, <i>L'Amour fou</i>
ANI	L. Aragon, <i>Anicet</i>
ARC	A. Breton, <i>Arcane 17</i> suivi de <i>Ajours</i>
AUR	M. Leiris, <i>Aurora</i>
BAB	R. Crevel, <i>Babylone</i>
BF	J. Gracq, <i>Un Balcon en forêt</i>
BSG	B. Péret, <i>Au 125 du boulevard Saint-Germain</i>
BT	J. Gracq, <i>Un Beau Ténébreux</i>
CA	J. Gracq, <i>Au château d'Argol</i>
CHA	G. Limbour, <i>La Chasse au mérrou</i>
CHAMPS	A. Breton et P. Soupault, <i>Les Champs magnétiques</i>
CM	J. Baron, <i>Charbon de mer</i>
DEB*	L. Carrington, <i>La Débutante</i> [recueil]
DNP	P. Soupault, <i>Les Dernières nuits de Paris</i>
DPD	R. Desnos, <i>Deuil pour deuil</i>
EVF	R. Crevel, <i>Êtes-vous fous ?</i>
HEB	G. De Chirico, <i>Hebdomeros</i>
LIB*	L. Aragon, <i>Le Libertinage</i> [recueil]
LL	R. Desnos, <i>La Liberté ou l'amour !</i>
LL*	R. Desnos, <i>La Liberté ou l'amour !</i> suivi de <i>Deuil pour deuil</i> [recueil]
NAD	A. Breton, <i>Nadja</i>
NH	R. Desnos, <i>Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides</i>
NH*	R. Desnos, <i>Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930</i> [recueil]
NRH	M. Fourré, <i>La Nuit du Rose-Hôtel</i>
PC	M. Leiris, <i>Le Point cardinal</i>
PS	A. Breton, <i>Poisson soluble</i>
PI*	J. Gracq, <i>La Presqu'île</i> [recueil]
PP	L. Aragon, <i>Le Paysan de Paris</i>
RS	J. Gracq, <i>Le Rivage des Syrtes</i>
SB*	G. Limbour, <i>Soleils bas</i> [recueil]
TEL	L. Aragon, <i>Télémaque</i>
VC	A. Breton, <i>Les Vases communicants</i>

PRÉFACE

Il faut savoir gré à Cyril Bagros d'avoir osé affronter le redoutable problème de l'espace représenté en fiction, et en particulier représenté dans des œuvres de fiction qui ne semblent pas à première vue revendiquer la représentation des espaces réels comme leur finalité première, les œuvres surréalistes. Problème donc redoutable à plusieurs titres, car surencombré par toute une histoire philosophique très longue (Descartes, Kant, la phénoménologie, la mimesis...), problème rendu encore plus complexe par le fait qu'il semble qu'on n'en puisse traiter qu'en connexion avec cet autre problème tout aussi redoutable, celui du temps (d'où la notion syncrétique de « chronotope » chez un Bakhtine), et problème, enfin, que la plupart des critiques et théoriciens de la littérature ont du mal à localiser dans leurs analyses de textes : il y a en effet un espace du texte dans sa matérialité (typographique, calligrammatique, diagrammatique), un espace représenté par le texte (les descriptions de paysages, villes, décors, proxémiques diverses entre personnages, voyages et déplacements des personnages) et, éventuellement, par les illustrations qui l'accompagnent, un espace pragmatique géré et traité par le texte (un écrivain écrit pour un lecteur distant de lui, qu'il ne connaît pas, et écrit dans la proximité ou la distance — par exemple ironique - avec son propre énoncé), un espace intertextuel fait de citations et d'allusions à d'autres textes (par lesquelles un écrivain se situe tout en citant), et un espace topique (celui des figures, topoï, lieux et images construits dans et par le texte). D'où la tentation des littéraires, théoriciens ou écrivains, soit de se débar-

resser du problème (les narratologies et grammaires structurales du récit réduisent volontiers l'espace à un simple actant collectif doté d'une fonction sémantique simple : il est destinataire-influenceur, opposant, objet d'une quête, etc.), soit d'en faire une sorte d'absolu littéraire idéal (« Rien n'a lieu que le lieu », rêvait Mallarmé de son Livre), soit de le monnayer en « espèces d'espaces » réalistes (Perec, Verne, Zola), diversifiés et hétéroclites à inventorier, à parcourir et à ranger dans les cases d'une hypothétique et idéale Encyclopédie. Le travail de Cyril Bagros, remarquablement maîtrisé, met de l'ordre dans tout cela, en distinguant un espace anthropologique (lié au corps, aux sensations et gestes qui le prolongent), un espace rhétorique (celui de l'amplification et du filé descriptif), et un espace imaginaire (avec ses directions et orientations préférentielles). Il montre surtout que le travail de la logique et de ses schèmes n'est pas moins grand en ce qui concerne les représentations de l'espace qu'en ce qui concerne les enchaînements (le post hoc ergo propter hoc) de tout récit, et pas moins grand en ce qui concerne l'espace des textes surréalistes qu'en ce qui concerne l'espace bien balisé, meublé et étiqueté des romans réalistes et naturalistes qui leur servent habituellement de repoussoirs, et qui ont plutôt, jusqu'à présent, arrêté les spécialistes littéraires de la question.

Un des mérites de l'essai de Cyril Bagros est d'avoir, aussi, donné toute sa place à la question de la description (qui dit espace dit description d'espace), point névralgique, pourrait-on dire, de la poétique surréaliste. On connaît les diatribes d'André Breton contre les « images de catalogue » et les « cartes postales » de la description romanesque, contre la « description de chambre » dans le Manifeste, et sa volonté affichée d'« éliminer toute description » (« Avant-Dire » de Nadja), et de les remplacer éventuellement (Rodenbach avait déjà essayé quelque chose d'équivalent avec Bruges-La-Morte) par des photographies. Ces diatribes, qu'on retrouverait aussi chez un Aragon (chapitre IV d'Anicet), viennent de loin, d'une séculaire suspicion anti-descriptive qui traverse les siècles et les écoles (de Boileau au Saint-Pol Roux de L'Enquête littéraire de Jules Huret en 1891, et à Lukacs). Mais ces diatribes paraissent, confrontées à la réalité stylistique des œuvres surréalistes, singulièrement paradoxales : le lecteur a d'emblée, en effet,

l'impression, quand il lit les écrivains de la mouvance surréaliste, qu'il y a beaucoup de descriptions de lieux (paysages réels, paysages oniriques, chambres closes ou panoramas naturels) chez ces écrivains, que lieux de mémoires et mémoire de lieux s'y entrelacent de façon constante, que les personnages y sont très souvent les supports et les prétextes à de nombreuses descriptions postées (des attentes) ou ambulatoires (promenades et voyages) de ces lieux, que la description de ces lieux y tourne d'ailleurs souvent au poème en prose, et que ces écrivains ne cessent de décrire, avec une jubilation (terme favori de Ponge) ou un soin souvent évident, toutes sortes « d'espèces d'espaces » (l'île d'Arcane 17, les déserts et villes de Gracq, le Paris du Paysan de Paris d'Aragon, etc.).

Cette mise à l'index théorique, que justifie une volonté de rompre avec une écriture réaliste-naturaliste dont les modèles plus ou moins galvaudés continuent à se multiplier au début du XX^e siècle, mais que contredit à l'évidence une pratique constante, repose sur trois malentendus, que le travail de Cyril Ba-gros contribue à clarifier.

*Le premier, c'est celui qui assimile description à prose. Or, plus que la prose, et quoi qu'en dise Valéry qui retrouve les surréalistes dans le camp de l'anti-description, c'est le texte poétique (et non le roman) qui possède bien des affinités structurelles profondes (goût des images, des listes, des paradigmes déployés, des répétitions, mise en second plan du récit, etc.) avec la description, et il est sur un certain plan contradictoire de prôner, comme le fait Breton dans *Signe Ascendant*, le culte de l'image, et la condamnation de la description.*

Le second malentendu consiste à confondre description et descriptif : la description est une partie détachable, isolable, prélevable (par exemple pour une anthologie), et thématiquement identifiable (description de rue, ou d'un passage, ou d'une lande, etc.) de l'œuvre, alors que le descriptif est un ensemble de procédés formels, indépendant des thèmes décrits, une composante structurelle globale assurant, à côté d'autres composantes (narratives, argumentatives, rythmiques), et selon des hiérarchies flottantes et variables, la cohérence de tous les textes. Le texte surréaliste est souvent hautement descriptif, sans pour autant présenter, par exemple comme dans un roman

de Flaubert ou de Zola, des enclaves-descriptions nettement identifiables.

Le troisième malentendu consiste à assimiler automatiquement la description d'espace à une posture esthétique particulière, le réalisme, à assimiler l'espace à certains référents décrits (objets et choses en trois dimensions situés dans un espace différencié, accessibles à la vue et aux organes des sens) considérés comme plus concrets que d'autres. Mais la référence est indépendante de la qualité des référents, elle est en acte aussi bien dans la description d'un espace réel de « chambre » (cette « chambre » honnie par le Manifeste), que dans la description d'un espace imaginaire ou onirique, dans le cadre d'un genre merveilleux ou fantastique, dans un récit de rêve, dans un pamphlet ou dans un exercice d'écriture automatique.

L'espace, dans un texte de fiction, et dans le texte surréaliste en particulier, ne saurait être réduit à un cadre à effet de réel pour situer une action. Il est souvent plus un événement qu'un document, et la fonction de son évocation, selon le beau mot de Klee, est sans doute plus de rendre visible que de représenter un visible. Elle est sans doute, selon une autre belle formule de Gracq (En lisant, en écrivant) de construire un chemin ou une dérive de l'acte d'écriture.

Philippe HAMON

INTRODUCTION

Ce livre veut montrer que les données spatiales du décor surréaliste — formes, sons, lignes, couleurs — obéissent, malgré leur apparente gratuité et leur disparité, à des schèmes organisateurs sous-jacents — ces « grands thèmes imaginatifs [...] *moteurs* » dont parle Julien Gracq¹. Le chef de file du mouvement encourageait lui-même cette intuition en 1948, lorsqu'il écrivait ni plus ni moins : « On finira par s'apercevoir que les paysages surréalistes sont les moins arbitraires² ».

Vérifier cette hypothèse revenait à étudier la question de l'espace, c'est-à-dire de l'éventuel effet de sens produit par l'articulation d'unités figuratives, indifférenciées a priori, en ensembles topologiques possédant leurs frontières³, leurs distinctions, leurs lois et leur unité propres⁴. Jusqu'où peut-on parler d'une telle construction dans le surréalisme ? À quoi tient sa surréalité ? L'espace de deux livres aussi dissemblables que *Nadja* et *Aurora* est-il pareillement surréaliste ?

Sur cette ample question de l'espace littéraire, deux voies d'approche majeures et divergentes se partagent le paysage critique. La première, philosophique et anthropologique, consiste à chercher dans le texte, indépendamment de sa cons-

1. « Je crois que les grands thèmes imaginatifs sont avant tout *moteurs*, sont des mouvements simples, presque des gestes d'acceptation, de refus, de possession, d'évasion, — les mêmes mouvements instinctifs au fond qui ordonnent la ligne de notre vie. » Julien Gracq, *Préférences* (1961), Corti, 1992, pp. 62-63 [Sauf indication contraire, Paris comme lieu d'édition n'est pas mentionné].

2. André Breton, *Martinique Charmeuse de serpents* (1948), Pauvert, 1972, p. 18.

3. Cf. A.J. Greimas, « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique de l'espace*, Denoël-Gonthier, 1979, p. 12 : L'« appropriation d'une *topie* n'est possible qu'en postulant une *hétérotopie* », du type : « ici vs ailleurs ».

4. Sur la définition de la notion d'espace, nous renvoyons à *ibid.* : L'espace, en tant que « *construction* », « n'est pas constitué d'objets, mais de leurs propriétés communes », et est susceptible, « du fait de ses articulations, de servir en vue de la signification ». Cf aussi Jacques Chénieux, « Contribution à la réflexion sur le concept d'espace », *Espace et représentation*, Éditions de la Villette, 1982, p. 235 (« l'espace n'est pas une chose, c'est un rapport »).

truction stylistique, la mise en œuvre d'actes de pensée. Gaston Bachelard et Gilbert Durand y décèlent ainsi l'expression d'un imaginaire fonctionnant comme « dynamisme organisateur » et « facteur d'homogénéité dans la représentation »⁵. Georges Poulet voit, dans les transformations littéraires de la figure du cercle, le reflet d'une évolution de la subjectivité humaine, et Georges Matoré s'intéresse aux points communs entre la représentation de l'espace dans l'art et dans l'existence quotidienne⁶.

De son côté, la théorie littéraire, malgré la prospérité croissante du concept d'espace dans les autres domaines de recherche, est restée longtemps mobilisée par ses travaux « sur le personnage, sur la logique narrative, sur le temps, ou sur l'énonciation, sans doute parce qu'en ces matières, les structures romanesques apparaissent plus immédiatement formalisables⁷ ». Le souci, toutefois, de dégager la spécificité de l'espace littéraire, semble remonter à un article de 1945, où Joseph Franck discerne une tendance de la littérature moderne à suspendre la linéarité du récit, au profit d'un jeu spatial de références internes⁸. Il faut attendre 1969 pour que Gérard Genette

5. G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., 1957 ; G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale* (1960), Dunod, 1997, p. 26.

6. G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961 ; G. Matoré, *L'Espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, La Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1962.

7. H. Mitterand, « Une poétique de l'espace », *L'Illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, P.U.F., 1994, p. 50. La tradition du *Laocoon* lie d'ailleurs la littérature au temps (la succession des parties du discours), réservant l'expression de l'espace aux arts plastiques. Cf. Lessing, *Laokon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, C. F. Voss, 1766. Plus largement, la tradition kantienne a longtemps fait prévaloir le concept de temps (« condition formelle *a priori* de tous les phénomènes ») sur celui d'espace (limité aux « phénomènes externes »). Mais les changements dans notre mode de mesure et de représentation du monde au XX^e siècle, ainsi que les sciences humaines et le structuralisme, ont étendu et formalisé le concept d'espace, jusqu'à l'amener à l'avant-plan du paysage théorique. E. Kant, *Critique de la raison pure* (1781), Gallimard, 1980, pp. 91, 101 ; Le Corbusier *et al*, *Architecture et urbanisme*, Les Publications techniques, galerie Charpentier, 1942 ; J. Piaget et B. Inhelder, *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, P.U.F., 1948 ; C. Lévi-Strauss, « Bororo », *Tristes Tropiques*, Plon, 1955 ; P. Virilio, *L'espace critique*, Bourgois, 1984 ; J. Paris, *L'Espace et le regard*, Seuil, 1965.

8. J. Franck, « La forme spatiale dans la littérature moderne » (1945), *Poéti-*

distingue divers niveaux de cette spatialité littéraire : celui, d'abord, de la page et du volume, où s'inscrit « la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte » ; celui, ensuite, des figures, qui dédoublent l'expression en sens propre et figuré, « abolissant du même coup la linéarité du discours » et actualisant une « spatialité sémantique » ; celui, enfin, de la littérature saisie comme un « vaste domaine simultané » où s'inscrivent les relations intertextuelles⁹. Dès les années 1970, plusieurs études explorent et enrichissent ces niveaux d'analyse. Iouri Lotman aborde l'espace romanesque comme un « système » de devoirs et d'interdits topologiques, dont l'observation ou la transgression détermine l'intrigue (le héros d'un conte franchissant, par exemple, la frontière entre maison et forêt). Jean Weisgerber analyse les oppositions sémantiques qui fondent sa construction, et Denis Bertrand montre son élaboration progressive en système de signification dans les versions successives de *Germinal*¹⁰. Louis Marin examine la connivence de cet espace dans le texte avec l'espace du texte, puis Mikhaïl Bakhtine et Henri Mitterand étudient sa corrélation avec le temps narratif¹¹. On connaît enfin les travaux de Philippe Hamon sur les rapports entre texte et architecture, puis sur le descriptif¹².

À voir cet engouement, on peut regretter qu'aucune étude générale n'ait été consacrée à l'espace surréaliste, dont l'écriture narrative illustre pourtant cruellement une crise des valeurs qui, au lendemain de la guerre, était aussi dégoût des

que : revue de théorie et d'analyse littéraire, n° 10, 1972.

9. G. Genette, « La littérature et l'espace » (1969), *Figures II*, Seuil, 1979.

10. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique* (1970), Gallimard, 1973 ; J. Weisgerber, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978 ; D. Bertrand, *L'Espace et le sens : « Germinal » d'Émile Zola*, Hadès, Amsterdam, 1985.

11. L. Marin, *Utopiques : jeux d'espace*, Minuit, 1973. (Cf. p. 25 : « L'utopie est organisation de l'espace comme texte et discours construit comme espace [...]. ») M. Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman : essais de poétique historique », *Esthétique et théorie du roman* (1975), 1978, H. Mitterand : « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac », *Le Discours du roman*, 2^e édition, P.U.F., 1986, et « Une poétique de l'espace », *L'Illusion réaliste*, op. cit.

12. P. Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Corti, 1989 ; *Du descriptif* (1981), 3^e édition, Hachette, 1993, p. 7.

modèles représentatifs homologués par le roman du XIX^e siècle et la pensée positiviste¹³. Pour « changer la vie », pensait André Breton, il faut « changer la vue »¹⁴. Les deux voies d'approche retracées ci-dessus se retrouvent toutefois dans la façon — plus ou moins contingente — d'aborder cette question¹⁵. L'approche anthropologique, héritière des travaux de Bachelard, Durand et Poulet, s'intéresse au rapport entre la représentation textuelle et les déterminations psychique de l'auteur : la construction de l'espace est commandée et informée par des craintes et désirs profonds, par des archétypes ou des réalités biologiques¹⁶. Cette voie paraît opératoire, et conforme à l'idée que Breton se faisait des textes automatiques, donnés à lire comme des « documents humains¹⁷ ». Riffaterre signale, cependant, qu'elle risque

13. Deux ouvrages sont en revanche consacrés à ce sujet chez des auteurs surréalisants : M. Monballin, *Gracq, création et recreation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck, 1987 ; S. Cassayre, *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*, Lettres modernes, 1997. La question de l'espace est également importante dans Ruth Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq : "Le Rivage des Syrtes"*, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.

14. André Breton, [*Changer la vue*] (1938), *Œuvres complètes II*, Gallimard, 1992, pp. 1260, 1262. On sait la critique formulée par le surréalisme à l'encontre du roman. Mettant en scène un héros « dont les actions et réactions sont admirablement prévues », il réduit la diversité des possibles à un type humain « formé », et à quelques situations prescrites. (Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 17) Aragon parle de « petites machines à crétiniser longtemps ». (*Traité du style* (1928), Gallimard, 1980, p. 36) Toutefois, il s'agit moins pour le surréalisme de refuser l'écriture narrative, que de la libérer du roman (Cf. P. Mourier-Casile, "*Nadja*" d'André Breton, Gallimard, 1994, pp. 119-120).

15. Quant à la géographie littéraire, qui s'intéresse aux lieux plus qu'à leur caractérisation spatiale, elle n'entre pas dans notre projet — sauf à montrer comment les référents historiques s'articulent sur l'imaginaire, comme le fait P. Mourier-Casile dans *De la chimère à la merveille*, op. cit. Sur cette approche historique, nous renvoyons néanmoins à : M.-C. Bancquart, *Paris des surréalistes*, Seghers, 1972. J.-Y. Tadié étudie, dans une perspective voisine, les lieux d'élection surréalistes tels que la rue, la chambre ou le château. Cf. « Espace », *Le Récit poétique*, P.U.F., 1978.

16. Voir, entre autres : Y. Vadé, « Du paysage panique aux structures mythiques de l'espace », *Pensée mythique et surréalisme*, Lachenal et Ritter, 1996.

17. A. Breton, *Le Message automatique* (1933), *Œuvres Complètes II*, Gallimard, 1992, p. 378. La notion de « document humain » est également au centre de la théorie naturaliste, mais étroitement liée à la réalité sociale, alors que c'est d'une réalité psychique que le surréalisme veut rendre compte. Rappelons à ce sujet les hésitations des fondateurs entre les vocables

d'intégrer à ses modèles le texte comme matériau linguistique, sans tenir compte de son existence et de sa particularité stylistique comme texte¹⁸.

L'analyse textuelle, proposée en échange, s'intéresse essentiellement au rapport entre le texte et son lecteur. La représentation littéraire, en tant que fait de langage, est considérée avant tout comme une construction de ce dernier, élaborée au cours de la lecture par comparaison et reconnaissance avec des modèles canoniques préexistants, qui servent de grille de décryptage¹⁹. Cette démarche est convaincante dans ses résultats, et paraît légitime dans son principe, puisque maintes déclarations surréalistes semblent mettre l'accent sur le processus d'engendrement autotélique du langage, indépendamment de toute logique référentielle : « Après toi, mon beau langage », écrit Breton, qui affirme, de surcroît, la priorité du verbo-auditif sur le verbo-visuel, et jusqu'à la nécessité d'éviter la « succession à peine intermittente d'images visuelles », parce qu'elles désorganisent le « murmure »²⁰. À la limite, le seul espace surréaliste serait celui du langage et de la page où résonnent les mots, ce qui justifierait l'approche esthétique et formelle de l'analyse textuelle. Toutefois, l'autotélisme semble surtout valoir pour l'écriture automatique, dont Breton évoquait en 1933 « l'infortune continue », et sur laquelle portent justement les analyses de Riffaterre²¹. De plus, cette approche pos-

« surréalisme » et « supernaturalisme ». (*Manifeste du surréalisme, Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 36).

18. Cf. M. Riffaterre, « L'explication des faits littéraires », *La Production du texte*, Seuil, 1979.

19. Cf. dans ce sens : M. Riffaterre, « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », et « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La Production du texte, op. cit.* ; « Intertextualité surréaliste », *Mélusine*, n° 1, 1979 ; « Pulsions et paronomase : sur la poétique de Michel Leiris », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 1-2, 1990 ; L. Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973. Sur les mécanismes textuels et intertextuels d'engendrement de la représentation, voir aussi M. Bonnet, *André Breton : Naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975, *passim*. On trouve de nombreux éléments sur les motivations rhétoriques de la représentation dans M.-C. Dumas, *Robert Desnos ou l'Exploration des limites*, Klincksieck, 1980, et dans J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman, op. cit.*

20. A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924), *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 276. *Le Message automatique, ibid.*, p. 388.

21. *Ibid.*, p. 380.

tule d'emblée l'échec d'une intention fondamentale du surréalisme, qui était, tout en se servant de la littérature, d'échapper à la *littérarité*²².

Il est patent que les textes que nous allons étudier sont saturés de références et de procédés littéraires ; mais plutôt que de considérer cela comme une fatalité contre laquelle l'écriture surréaliste se débattrait inutilement en essayant de donner le change par divers brouillages, ne faut-il pas postuler que le débridement de l'écriture libère et expose des structures fondamentalement motrices de la littérature d'imagination, et, au-delà, du « fonctionnement réel de la pensée » ? Les principes de la « recreation du monde » pourraient-ils, d'ailleurs, prétendre être étrangers au langage, puisqu'« il n'y a de pensée que dans les mots » ?²³ Ce serait ainsi par et dans le langage, en laissant s'emballer les principes homologués de la représentation littéraire, non en tâchant de s'y dérober, que le surréalisme remonte vers un espace imaginal où coulent les « sources de la création poétique²⁴ ».

L'espace surréaliste peut, dès lors, être envisagé comme le champ d'une négociation plus ou moins turbulente entre le plan de la page — où les mots s'engendrent effectivement autotéliquement, en une série d'opérations déceptives visant à empêcher l'écriture de s'emprisonner dans un modèle préexistant — et une réalité intérieure, qui cherche à se découvrir, à se reconnaître et à se poursuivre dans ce qui s'écrit. Entre le conflit radical et la parfaite adaptation, ont lieu une série de tensions, d'accommodations et d'ajustements, dans un champ où sont

22. « Nous n'avons rien à voir avec la littérature, mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde. » (Tract du 27 janvier 1925, reproduit dans J. Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, Le Terrain vague, 1980, p. 34) Sur l'ambiguïté du titre de la revue *Littérature*, autour de laquelle le groupe s'est constitué en 1919, cf. H. Béhar, *André Breton : le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 74, et M. Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme », *La Part du feu*, Gallimard, 1949.

23. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 37. *Le Merveilleux contre le mystère* (1936), *La Clé des champs*, Librairie générale française, 1991, p. 12 ; L. Aragon, *Une Vague de rêves* (1924), Seghers, 1990, p. 11.

24. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 37.

problématisés les rapports entre le sujet, l'objet, et les structures susceptibles d'assurer leur articulation. En posant la question d'une conciliation possible entre le monde et sa représentation²⁵, entre les réalités « extérieure » et « intérieure », continuellement mises « en présence »²⁶, le surréalisme demande ainsi, par son projet même, de combiner les approches de l'anthropologie et de l'analyse textuelle.

Pour dégager les modèles représentatifs qui organisent un tel champ d'interférence, nous avons choisi, selon le principe sagement récapitulé par Philippe Hamon, de décomposer le concept trop massif d'espace en niveaux d'analyse²⁷. En évo-

25. « La perception et la représentation [...] ne sont à tenir que pour les produits de dissociation d'une *faculté unique, originelle* » qu'il s'agit de « retrouver ». (A. Breton, *Le Message automatique*, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 391) Il s'agit pour le surréalisme de « concilier *dialectiquement* ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception, représentation ». (*Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste* (1935), *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 495).

26. Le surréalisme a « tendu à donner la réalité intérieure et la réalité extérieure comme deux éléments en puissance d'unification », et s'est « assigné pour tâche de mettre en toute occasion ces deux réalités en présence ». (*Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934), *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 231) Le surréalisme peut ainsi s'envisager comme le lieu d'un heurt et d'une tentative de conciliation entre l'extériorité de l'espace réaliste du XIX^e siècle (celui de Balzac ou de Zola, reflétant la tradition déterministe de Taine), et l'intériorité onirique que tend à lui substituer la réaction symboliste.

27. P. Hamon, *Expositions*, *op. cit.*, p. 36. Ainsi se distinguent les niveaux topologique (celui des pôles et rythmes fondamentaux), topographique (celui des actants et acteurs de l'espace), topique (celui des figures), typographique (où se déploient les jeux du signifiant), typologique (intertextuel). Un découpage voisin est adopté par H. Mitterand pour étudier l'espace dans *Madame Bovary*. (*L'Illusion réaliste*, *op. cit.*, p. 54) Le Centre de Recherche en Architecture et Urbanisme retient une distribution analogue. (Cf. Jacques Chénieux, « Contribution à la réflexion sur le concept de l'espace », *op. cit.*) En somme, l'espace est concevable comme un ensemble de perceptions distribuées en sphères concentriques de plus en plus larges autour du sujet pensant et parlant. Au centre, un périmètre proprioceptif (le dedans du corps propre), est limité vers l'intérieur par cet impensable qu'est le sujet sans l'espace. Au-delà, viennent un périmètre sensoriel, puis une sphère affective, (où le monde n'est plus appréhendé directement par les sens, mais recréé dans la pensée, et saisi par la médiation des émotions liées au passé individuel du sujet), et enfin, un espace social, soumis aux règles langagières d'interlocution (orale ou écrite) entre un « je » et un « tu ». Le monde est ici pensé et représenté en fonction de catégories culturelles agréées par une époque et un milieu donnés, dans un périmètre limité vers l'extérieur par cet autre impensable qu'est

luant du plus naturel, privé et somatique vers le plus construit, social et sémiotique, nous le considérerons successivement :

1. Comme une construction anthropocentrique, pensée et représentée en fonction du corps propre — notre schéma de représentation le plus instinctif. C'est dans les sciences humaines que nous chercherons nos modèles descriptifs.

2. Comme une construction narrative, obéissant — ou désobéissant — aux structures actanciennes qui organisent l'espace littéraire réaliste. C'est dans les travaux de narratologie, ainsi que dans les scénarios initiatiques et leurs rites de passages que nous chercherons nos repères.

3. Comme construction rhétorique, obéissant à des lois de transformation qui sont à chercher dans les figures organisatrices du discours, et dont la stylistique fournira notre base de réflexion.

4. Comme construction esthétique, élaborée par le lecteur en fonction de modèles représentatifs homologués par la littérature antérieure, et par rapport auxquels interpréter — reconnaître ou non — la version proposée par le texte. Cette approche soulèvera le problème des postes et des postures d'énonciation que suppose tout dispositif de communication littéraire.

En s'interrogeant, à chacun de ces paliers, sur les critères de surréalité de l'espace, ce livre vise à distinguer, un peu comme l'a fait Jacqueline Chénieux à partir de la notion de temps²⁸, les grands traitements surréalistes de la représentation : d'une part, la tendance à brouiller ou à diluer la frontière entre dedans et dehors en une sorte d'espace retrouvé ; d'autre part — et inséparablement — le soulignement tragique de la frontière qui sépare ces deux pôles. La dissociation entre les réalités intérieure et extérieure, lit-on dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, est « la cause même du malheur de l'homme mais [...] aussi la source de son mouvement²⁹ ».

l'espace sans le sujet.

28. J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, op. cit. L'ouvrage distingue deux orientations de l'invention surréaliste : du côté de Breton, la manipulation des signifiés et l'attention aux faits caractérise un surréalisme de la continuité temporelle ; du côté d'Aragon, la manipulation des signifiants et l'invention purement verbale définissent un surréalisme de la discontinuité temporelle.

29. A. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 231.

En ce qui concerne les limites du corpus, les proses qui entendent libérer l'écriture narrative du roman — et fournissent, par là même, la norme par référence à laquelle mesurer leurs écarts — pouvaient se ranger en quatre catégories :

1. Certaines proposent à la fois des signaux narratifs sur le plan représentatif (l'espace « du texte »), et font, en outre, référence à un espace dans le texte cohérent³⁰. Ce sont par exemple ceux de Gracq, Soupault et Limbour. On parlera ici d'une littérature surréalisante plus que surréaliste.

2. D'autres comportent des signaux narratifs en bonne et due forme, mais représentent un espace incohérent. C'est le cas de plusieurs proses de *Poisson soluble*.

3. Les troisièmes font référence à un espace cohérent, mais déploient un système représentatif très pauvre en signaux narratifs, bien qu'ils se donnent pour des récits (*Le Paysan de Paris*³¹).

4. Une dernière catégorie — celle des notations de rêves — ne présente ni signaux narratifs, ni espace référentiel cohérent.

Le noyau dur de notre corpus englobe les récits des deuxième et troisième catégories. Il englobe une période qui s'étend de 1920 — date de publication des *Champs magnétiques* — à 1947 — année de parution d'*Arcane 17 enté d'ajours*. L'espace restait ici étudiable au niveau représentatif (l'espace du texte), ou au niveau représenté (l'espace dans le texte) au moins. Nous y avons joint les textes surréalisants de la première catégorie, même plus tardifs, pour cerner mieux les limites de la surréalité de l'espace. En revanche, l'espace représenté dans les rêves, peuplé d'éléments inconnaissables de la vie du rêveur, et obéissant de surcroît à un système représentatif distinct de celui de la littérature, ne sera traité que comme terme de comparaison, dans le cas où la « structure même du récit » en « mime la dynamique »³². Cas litigieux, les collages

30. Distinction empruntée à J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, op. cit., pp. 19-20. Pour la définition des signaux narratifs (ceux de la « diégèse », de la « narration » et du « récit », par opposition à ceux de la « mimèse », de la « description » et du « discours »), cf. G. Genette, « Frontières du récit » (1969), *Figures II*, Seuil, 1979.

31. « C'est le roman de ce que je fus en ce temps là. [...] l'histoire est celle de l'évolution d'un esprit [...] » (L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 58).

32. P. Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, op. cit., pp. 210-212.

de rêves (dans *Aurora* par exemple), ont été traités comme des récits, eu égard au choix de l'auteur, qui les considérait comme homogènes avec le tissu narratif³³.

À l'intérieur du corpus ainsi délimité, nous avons tâché de rendre compte de la variété des espaces représentés (urbains ou naturels, vastes ou restreints, fictifs ou réels), aussi bien que des systèmes représentatifs adoptés (de l'écriture la plus automatique à la plus concertée).

33. Ainsi les collages de rêves, dans *Aurora*, apparaissent-ils à Leiris, selon les informations fournies par lui-même à Jacqueline Chénieux, comme « une authentification de la coulée verbale et le signe manifeste d'une continuité de la conscience » (*Le Surréalisme et le roman, op. cit.*, p. 284).

PREMIÈRE PARTIE : L'ESPACE ANTHROPOCENTRIQUE

Introduction

Il est légitime d'envisager tout espace comme une construction anthropocentrique, élaborée d'abord sur le modèle originnaire du corps — notre « lieu premier¹ » : à droite sont les roses, à gauche le lac, et les chambres où nous avons vécu sont plus ou moins habitables. Mais ces catégories ne s'avèrent guère opératoires dans le surréalisme, où dominent des schèmes plus diffus de protection, de conjonction ou de disjonction, de prospection ou d'introspection. Le modèle interprétatif qui permet d'habiter, de penser et de représenter l'espace imaginaire n'est pas le corps euclidien de l'épistémè réaliste, mais un corps lui-même fantasmé, dont le prototype nous semble être ce que Didier Anzieu, poursuivant les travaux de Freud sur la topographie du moi, nomme le « Moi-peau ». Cette « *enveloppe psychique* », élaborée sur le modèle de la peau, est une figuration dont l'enfant se sert « au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques »². À l'image de son modèle

1. Les « archétypes auxquels renvoient nos représentations de l'espace sont issus (on l'a dit et redit) de notre conscience corporelle. Le corps est notre lieu premier » (P. Zumthor, *La Mesure du monde : représentation de l'espace au moyen-âge*, Seuil, 1993, p. 18).

2. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, 1985, p. 39. De même, l'imaginaire médiéval représente le corps comme « enceintes et enveloppes successives ». (M.-C. Pouchelle, *Corps et chirurgie à l'apogée du moyen âge : savoir et imaginaire du corps chez Henri de Rondeville, chirurgien de Philippe Le Bel*, Flammarion, 1983, p. 219. Les pages 208-213 sont entièrement consacrées à cette question.) Cette notion d'« enveloppe » fonde par ailleurs l'étude essentielle de Georges Poulet : le *cercle*, image théologique et cosmologique avant le dix-huitième siècle, acquiert progressivement le statut de métaphore anthropologique, et devient le premier des modèles interprétatifs grâce auquel l'homme organise le lieu qu'il habite : il est la forme « la plus constante de celles grâce auxquelles nous arrivons à nous figurer le lieu mental ou réel où nous sommes, et à y situer ce qui nous entoure ou ce dont nous nous entourons » (*op. cit.*, p. 23).

organique, elle remplit plusieurs fonctions, avec lesquelles l'organisation anthropocentrique de l'espace surréaliste présente des homologues marquées — comme si le sujet n'était ici porté à se représenter l'espace que comme un analogon sensible de ses propres structures psychiques.

Ainsi s'agira-t-il de chercher dans la théorie de Didier Anzieu, indépendamment de toute visée psychanalytique, des modèles spatiaux normatifs, à l'aune desquels identifier et mesurer les éventuels écarts de la représentation surréaliste³.

À ce premier projet se superposera un second, qui concerne les différences de traitement de l'espace au sein même du surréalisme : tantôt la distinction entre le dedans et le dehors de l'enveloppe spatiale anthropocentrique incline à s'abolir ; tantôt elle s'accentue jusqu'à la franche opposition⁴.

La projection dans l'espace surréaliste des six fonctions du Moi-peau qui nous serviront de modèle descriptif (*contenance, pare-excitation, recharge libidinale, maintenance, soutien de l'excitation sexuelle, intersensorialité*)⁵, sera examinée successivement sous les titres : *contenir, protéger, régénérer, orienter, capter, réunir*, chacune de ces fonctions spatiales impliquant une figuration propre, mais aussi des scénarios spécifiques, selon qu'elle est déficiente, ou suractivée.

Contenir

L'espace d'une chambre, d'un jardin ou d'une ville familière nous recueille, nous contient dans ses limites connues, dispose autour de nous des habitats et des habitus où notre corps et nos pensées viennent se loger, et reconnaître leur place. La lecture de Didier Anzieu fournit à cette fonction d'*enveloppe contenant* un prototype biologique : notre propre peau — représentée comme un sac qui contient et retient la

3. Pour une application psychanalytique de la théorie du Moi-peau à la littérature, voir d'Anzieu lui-même : *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981.

4. De Flaubert à Zola, l'espace ambiant apparaît déjà tantôt comme « une sorte de prolongement heureux et de second langage du corps », tantôt comme « un anti-sujet, un réseau de forces ennemies qui brident et qui briment le corps ». (H. Mitterand, « L'espace du corps dans le roman réaliste », *Au bonheur des mots : mélange en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984).

5. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, *op. cit.*, pp. 97-108.

chaleur, le sang, les organes, les empêchant de se répandre au dehors. Le psychisme, structuré sur ce modèle, se pense à son tour comme enveloppe renfermant des contenus pulsionnels : « Le Moi-peau est [...] figuré comme écorce, le « ça » pulsionnel comme noyau, chacun des deux termes ayant besoin de l'autre. Le Moi-peau n'est contenant que s'il a des pulsions à contenir [...]. » Le délabrement de l'enveloppe est générateur d'angoisse, les contenus psychiques donnant l'impression d'en « fuir »⁶.

Cette configuration se retrouve dans l'espace surréaliste sur deux modes opposés. Le premier, dissociatif, empêche l'équilibrage entre le dedans et le dehors de l'enveloppe : il y a tantôt excès, tantôt défaut de contention — l'enveloppe étant représentée ici comme une prison étouffante, là comme un sac vide inapte à retenir ses contenus.

Le second mode, conciliateur, fait de l'enveloppe contenant une interface entre dedans et dehors. Recueillant ses contenus plus qu'elle ne les enferme, elle évite qu'ils ne se répandent, tout en permettant leur respiration par des orifices régulateurs.

Dans le premier cas de figure, le surfonctionnement de l'enveloppe contenant est avant tout celui des habitudes de la pensée catégorielle, par lesquelles nous sommes accoutumés à penser l'espace, et qui enferment l'imaginaire — à la façon dont l'enveloppe du Moi-peau renferme les contenus pulsionnels du « ça ». Cette « prison logique⁷ » est projetée, sur le plan figuratif, sous forme d'enveloppes concentriques superposées autour du sujet.

La première est le corps⁸ : le crâne est une « grande cage » enfermant les pensées « derrière la grille logique »⁹ ; la « cage » du thorax de Vagualame enferme ses poumons comme un oiseau, les clavicules sont des « barreaux », le squelette est une « cage », et Yolande est « prisonnière [...] de sa propre

6. *Ibid.*, p. 100.

7. La « logique », écrit Breton, est « la plus haïssable des prisons ». (*Nadja* (1928), Gallimard, 1972, p. 169. Aragon parle de « cachot logique » (*Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, 1972, p. 239), et Crevel de « cage raisonnable » (*L'esprit contre la raison* (1927), *L'Esprit contre la raison : et autres écrits surréalistes*, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1986, p. 60).

8. Le surréalisme retrouve, ici encore, l'imaginaire médiéval du corps. Cf. Pouchelle, *op. cit.*, p. 216.

9. M. Leiris, *Aurora* (1927-1928, 1946), Gallimard, 1977, p. 35.

peau »¹⁰. L'ensemble du corps est représenté comme une gangue étouffante. De grands vieillards assis se pétrifient lentement dans *Hebdomeros* : « ils vivaient, mais très peu ; il y avait un tout petit peu de vie dans la tête et dans la partie supérieure du corps ; parfois les yeux remuaient mais la tête ne bougeait pas¹¹ ». Le protagoniste d'*Aurora* subit, de même, une minéralisation qui, si elle n'est pas exempte de déterminations positives — nous le verrons plus bas — exprime avant tout un enfermement dans le carcan de la matière¹².

Autour du corps, la « prison plate » du vêtement¹³ est, chez Crevel, le symbole d'un passage du libre état de nature aux contraintes de la civilisation, une marque infamante de conformité et de soumission à la norme. L'image employée pour accuser la psychanalyse freudienne de mettre tous les êtres « dans le même sac », et de brider l'« esprit révolutionnaire » et la « force libératrice », est celle d'un « uniforme très ajusté, en peau de couille, et qui écrase le sexe de l'homme tandis que celui de la femme est cousu à petits points du fil même qui tient assemblées les pièces du costume ». Dans le même esprit, il ne faut plus « emmailloter les enfants de fausse humilité », et les raisonnements logiques sont qualifiés de « bandelettes d'arguties »¹⁴.

Dans un périmètre un peu plus large, les tombeaux, « ridicules témoins de la petitesse humaine¹⁵ », « monuments funéraires déprimants ou ridicules¹⁶ », symbolisent les limites du corps et enferment l'Éros : « délivreront-elles ce tombeau,

10. R. Crevel, *Êtes-vous fous?* (1929), Gallimard, 1981, pp. 38-39, 83.

11. De Chirico G., *Hebdomeros* (1929), Flammarion, 1964, p. 77.

12. Son coude gauche se rigidifie, et prend « une apparence légèrement rugueuse et comme granitique » (AUR 33). Il s'éveille « avec un goût minéral dans la bouche » (p. 34), puis apparaît sous les traits d'un personnage « pétrifié », à la « rigidité [...] pareille à celle des arêtes rocheuses » (p. 44). Quelques pages plus loin, il « sembl[e] de nouveau, et cette fois pour jamais, pétrifié » (p. 73).

13. R. Crevel, *Babylone* (1927), Pauvert, 1975, p. 121.

14. EVF 120, 122, 176. Breton évoque pour sa part le caractère abject de « tous les uniformes » (NAD 161).

15. R. Desnos, *La Liberté ou l'amour !* (1927), *La Liberté ou l'amour!* suivi de *Deuil pour deuil*, Gallimard, 1990, p. 113.

16. A. Breton, *Arcane* 17 (1944) suivi de *Ajours* (1947), Pauvert, 1971, pp. 18-19.

leur cœur ? », demande Aragon au sujet des femmes parties à la conquête du désir (PP 66).

Dans *La Presqu'île*, la ville-forte de Coatliguen est à l'image d'une peau privée de respiration : des « remparts » de granit la ceignent, à l'aspect « encroûté » comme celui d'une « paroi » de jetée. Les ruelles « cuirassées », aux pavés « rejointoyés » par la mousse, forment des peuplements « compacts », auxquels les maisons se « soudent » directement. Les fenêtres sont « étroites », et une « cage » posée ici et là sur leur appui renforce l'idée de fermeture¹⁷. Le Paris d'*Êtes-vous fous ?* est une « grande pétrifiée », une « femme de pierre », une « pierreuse », assimilée par ce dernier trait à Yolande, *enjôleuse*, femme-ville et femme-mémoire qui enlace Vagualame dans les rets de son discours intarissable¹⁸. Des murs épais de la ville carcérale, on glisse aux perversités plus abstraites de la prison chiricienne : « dans l'impossibilité de renverser ce mouvement fatal de l'immigration vers l'Ouest, Hebdomeros se trouvait de nouveau dans la même ville ou, plutôt, il avait l'impression que ce fût la même car quelque chose était changé dans le plan des rues et l'emplacement du château » (HEB 36). Espace romantique dont on ne peut pas plus sortir que renverser le cours du temps — ce « mouvement fatal de l'immigration vers l'Ouest » — la cité surréaliste renoue avec la sensation piranésienne « d'enfermement et de répétition du même »¹⁹.

Dans le paysage naturel, la montagne — image de la Loi et du Père — est une calotte pesant sur des énergies prisonnières, endormies au-dessous comme le dragon des contes. Parvenus au désert, Aurora et son compagnon découvrent un grand cône tronqué qui s'avère être un bain, dirigé par un maître d'école, et peuplé de forçats dont les cris filtrent au dehors.

Ces enveloppes carcérales asphyxient et atrophient peu à peu leurs contenus vitaux. L'« oiseau-poumons » de Vagualame « [...] va peut-être mourir entre les barreaux de ce thorax. Entendez comme il tousse » (EVF 38-39). Les fluides corpo-

17. J. Gracq, « La Presqu'île », *La Presqu'île*, Corti, 1970, pp. 136-137.

18. EVF 13, 15, 102. Sur l'assimilation de Yolande et de la ville, voir aussi pp. 107, 111.

19. Sur la fascination romantique pour ce dispositif, cf. J. Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française : les douze portes*, Hatier, 1990, p. 69.

rels, à l'état stagnant, dégénèrent pernicieusement en excréments, exposant par exemple un infirme

à mourir subitement à cause d'un mauvais tour que lui auraient joué les urines stagnantes dans son organisme, car il ne pouvait les expulser que très difficilement (souvent il restait des journées entières sans uriner), HEB 29.

Dans *Aurora*, l'atmosphère replète des salons bourgeois « corromp[t] le sang » de leurs habitants, qui ne coule plus rouge dans leurs veines, « mais jaune, comme une eau sale dans de sordides tuyaux »²⁰.

Autour du corps, les « bagnes », les « bastions », les cages du jardin zoologique (AUR 36) exercent, comme les asiles, « l'influence la plus débilitante, la plus pernicieuse, sur ceux qu'ils abritent (NAD 165) ». Dans un « affreux grenier », le narrateur d'*Aurora* persiste à « pourrir » pendant vingt ans : « Quel chaos de planches vermoulues, d'armoires éventrées, de tables de mauvais pitchpin, de vaisselle sale, d'oiseaux souillés et d'albums poussiéreux m'empêtré dans un flot de sortilèges qu'aucun sursaut jamais ne parvient à déjouer ! » Le plancher est un « marécage », les lattes « tournent en boue » (AUR 12-13). Même dégradation dans ce débarras poussiéreux entrevu au prologue :

De vieux corsets mêlés à des piles d'anciens carnets de bal, des fleurs séchées, des robes de soie usées jusqu'à la corde voisinaient avec des lambeaux de fourrure mangés aux mites, des éventails rongés ressemblant à des pattes de canard dépouillées de leur palme, des souliers d'argent admirablement fins et délicats mais sans semelles ni talons, des reliefs de festin et deux ou trois petits chiens empaillés, embrouillés dans les paquets d'hameçons et les pelotons de ficelle. Des monceaux d'ombre couvraient tout cela. (AUR 18)

« Fourrure » et « festins » enveloppent d'un parfum capiteux la coquetterie des jolies parures et des carnets de bal, de la soie,

20. AUR 37. Cet emprisonnement de l'organisme est aussi emprisonnement de l'esprit : Breton évoque, après les « innombrables existences refermées sur elles-mêmes », « les mille abeilles de l'énergie qui à la longue s'endormiraient dans la grenade trop capiteuse du soleil » (ARC 79, 81).

des fleurs, des éventails et des petits chiens ; mais tout est ici desséché, usé, rongé.

De même, la clôture de Coatliguen est-elle insidieusement dissolvante. Le « froid », la « fraîcheur » du soir qui tombe, évoquent une promesse « glacée ». Dans cette « citerne de froid et de silence », la nuit s'annonce par « une note déjà nocturne », et, « dans l'ombre des maisons », on sent le « soir [...] assis dans les ruelles ». L'« immobilité » de mare « dormante », l'accueil « figé » du lieu achèvent de *refroidir* le visiteur (il « frissonne »). Le verbe *tomber* souligne plusieurs fois cette influence létale²¹. De la ville-prison, Leiris retient les remparts : « Villes sanguinaires ! Quelles fortifications construites par un soudard, allié aux doigts crochus d'un notaire en démente, vous enserre (*sic*) dans sa ceinture d'infamie ! Tous les oiseaux mourront de faim ou bien s'enfuiront, déployant leurs ailes irritées, vers une région moins malsaine, s'il advient d'en trouver une hors de ce continent semblable à un atroce pilori auquel la vie est à jamais clouée... (AUR 16) ». Dans la ville encerclante d'*Hebdomeros*, décrite plus haut, le thème carcéral s'accompagne d'une connotation funèbre : ciel « crépusculaire », rivage « d'une teinte foncée et presque noire », gondoles à l'aspect « funèbre », ciel qui « s'assombrit ». Avec la Maremma du *Rivage des Syrtes*, ville au « sang pourri », à « l'opacité funèbre et mouillée où s'enlise la vie », la ville tombeau devient enfin cadavre, exhalant les miasmes de la putréfaction²².

Jusque dans l'écriture automatique des *Champs magnétiques*, Sylvie Cassayre montre qu'une « cohérence sous-jacente » s'établit, dans « En 80 jours » (de la main de Philippe Soupault), autour de diverses images de l'enfermement, qui font affleurer à l'écriture les hantises de l'écrivain et détournent systématiquement la conquête d'un espace d'ouverture²³.

21. *La Presqu'île*, PI* 137-139. L'exaltation ressentie sur la route est « tombée », le lieu évoque l'idée de « tomber un masque », on est à la « tombée du jour », la fraîcheur du soir « tomb[e] » sur les épaules, un cri de corneilles « tomb[e] » sur la ruelle (*ibid.*, *loc. cit.*).

22. J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes* (1951), Corti, 1989, p. 84. Reprenant une expression employée à la même page du récit, G. Alliez assimile Maremma à un « tombeau ouvert » (« Espace du *Rivage des Syrtes* », *Littératures*, n° 4, automne 1982, pp. 97-118, cité p. 100).

23. S. Cassayre, *op. cit.*, p. 260. Les pages 247-264 sont consacrées à cette

En réaction à cet emprisonnement, le surréalisme rêve d'un éclatement libérateur. Le corps éclate sous la pression d'un sang bouillant :

*Tout son sang bougeait et s'éveillait en elle, emplissait ses artères d'une bouleversante ardeur, comme un arbre de pourpre qui eût épanoui ses rameaux sous les ombrages célestes de la forêt [...], il lui semblait que ses veines fussent incapables de contenir un instant de plus le flux épouvantable de ce sang qui bondissait en elle avec fureur au seul contact du bras d'Albert, — et qu'il allait jaillir et éclabousser les arbres de sa fusée chaude [...]*²⁴.

Dans *Le Paysan de Paris*, un corps décapité lance « à grandes saccades le triple jet de ses plus fortes artères, et le sang form[e] des fougères monstrueuses dans le bleu étincelant de l'espace ». La peau de Vagualame est léchée de l'intérieur par de « drôles de langues brûlantes », et ses engelures menacent d'« éclater, tulipes écarlates ». Il rêve que jaillisse de sa poitrine un iris « couleur de sang et fabuleux par la taille et l'éclat », et le sang craché de sa « poitrine sans chaleur » est « une chaude façon d'orchidée [...], bien écarlate »²⁵. Chez Leiris et Breton, le feu remplace le sang : la bouche d'Aurora s'ouvre comme un « cratère rose » d'où s'envolent des paroles insensées, et une rose s'ouvre à la boutonnière d'un personnage comme une « explosion » de paroles²⁶. On rêve de quelque cataclysme propre à séparer les corps de leurs « alvéoles », et à faire éclater les

question.

24. J. Gracq, *Au château d'Argol*, Corti, 1938, p. 74. Voir aussi pp. 75-76 : « Telle était en elle l'explosion de la vie qu'il lui paraissait que son corps sous la chaleur de fournaise allait s'entrouvrir comme une pêche mûre, sa peau dans toute sa massive épaisseur s'arracher d'elle et se retourner toute entière vers le soleil [...] et sa chair la plus secrète s'arracher aussi depuis le fond d'elle-même en lambeaux convulsifs et jaillir dans ses mille replis ». On lit encore p. 89 : « Il semblait que le flux de cette grâce prenante et inconnue ne pût se prolonger un instant de plus sans rompre les vaisseaux du cœur à son rythme étouffant », et p. 149 : « Tout son sang bondissait en lui et s'embrasait de violentes étincelles ». Enfin pp. 129-130 : « Des forces s'éveillaient en lui comme une soudaine montée de sève, comme la poussée d'une vie fraîche. [...] Il ne pouvait contenir la vie qui bouillonnait dans sa poitrine. »

25. PP 230 ; EVF 35, 85-86.

26. AUR 44, 150. Crevel parle des « lèvres avaricieusement jointes » qu'il faudrait sceller à l'aide de « dynamite » (EVF 176).

« fûts cerclés des mouvements animaux ». Dans une vision de Nadja, la main d'André Breton brûle sous le jaillissement d'« une flamme qui part du poignet, comme ceci (avec le geste de faire disparaître une carte) »²⁷.

Le vêtement-camisole, comme le corps, se déchire « d'un geste brusque » dans *Charbon de mer*, ou libère érotiquement le corps féminin dans *La Liberté ou l'amour* !²⁸.

Les boîtes du corps se délitent également sous l'impulsion du désir : Louise Lane s'échappe de son cercueil pour rejoindre le lit de son amant (LL dans LL* 63). Un enfant, endormi dans une « armoire défoncée », la trouve à son réveil « pourrie », et « un large fragment de bois [...] s'écras[e] en fines gouttelettes de chaque côté de lui. »²⁹ Une coque de navire éclate au moment où le désir est à son comble : le feu se déclare dans les soutes, les machines explosent, et le navigateur, dans une atmosphère rimbaldienne, descend dans des profondeurs maritimes enchantées, où une immense bougie marine allumée et de moelleuses et féminines éponges composent un paysage aux connotations érotiques³⁰.

Aspirant à ces « grandes bolées d'air qu'on avale d'un seul trait », le narrateur d'*Aurora* fait, « d'un seul coup de tête, gencives et dents serrées, [...] brusquement éclater » la porte qui donne sur la rue (AUR 24). À l'entrée en scène de Nadja, « [...] voici que la tour du Manoir d'Ango saute, et que toute une neige de plumes, qui tombe de ses colombes, fond en touchant le sol de la grande cour naguère empierrée de débris de tuiles et maintenant couverte de vrai sang ! (NAD 69) » Même explosion libératoire dans *Les Dernières Nuits de Paris*, où une

27. EVF 37 ; NAD 117.

28. J. Baron, *Charbon de mer* (1935), Gallimard, 1983, p. 20 ; LL, dans LL* 22-25.

29. B. Péret, *Le Pays de cocagne* (1957), *Œuvres complètes III*, E. Losfeld, 1979, p. 91. Après quelques péripéties, l'enfant traverse la mer et atteint le « pays de cocagne » que promettait le titre du récit.

30. LL, dans LL* 42-43. Voir aussi p. 62 : « Le caveau de famille se dresse à ras de terre à l'ombre du tombeau de Dumont d'Urville. Et croyez-vous que le monument funéraire de ce dernier, beau cône rouge brique évocateur d'Océanies, me retienne à ce terrain meublé où la plupart bornent leur destinée. Pas plus que l'océan, pas plus que le désert, pas plus que les glaciers, les murs du cimetière n'assignent de limites à mon existence tout imaginaire. »

grande flamme jaillit d'une remise incendiée par l'étrange Octave : « Il y avait dans cette lueur une joie folle³¹ ».

Enfermé ici dans un « vieux square empuanti d'enfants », ailleurs domestiqué dans les « jardins » stigmatisés par Aragon³², le végétal, lui aussi, envahit triomphalement la ville : sous le signe du désir, le bois de Boulogne se métamorphose en jungle dans *La Liberté ou l'amour !*, et la chambre d'un hôtel parisien devient mansarde dans une ville perdue au cœur de la « forêt vierge ». Passage de l'Opéra, les clients du coiffeur sont les bêtes des « forêts vierges »³³. À l'excès de cadre des villes-prisons s'oppose, chez Breton, la prolifération végétale³⁴. Dans le *Télémaque* d'Aragon, la victoire du chaos sur le « règne de la sagesse » est incarnée par celle du végétal sur l'architecture : « Les forêts enfin délivrées coulèrent jusqu'aux demeures des hommes et les mangèrent³⁵ ». De la simple métaphore végétale à la métamorphose véritable, qui porte au visible « des futaies de sapin d'une majesté de cathédrale » et des « arches de Noé végétales »³⁶, éclôt, chez Gracq, une architecture fantasmagorique qui s'empare de la ville, se substitue à elle comme le texte effacé d'un manuscrit palimpseste, et réalise le « mythe de l'Architecture enfin livrée en pâture au Paysage³⁷ ». « Merveille baroque, collision improbable de la nature et de l'art », les ruines de Sagra sont « livrée[s] en pâture à la végétation », comme les pièces de cette ville rêvée dans *Liberté grande* :

D'année en année, la croissance de l'aubier minéral rétrécit vers l'intérieur des pièces l'espace disponible ; en même temps la lutte sournoise du génie végétal contre les angles

31. P. Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* (1928), Seghers, 1975, p. 147.

32. AUR 87 ; PP 150 (« Allez-vous-en, vieux fous parqués dans vos parterres, arrimés à vos fleurs en pleine barbarie. [...] Que la bâche du ciel vous couvre à tout jamais, qu'elle dissimule à mes regards votre tranquille saoulerie, vos résédas et vos fauteuils de rotin clair. »).

33. LL, dans LL* 24, 28 ; PP 49, 61.

34. Breton évoque ainsi dans *L'Amour fou* cette plante indestructible qui se multiplie à l'infini, et dont les hommes ne savent enrayer la prolifération qu'en la faisant bouillir (*L'Amour fou* (1937), Gallimard, 1976, pp. 107-108).

35. Signalé par Y. Vadé, *op. cit.*, p. 123. L. Aragon, *Les Aventures de Télémaque* (1922), Gallimard, 1997, p. 80.

36. J. Gracq, *Carnets du grand chemin*, Corti, 1992, p. 61 ; *La Forme d'une ville*, p. 38.

37. *Carnets du grand chemin*, *op. cit.*, p. 59.

*vifs s'observe à plein : déjà nombre de salles à manger sont en rotonde. [...] Les meubles qu'on n'a pas eu la précaution de mouvoir sont scellés aux murs par le progrès de la gangue vitreuse [...]*³⁸.

L'effraction des cadres logiques incarnés par la pesante montagne s'exprime enfin par le thème de l'éruption volcanique : le bain d'*Aurora* s'embrase, devient un « monstrueux volcan rejetant, dans un flot de lave qui mieux que le soleil calcinerait tout le désert, les viscères déchiquetés et les débris de chaînes, des morts qui y étaient prisonniers (AUR 75) ». L'analogie entre l'éruption volcanique et la libération de l'imaginaire est explicitée dans les *Ajours*, où Breton rapporte le paradoxal attachement des paysans d'Urupan pour un volcan sorti au milieu de leurs champs, et crachant glorieusement, « [...] parmi de superbes flammes à la Matta, des blocs de roche de la grandeur d'une maison. [...] Un nouveau volcan, et si bien doué, tout près de chez eux ! Il est vrai que les paysans indiens, de ce village d'Ajuno comme des autres, sont frustrés de tout. Que ne faudra-t-il leur rendre, et par surcroît leur donner, pour qu'il s'éloignent sans regret de leur volcan ? (ARC 128) »

Étroites ou spacieuses, fragiles ou massives, ces prisons peuvent être aussi pensées, par basculement de perspective, comme l'enveloppe de l'autre. Au lieu d'enfermer trop, elles inclinent alors à ne pas retenir assez. En laissant échapper leurs contenus, elles n'abandonnent entre les mains que des sortes de chrysalides, de *sacs vides*.

Déserté par l'esprit, le corps devient une écorce inhabitée, comme le fakir « ratatiné » d'*Êtes-vous fous ?*, ou celui de *La Nuit du Rose-Hôtel*, « corps vide » dont l'âme est prompte à « fuir »³⁹. L'acéphale — titre d'une revue proche du surréalisme — est aussi une figure du fou — le *follem*, « sac vide » qui, ayant « perdu la tête », s'est « séparé de sa pensée » (PP 230),

38. RS 70 ; *Liberté grande* (1947), Corti, 1958, p. 73. M. Monballin note le caractère « sauvage » de la forêt gracquienne, et son analogie avec la « jungle ». (Cf. *op. cit.*, pp. 113-122 : « Forêts ».) Sur ce thème de la « ville envahie par la forêt », cf. M. Angenot, *Rhétorique du surréalisme*, Université libre de Bruxelles, 1967, pp. 1057-1058 (t. I, vol. 2).

39. EVF 59 ; M. Fourré, *La Nuit du Rose-Hôtel* (1950), Gallimard, 1979, cité pp. 125-126.

comme ce « cadavre décapité de femme nue » charrié par une rivière (LL, dans LL* 77).

Le vêtement apparaît également comme un filet troué, ne gardant que la trace de son contenu enfui. Ayant maille à partir avec l'insaisissable — le mystère, l'inconnu — il est alors objet de culte, relique. Corsaire Sanglot plonge le visage avec enivrement dans les vêtements que sème Louise Lane, et une femme fuyarde de *Poisson soluble* abandonne entre les mains du narrateur son seul manteau, « tunique mystérieuse », « chaude et parfumée », « enveloppe » d'une « extrême légèreté », jalousement recueillie⁴⁰.

Des villes désertes, échos de la fascination des XVIII^e et XIX^e siècles pour la ruine, font aussi figure d'enveloppes vides évocatrices d'un contenu ancien, comme la « cité dépeuplée » visitée par Corsaire Sanglot, le Paris désert de *Nouvelles Hébrides*, ou les vestiges de la capitale, transformée en « ruines [...] inhabitées », que le narrateur interroge du regard au début de *Deuil pour deuil*⁴¹. Les ruines d'un temple abandonné attisent encore la curiosité d'un vagabond dans *Aurora*, et une grande partie du dernier chapitre se déroule dans une Aigues-Mortes au parfum d'Histoire évanouie : « ville déserte, abandonnée depuis le jour où le souverain qui la bâtit mourut pestiféré durant une folle et criminelle croisade⁴² ». Dans une perspective qui rejoint curieusement l'imaginaire chrétien de l'âme, cette vaporisation des contenus atteste triomphalement l'indépendance de l'imaginaire : « tant pis pour ceux-là qui attachent indissolublement leur âme méprisable à une méprisable carcasse⁴³ ».

40. A. Breton, *Poisson soluble* (1924), Gallimard, 1996, pp. 89-90.

41. LL, dans LL* 50 ; R. Desnos, *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides, Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*, Gallimard, 1978, p. 25 ; *Deuil pour deuil* (1924), LL* 121. Sur la fascination pour la ruine au XIX^e siècle, cf. P. Hamon, *Expositions, op. cit.*, pp. 59-68. Objet architectural « privilégié », la ruine, comme « tout objet fragmenté, fait appel à une activité [...] intense de complétude sémantique ».

42. AUR 167. M. Angenot fournit plusieurs autres exemples de ce thème de la « ville désertée », *Rhétorique du surréalisme, op. cit.*, t. 1, vol. 2, pp. 1056-1057.

43. LL, dans LL* 113. Pour J.-C. Blachère, le surréalisme réemploie des thèmes chrétiens, mais en leur rendant leur force archaïque : « Une des tâches du surréalisme est [...] de retrouver la signification primordiale du mythe

Dans les textes surréalisants de Gracq, en revanche, elle engendre plutôt l'angoisse de la dissipation — décrite par Anzieu au sujet de la « fuite » pathologique des contenus psychiques hors de l'enveloppe du Moi-peau⁴⁴. Au moment où Simon en ressort, Coatliguen laisse échapper sa dernière chaleur dans une ambiance funèbre : des géraniums aux fenêtres « brûlent d'une lueur phosphorescente », au sommet d'une tour, le soleil « brûl[e] » des touffes de giroflées et « enflamm[e] » le cadran d'une horloge. La crête du rempart « flambe » de ce jaune de flamme spectral, presque inquiétant, qui roussit quelques minutes au coucher du soleil la pierre la plus blanche et que désignent les marins quand ils disent que le *pavillon brûle* », et le soleil y donne une « fête enflammée et luxueuse ». Au-dessous de ces dernières lueurs, les rues sont déjà plongées dans l'ombre⁴⁵. Dans ces espaces trop ouverts que sont landes désertes et steppes venteuses, le moi menace pareillement de se dissiper, tel un gaz hors de son flacon⁴⁶. L'esprit, échappé de son enveloppe de chair, peuple l'espace d'apparitions troubles, comme ces « fantômes du soir » qui se hâtent de « reprendre possession de la lande » sur l'île de Vezzano, ou ces « apparitions [...] fuyantes » pour lesquelles semblent faites les ruelles de Coatliguen⁴⁷.

Le rêve est en revanche décrit, dans *Êtes-vous fous ?*, comme un « acrobate », un « voltigeur » qui bondit d'arbre en arbre, « si joyeusement souple qu'il n'est pas même possible d'imaginer d'os à son corps (EVF 103) ». Plus violemment, dans *Aurora*, un éclair tombé sur le front du protagoniste s'échappe « par ses dix doigts sous forme d'aigrettes dorées », et les jambes de son cadavre, émergeant de la fondrière où le torse est planté, forment un « Y », une « fourche », comme si

décapé de ses avatars » (« Géographie physique et politique de l'Éden chez André Breton », *Mélusine*, n° 7, 1985, pp. 100-117, 104).

44. Cf. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 101 : « les pensées, les souvenirs, sont difficilement conservés ; ils fuient [...]. L'angoisse est considérable d'avoir un intérieur qui se vide ».

45. *La Presqu'île*, PI*, pp. 138-139.

46. L'espace ouvert par excellence, le *désert*, est ainsi, chez Gracq, le « vide » d'où « va surgir la multitude destructrice » (P. Jourde, *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Corti, 1991, p. 52).

47. RS 149 ; *La Presqu'île*, PI* 138.

l'esprit qui animait cette chair planait encore au-dessus d'elle à la façon d'une épitaphe qui est en même temps un défi (AUR 176, 188-189). Le sentiment de la beauté se traduit chez Breton par la sensation d'une « aigrette » de vent aux tempes (AF 12).

À côté de cette version oppositionnelle, correspondant à la structure héroïque de l'imaginaire (l'espace enferme trop ou pas assez), une version conciliatrice — ou mystique — donne lieu à des représentations mixtes. L'enveloppe spatiale est un foyer qui conserve et entretient la chaleur interne, tout en permettant des échappées régulatrices.

Julien Gracq donne ainsi cette singulière description du corps d'un personnage : la chevelure est « blonde et aérienne, d'un tissu si délié que le vent en y jouant en dépliss[e] et allong[e] les boucles sèches et divisées » ; le front est « divisé en deux lobes », les axes des yeux ne sont « pas rigoureusement parallèles », les doigts, « longuement flexibles », paraissent doués d'une vie « indépendante ». Figure « angélique », vouée à la « spiritualité », faite pour « étreindre les plus exaltantes réalités » de la vie, Albert est, de ce côté, « tiré vers les hauteurs », vers des « espaces enivrants et confus ». Mais à ces lignes divisées, déliées et fuyant vers l'extérieur du corps, s'opposent la plénitude et la clôture de la poitrine et des membres : ici sont « enserrés » des pièges, et une femme aimerait, lit-on, se laisser tomber entre les bras comme dans une « prison » ou un « asile ». Ce corps recèle en outre une « angoissante souplesse, une chaleur dormante ». Les « ténèbres et les magies d'un sang lourd en peuple[nt] les artères ». De ce côté, le personnage est une figure « méditative », « faite pour pénétrer les arcanes les plus subtils de la vie », participant au monde naturel (ce qui est au centre, chaud, lourd, terrestre)⁴⁸.

Le corps humain, résume Leiris, est :

un alambic dont la vapeur est une chevelure et au centre duquel brûle la Salamandre Blanche. (AUR 122)

Cette représentation du corps illustre exemplairement la théorie d'Anzieu : au centre, la Salamandre Blanche, le « sang lourd » et la « chaleur dormante » correspondent au noyau pul-

48. CA 17-18, 41.

sionnel du « ça ». Les parois (« alambic », « prison », « asile ») matérialisent l'enveloppe du Moi-peau. La chevelure, déliée ou vaporeuse comme ces « boucles, courbes, spirales, volutes et entrelacs » dont Pascaline Mourier-Casile a montré les affinités avec le rêve chez les surréalistes⁴⁹, illustre l'échappée des contenus psychiques par les orifices de cette enveloppe.

Au lieu d'étouffer le feu intérieur, les parois de l'enveloppe en conservent ici la chaleur. Le corps est une « chaudière ». Il y règne une « chaleur dormante », un « feu liquide ». Dans le cœur charbonnent des « tisons psychologiques »⁵⁰. « Dans les plus profondes galeries de mon cœur », écrit André Breton au sujet des drapeaux rouges et noirs déployés lors d'une manifestation, « je retrouverai toujours le va-et-vient de ces innombrables langues de feu dont quelques-unes s'attardent à lécher une superbe fleur carbonisée (ARC 17) ». Il ne s'agit plus du feu éruptif et sans frein qui faisait éclater ses enveloppes dans les représentations héroïques de l'imaginaire, mais d'un feu couvé, profond et durable, qui est réserve en énergies psychiques.

Vers l'extérieur, les échappées de ce feu riche ne sont plus les feux-follets immatériels que l'on a vus plus haut désert leur enveloppe ; ce sont des chevelures-flammes, dont la « vapeur rousse émerg[e] du cratère d'un volcan », ou qui flottent sur le pont d'un bateau, tandis que l'équipage attise des feux énormes dans la profondeur des soutes⁵¹.

À la surface de l'enveloppe, divers orifices laissent voir et s'échapper le feu intérieur. Dans l'« œil » d'un personnage d'*Aurora* brille une paillette d'or, et Nadja parle de « cette flamme dans les yeux » qu'ont André Breton et elle-même. C'est encore dans les yeux des manifestants du Pré Saint-Gervais que la passion a laissé des points

49. P. Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, pp. 137-143, 148-149.

50. AUR 106 ; CA 18, 75 ; AUR 35. De même le corps est-il représenté par Mondeville, au moyen-âge, comme une « marmite ». Le tronc est un « four » où le « diaphragme », placé « à peu près au milieu du corps », a pour rôle d'isoler « les organes spirituels et nutritifs, de façon que [...] la chaleur vitale nécessaire aux premiers ne se disperse pas dans la région des seconds » (M.-C. Pouchelle, *op. cit.*, pp. 216, 219).

51. AUR 29, 74. Dans le même esprit, Nadja fait un portrait de Breton « les cheveux dressés, comme aspirés par le vent d'en haut, tout pareils à de longues flammes » (NAD 140).

d'incandescence inoubliables⁵². Les fantômes de Damoclès Sirel et de l'homme au smoking blanc ont leurs vêtements souillés et « par endroit troués, portant les traces des brûlures intérieures qui les avaient rongés⁵³ ».

Enflammée, l'imagination de Corsaire Sanglot s'échappe par cette sorte de fenêtre qu'est une feuille d'éphéméride (jour de la Saint *Arcade*) accrochée au mur. S'ensuit une rêverie où il fuit par les toits en compagnie d'une amante, puis par la fenêtre d'un immeuble parisien pour sauver des flammes une seconde femme. Plus posément, dans *La Presqu'île*, l'ouverture d'une portière d'automobile coïncide avec des échappées de la pensée, qui vagabonde « par-dessus les maisons de la crête », vers la gare, vers les bruits ténus de la campagne éteinte. L'attention se dilate hors de la boîte où elle est enfermée, à l'inverse de ce qui se passait lors d'un trajet antérieur, où l'on voyait le conducteur « faire corps avec le ronflement porteur de la voiture, plongé jusqu'au cou comme dans un marais chauffé dans le sentiment d'une digestion calme »⁵⁴.

Ces ouvertures, fonctionnant comme des clapets de refroidissement ouverts en cas de surchauffe pulsionnelle, ont également un rôle respiratoire, qui évite l'asphyxie. La fenêtre par laquelle le narrateur d'*Arcane 17* observe le paysage, tantôt obscurcie par la nuit, tantôt s'ouvrant sur des visions d'espoir, joue ainsi le rôle de pore, par lequel la pensée peut respirer. De même est-ce par une étroite « faille » qu'Elisa, au comble du malheur, est *in extremis* rappelée à la vie (ARC 25).

52. AUR 47 ; NAD 126 ; ARC 18.

53. AUR 186. Les déchirures du vêtement témoignent des échappées de l'imaginaire hors de l'enveloppe de conformisme qui voudrait l'enserrer : loin d'être accoutré comme un « sportsman pourri de snobisme » ou comme « l'intellectuel en mal d'aventures routières », le vagabond d'*Aurora* est « vêtu en franc vagabond, plus couvert de taches terreuses et de reprises opérées avec des ficelles que du tissu rugueux dont originairement avait dû être fait son costume » (*ibid.*, p. 106).

54. *La Presqu'île*, PI* 169, 53. Signalons cependant que chez Gracq, ces ouvertures tendent systématiquement à frôler la béance, rejoignant l'agoraphobie dont nous avons parlé plus haut. Le vagabondage de la pensée hors de ses cadres débouche ici, en effet, sur une impression de vacuité : « On n'attend personne — songea-t-il de nouveau. Le monde n'attend rien. Jamais rien » (p. 170).

Troués dans le tissu urbain, les jardins, ersatz ridicules et grandioses de la forêt enchantée, accueillent encore, chez Aragon, « les rêves sauvages des citadins », et exhalent « tout ce qui respire dans leur souffle un parfum des contes de fées ». Les fleurs fraîchement arrivées sur un quai de Paris inspirent, chez Breton, des échappées du regard et de la pensée vers des espaces plus éloignés (« là-bas », « Notre-Dame ») ou recréés au second degré (le « chemin perdu au sortir de l'enfance », une « fontaine claire »)⁵⁵.

Quelle que soit la banalité de certaines images — soulignée par l'ironie d'Aragon dans l'avant-dernier exemple — on notera, en définitive, la variété des combinaisons exploitées : l'enveloppe étouffe ses contenus, éclate sous leur pression, les laisse s'échapper, ou entre avec eux dans un rapport de fonctionnalité réciproque.

Par un renversement de perspective — la coupole devenant dôme, la prison se faisant refuge — c'est maintenant dans l'espace protecteur que nous allons voir jouer ces diverses combinaisons.

Protéger

Nous nous entourons chaque jour d'enveloppes protectrices : vêtements contre le froid, chambres et demeures qui nous préservent du bruit, des intempéries et des intrusions... L'une des caractéristiques de la ville imaginaire est, de même, d'être « enfermée et protégée » par des « murailles », qui protègent ses habitants contre le flux de la durée mortelle, et circonscrivent « un temps d'une toute autre nature que celui qui nous fait passer »⁵⁶. La théorie d'Anzieu donne à cette fonction de l'espace un modèle à la fois corporel et psychique : de même que la couche superficielle de l'épiderme protège l'organisme contre l'excès de stimulations, l'enveloppe du « Moi-peau » défend le psychisme contre les intrusions traumatiques⁵⁷. Cette fonction nous semble projetée dans l'espace surréaliste, comme précédemment, selon deux modes.

55. PP 148-149 ; AF 73-75.

56. J. Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, op. cit., p. 13.

57. Cf. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 101.

Le premier, héroïque, oppose antithétiquement le dehors et le dedans. Envisagé comme « mon enveloppe », l'espace est un refuge, un dedans qui protège son occupant par diverses barrières contre les intrusions du dehors. Pascaline Mourier-Casile a étudié, dans ce sens, les figures du paradis intra-utérin chez les surréalistes⁵⁸. Envisagé comme l'enveloppe de l'autre, l'espace protecteur devient un territoire interdit, défendu par divers gardiens et barrières qu'il faut s'ingénier à franchir.

Le second type de figuration, spécifique du surréalisme mystique, combine les comportements positifs de ces deux espaces, en permettant d'avoir accès aux espaces interdits et dangereux de l'autre, tout en protégeant « mon espace ». Ces combinaisons, actualisant des fantasmes tels que voir sans être vu, attaquer sans être attaqué, jouir du danger sans risquer d'y laisser sa peau, correspondent à des enveloppes spatiales ajourées de valves régulatrices, qui n'autorisent le passage que dans un sens.

En régime héroïque, l'exacerbation des valeurs de l'intimité entraîne divers délires sécuritaires. Le corps surréaliste est une chair molle et vulnérable qu'il convient de protéger par un copieux arsenal défensif⁵⁹. Au milieu des cauchemars, le narrateur d'*Aurora* en appelle à « plusieurs cuirasses, un carrefour d'épées et une jungle de fauteuils derrière lesquels [se] cacher ». Pour se protéger des atteintes du Temps, il faut être, comme les « immortels » d'*Hebdomeros*, « casqu[é] d'or et cuirass[é] d'argent »⁶⁰. L'arme à feu fait aussi partie de la panoplie de ce corps surprotégé : Hebdomeros ne s'engage dans un

58. « La topographie du lieu clos répond à ce désir de protéger la chimère de toute atteinte, de toute intrusion extérieure. Lieu opaque et muet, le rêveur y vit solitaire, dans la seule compagnie de sa chimère — et aussi, il est vrai, de quelques domestiques discrets qui lui épargnent les soucis du quotidien. Lieu isolé, il est constitué de cercles concentriques, d'enceintes successives — épaisses forêts, hautes murailles, fenêtres closes, lourdes tentures : les lueurs et les rumeurs du dehors n'y peuvent pénétrer — invaginées autour d'un noyau secret » (P. Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 245. Nous renvoyons sur cette question aux pages 249-276 : « Le paradis intra-utérin : la grotte et l'île océanique ».).

59. Le corps médiéval, de même, est fantasmé comme « forteresse », « citadelle » ; tout particulièrement le « corps féminin », qui, « pour le fœtus », fait « figure de forteresse vis-à-vis des assauts masculins » (M.-C. Pouchelle, *op. cit.*, p. 216).

60. AUR 15 ; HEB 72.

immeuble inconnu que flanqué de deux compagnons armés de « pistolets automatiques⁶¹ ».

Dans un périmètre plus large, des isolats entourent le corps d'habitats protecteurs : Hebdomeros dit son goût pour « les chambres, les bonnes chambres où l'on s'enferme, rideaux baissés et portes closes », ou les cafés confortables « qui ont des divans de velours rouge et dont le plafond est décoré à la mode de 1880 » : là, « tu te sens à l'abri des dangers qui viennent du dehors »⁶². Breton imagine, aux environs de Paris, une propriété isolée par « quatre ou cinq hectares de terrain boisé tout autour⁶³ ».

Enfin, Pascaline Mourier-Casile a montré que la mer surréaliste, liée au corps féminin, pouvait jouer comme métaphore du paradis retrouvé. Sa vertu enveloppante et protectrice s'accomplit alors dans les figures de la « grotte océanique » et de l'« île » : grotte de Calypso dans *Les Aventures de Télémaque*, « matrice minérale » évoquée par Breton dans *Perspective cavalière*, île de Ténérife « qui est aussi l'image fidèle du Paradis perdu » et où a lieu la « montée paroxystique du désir », île de la Martinique où se déroule le dialogue Créole, « îles vertes », « îles merveilleuses » d'*Hebdomeros*⁶⁴.

61. HEB 6. Ailleurs, Hebdomeros s'arme d'un « fusil de chasse » pour inspecter les environs nocturnes de sa demeure entourée de rumeurs (p. 27). Il garde à portée de la main, la nuit, un « pistolet automatique » pour parer à d'éventuels dangers (p. 59). Breton, dans un rêve, se voit armé d'un « revolver », censé le protéger de « l'irruption de la folle ». L'arme semble avoir des affinités avec l'esprit rationnel et logique, qui entend tenir à distance, dans l'ombre, des forces que le conscient se représente comme dangereuses (*Les Vases communicants* (1932), *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 119).

62. HEB 31, 57. Ailleurs, une bâtisse ressemblant à un château-fort, et ceinte d'un mur crénelé, sert de refuge aux habitants de la ville quand « les voiles noires des pirates apparaiss[ent] au loin sur la mer » (p. 51). Le terme d'« isolats » est emprunté à P. Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 268.

63. *Il y aura une fois* (1930), pp. 49-54, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 51.

64. TEL 16-17. A. Breton, « Magie quotidienne » (1955), *Perspective cavalière* (1952-1965), Textes réunis par M. Bonnet, Gallimard, 1970, p. 113. P. Mourier-Casile, *ibid.*, p. 253. HEB 130 (signalé par P. Mourier-Casile, *op. cit.*, p. 258). Chez des auteurs surréalisants, la clôture protectrice tourne vite, en revanche, à l'étouffement carcéral. M. Monballin montre ainsi que la demeure gracquienne est à la fois « refuge et prison » (*op. cit.*, p. 100), et S. Cassayre analyse, chez Soupault, la propension du refuge à emprisonner

Si de tels abris sont nécessaires, c'est que le dehors est infesté de prédateurs, eux-mêmes armés et cuirassés. Le Temps est un « vampire », un « dépeceur » muni d'un « couteau ». Tel une épée de Damoclès il plane au-dessus du héros, bientôt pourchassé par une meute dont les dents semblent un avatar de cette première menace (AUR 23, 31-32, 9-14). De jeunes athlètes d'*Hebdomeros* partent à la course, « la tête enfoncée dans les épaules et rejetée en arrière, comme des cerfs traqués par les meutes ». Vagualame, au réveil, est « blessé au sang par l'acier, dont, après avoir déchiré sa vitre, vient de le frapper la ville casquée, cuirassée de gelée blanche ⁶⁵ ».

Les enveloppes architecturales sont menacées moins — comme l'enveloppe du corps — par des armes tranchantes que par des rumeurs et des ombres, des êtres vagues et nocturnes :

Pendant les nuits d'insomnie, dans sa chambre, au rez-de-chaussée, il regardait le plafond faiblement éclairé par la lumière du dehors ; parfois une ombre passait sur ce plafond [...]. Il pensait à des rôdeurs, à des voleurs convoitant les chaises métalliques et les tables du jardin, et alors il sautait de son lit et, en chemise et pieds nus, comme un matricide conduit au supplice, il entrebâillait doucement la porte en serrant dans ses mains son fusil de chasse et il regardait dehors : rien, personne [...]. — “C'est sûrement un chien errant qui m'a joué ce tour”, pensait-il, et il se recouchait après avoir posé dans un coin son fusil de chasse. Mais cette fois-ci ce n'était plus la chambre, refuge du voyageur fatigué [...]. HEB 26-27

Ailleurs, une humidité corrosive pénètre l'intimité du refuge : « il avait froid dans son lit dont les draps n'étaient jamais bien secs ; dans les armoires où il accrochait ses habits il trouvait de la mousse, tout comme dans une grotte (HEB 30) ».

Mais ces cocons, ces refuges, ces murailles dressés contre les périls extérieurs sont, inversement, susceptibles d'être pensés et représentés de l'extérieur, évoquant alors ce « “Marantha” des alchimistes, placé au seuil de l'œuvre pour arrêter les

son occupant (*op. cit.* pp. 57-72 : « La tentation du refuge »).

65. HEB 44 ; EVF 14.

arrêter les profanes », dont parle André Breton dans le *Second manifeste du surréalisme*⁶⁶.

Le corps humain, châtie dont l'ouverture est défendue par de solides tabous, dissimule, en ses « arcanes », un mystère fabuleux qui excite les convoitises (CA 18). Recelant un « goitre » précieux ou d'irremplaçables « ovaries » dans *Êtes-vous fous ?*⁶⁷, il est dans *Aurora* « une mer avec ses poissons ignorés, ses algues et ses vaisseaux, un village bâti dans la neige par des chasseurs de phoques, une baraque en planches de chercheur d'or, une mine de sel ». Poissons, phoques, or, sel : autant de richesses à extraire (AUR 122). Le fantasme anatomique d'ouvrir la boîte humaine conduit dès lors aux idées de « tuer quelques dactylographes pour leur ouvrir le corps », d'arracher les yeux des poupées « pour voir ce qu'il y a derrière », de peindre le « Rapport des médecins après la dissection du corps de Napoléon », d'être un nouveau Jack l'éventreur afin de traquer le principe mystérieux qui anime le corps⁶⁸.

Ce corps-coffre-fort trouve son homologue architectural sous la forme de *pièces interdites*. Le château idéal, décrit par André Breton dans *Il y aura une fois*, comporte des pièces murées dont on ignore le contenu⁶⁹. Profanant la matrice d'un temple en ruine, un vagabond découvre dans ce saint des saints un secret sulfureux. Non sans une vive culpabilité, le narrateur d'*Un Beau Ténébreux* pénètre clandestinement dans une chambre pour y mettre la main sur une lettre convoitée, elle-même scellée dans une enveloppe. Hebdomeros évoque ceux qui se

66. *Second manifeste du surréalisme* (1930), *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1971, p. 138.

67. EVF 92-93, 142. Si elle disqualifie l'image du corps receleur de trésor comme topos littéraire usé, l'ironie n'en désamorce nullement la force mythique, et doit plutôt se comprendre comme amertume de ne trouver dans le réel que des simulacres, là où sont espérées des merveilles.

68. *Au 125 du boulevard Saint-Germain* (1923), *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 30. NAD 102. CM 154. LL, dans LL* 26-27 (Landru est également qualifié, p. 58 du *Paysan de Paris*, d'« expérimentateur sensible »).

69. *Il y aura une fois*, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 53. De même une pièce murée d'un palais visité au Mexique contient le corps embaumé de l'ancienne maîtresse du lieu, emplissant la maison d'une atmosphère de trouble (*Souvenir du Mexique*, pp. 35-42, *La Clé des champs*, op. cit., pp. 39-40. 1ère publ. : *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939).

laissent « [...] enfermer, à la tombée du jour, dans les temples déserts, par les gardiens distraits, espérant que le sommeil, auprès du simulacre de la divinité, apportera la réponse aux points d'interrogation et ouvrira les portes sur l'inconnu ou bien encore soulèvera le rideau sur le mystère des chambres closes depuis longtemps⁷⁰ ».

Ce que recèle l'espace défendu, on le voit, ce sont les secrets de la vie et de la mort : mystères élevés que défendent de puissants gardiens⁷¹.

L'accès à l'intérieur du corps de l'autre est, en effet, souvent défendu par une barrière autistique, une carapace d'indifférence. Un personnage du *Boulevard Saint-Germain*, après avoir enfoncé une porte, se heurte, dans la pièce, à l'immobilité d'un homme replié dans une posture fœtale, insensible à toutes les sollicitations. Sa main colle au genou, et nulle blessure ne fait couler son sang. Hebdomeros est dépité par l'indifférence d'êtres lisses, dont l'inertie a de quoi « vous désespérer ». Une jeune servante, alors même qu'elle se donne au narrateur du *Roi Cophetua*, conserve une « distance que rien ne parvient à combler » : son corps reste « sans réponse », son visage est « dérobé [...] comme derrière une grille », « noyé », « tapi et fuyard », si inaccessible que le narrateur réprime le mouvement de le « frapper ». On songe aux « spécimens de mannequins et de cires » que Breton se propose — double protection — de murer dans l'une des pièces centrales du château d'*Il y aura une fois*⁷².

Des objets domestiques — meubles, bibelots — délimitent également des espaces inviolables. Dans *Hebdomeros*, des « pots vides » sont protégés par la crainte des « grands cafards noirs » qui rampent au fond, et l'on songe avec angoisse qu'un chandelier pourrait tomber avec ses bougies allumées dans les « entrailles » d'un piano : « Mieux vaudrait ne pas y penser »

70. AUR 80-99. J. Gracq, *Un Beau Ténébreux*, Corti, 1945, p. 153 (voir aussi CA 157-164, où la chambre d'Herminien recèle une gravure livrant la clé de mystères essentiels) ; HEB 55.

71. Ici encore, le surréalisme renoue avec l'imaginaire du corps au moyen-âge (Cf. M.-C. Pouchelle, *op. cit.*, pp. 129-143 : « Ouvrir le corps, entamer l'univers »).

72. BSG, *Œuvres complètes III*, *op. cit.*, pp. 22-24. HEB 9. J. Gracq, *Le Roi Cophetua*, *La Presqu'île*, *op. cit.*, pp. 242-243. *Il y aura une fois*, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, pp. 52-53.

(HEB 11, 8). Dans *La Marge*, une bouteille de forme phallique monte la garde sur une lettre glissée dans une « enveloppe⁷³ ». L'espace interdit (vase, pot, piano, enveloppe) est ici soigneusement gardé, on le voit, par des objets à connotation phallique (statuette, grands cafards noirs, bougies), interdisant tout retour au ventre maternel.

Une vitre infranchissable s'interpose quelquefois entre le sujet et les intérieurs architecturaux. Comme la carapace d'indifférence du corps, elle autorise la perception, mais empêche l'accès physique⁷⁴. Le salon subaquatique et rimbaldien d'*Hebdomeros*, dont les occupants vivent selon leur rythme et leurs lois propres, demeure impénétrable aux visiteurs, qui doivent se contenter d'observer cet aquarium comme à travers des hublots. Derrière la vitrine d'un marchand de cannes du passage de l'Opéra, une sirène du *Paysan de Paris* évolue, intouchable. Les truites des *Dernières nuits de Paris*, image de richesses inconscientes inaccessibles, glissent derrière la vitre d'un « aquarium⁷⁵ ». Chez Breton, la vitre joue aussi ce rôle démarcatif entre notre monde et un espace inaccessible, dont les occupants viennent parfois « cogner à la vitre⁷⁶ ». De même pourrait-on parler d'une vitre abstraite dans tel épisode du *Rivage des Syrtes*, où une chambre plongée dans un « silence inabordable », offre à Aldo un « accueil hostile »⁷⁷. Michel Murat remarque qu'une grande partie des demeures gracquien-

73. A. Pieyre de Mandiargues, *La Marge* (1967), Gallimard, 1981, p. 51. Le rôle de gardien conféré à cet objet est réaffirmé à la page 120.

74. Distinction empruntée à C. Vandeloise, qui l'élabore à partir de la sémantique des prépositions spatiales, dans leur description fonctionnelle (*L'Espace en français, op. cit.*, pp. 25-27, 30, 84, entre autres).

75. HEB 8-9 ; PP 31-32 ; DNP 36.

76. « [...] je perçus, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant là, phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire qui *cogne à la vitre* » (A. Breton, *Manifeste du surréalisme, Manifeste du surréalisme, op. cit.*, pp. 34-36).

77. RS 192-193. Voir aussi la parlante description de Nantes comme « vaste corps vivant dont on perçoit la respiration toute proche, mais qu'un sort lointain empêche de rejoindre » (*La Forme d'une ville* (1985), Corti, 1993, p. 43) Un bourg de *La Presqu'île*, avec ses villas « barricadées », « fermées », aux volets « clos », et la « clôture » de ses jardinets, apparaît également bardé de « défenses inertes » (PI* 89).

nes « expulsent » ainsi violemment leur propriétaire, ou « repoussent l'intrus qui y pénètre »⁷⁸.

La *porte close* est un obstacle plus épais en apparence, puisqu'il interdit la perception aussi bien que l'accès physique. Hebdomeros se souvient ainsi d'une chambre où l'« on ne pénétrait pas ». La porte fermée, d'ailleurs, « ne cédait pas ». Mais ce constat est aussitôt suivi d'une rêverie sur le thème de la transgression et de l'effraction. Contrairement à la vitre impassible et lisse, la porte close est franchissable par une impulsion téméraire : dans le *Boulevard Saint-Germain*, un personnage enfonce une porte ; un autre saute lestement les grilles du Jardin des Plantes. Cette transgression peut se payer : à la fin d'*Aurora*, un vagabond n'a pas plus tôt poussé la porte mystérieuse au fond d'un long hangar, qu'un éclair le foudroie ; l'obstacle n'en a pas moins été franchi. Enfin, la porte close peut être ouverte par une clé ou un code, comme les mots « *Osiris est un dieu noir* » dans *Arcane 17* : « Dans cette quête de l'esprit où toute porte qu'on réussit à ouvrir mène à une autre porte qu'à nouveau il faut s'ingénier à ouvrir, eux seuls à l'entrée d'une des dernières pièces prennent vraiment figure de passe-partout. »⁷⁹

La mer, défendue par les « grands poissons noirs », gardiens du « fond des eaux profondes », est aussi le lieu où se dresse *l'île noire*⁸⁰. Liée à un interdit puissant, l'île de Vezzano, dont s'approchent Aldo et Vanessa, paraît inabordable : ses falaises sont pareilles à une « cuirasse », « sans accès », « raides », « mur[ées] » par des nuées « compactes » d'oiseaux de mer.

78. À moins qu'inversement, elles n'attirent leur propriétaire, et ne se referment sur lui comme des pièges mortels. Elles ressortissent alors à ce que nous avons nommé les figures de la prison. M. Murat, « Julien Gracq : La ville est une forme », *Les Mots la vie*, n° 6, 1989, p. 59.

79. HEB 10-13 ; BSG, *Œuvres complètes, III, op. cit.*, pp. 22, 25 ; AUR 176 ; ARC 97.

80. HEB 12. Si l'« L'Ile verte [...], prise en charge par un imaginaire intimiste », est un refuge dont les enceintes ont avant tout un rôle « initiatique », l'« Ile noire », avec la « même topographie », se trouve connotée de morbidité et non plus d'allégresse ». Les remparts y « perdent leur fonction initiatique, au profit d'une fonction austère et angoissée de protection contre toute présence extérieure » (J.-J. Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », *Espaces en représentation*, Saint-Etienne, CIEREC, 1982, (Université de Saint-Etienne. Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine), pp. 20-21).

Dans les « parois lisses » de cette « enceinte », « aucune fissure » n'est visible. Intouchable et immaculée, elle est une sorte « d'iceberg », dont les parois « très blanches », pareilles à une cuirasse « blanche », renvoient une lumière « neigeuse ». Le « miroitement » de la mer, la « réflexion » des roches, les cris d'oiseaux « se répercutant » dans « l'écho » des falaises, renforcent son aspect impénétrable. Divers voiles la dérobent en outre au regard : le gazon « couvr[e] la plate-forme », les oiseaux la couvrent, et les circonstances sont un nuage « jeté sur » le paysage. Enfin, les pans de roche « avivés », le rocher à « pic », les oiseaux jaillissant en « flèche », leurs cris « aiguisant » le vent, et l'« étincellement » de la lumière sur le rocher, la hérissent massivement de défenses. Plusieurs termes de comparaison ont d'ailleurs pour trait commun de faire saillie (« iceberg », « voilier », « geyser », « tours », « donjon »). Il est difficile de ne pas lire, ici encore, les images de l'interdit paternel, défendant l'accès au ventre maternel (l'espace aquatique et concave de la calanque qu'Aldo et Vanessa découvriront finalement, secrètement ouverte dans une paroi⁸¹).

Le refuge, le territoire interdit... Ces schèmes spatiaux, bien qu'actualisés dans un matériau figuratif parfois déroutant, n'ont rien de neuf en soi. Mais l'originalité surréaliste est d'accentuer l'ambiguïté des valeurs qui leur sont attachées. Certes, la raison d'être de tout refuge est d'être menacé. Dans sa maison forte, le lieutenant d'*Un Balcon en forêt* attend l'arrivée des ennemis avec une appréhension mâtinée d'impatience, et l'éventration finale du lieu est un dénouement redouté autant que désiré. Mais dans le surréalisme proprement dit, cette ambiguïté — déjà très soulignée chez Gracq — conduit à une véritable réversibilité de l'espace. Si le refuge est le lieu d'où l'on censure et refoule les pulsions dangereuses vers l'extérieur, l'espace du refoulé apparaît, *mutatis mutandis*, comme un prodigieux filon, auquel on rêve d'accéder par quelque promenade « en pleine zone interdite⁸² ». Ainsi l'habitant de l'enveloppe protectrice en est-il, à la fois, le défenseur le plus méfiant et l'agresseur le plus assidu.

81. RS 145-146. De même le Farghestan, de l'autre côté de la mer, est-il frappé d'un « interdit magique » (*ibid.*, p. 32).

82. A. Breton, *Second manifeste du surréalisme, Manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 92.

Or, un autre type de figuration, caractéristique du régime mystique de l'imaginaire, cesse de représenter ces deux espaces comme opposés, pour en combiner les valeurs positives.

Le premier appareil imaginaire propre à faire pénétrer les royaumes interdits tout gardant l'abri d'une carapace sûre, est le corps du fauve. Bouclier qui protège des atteintes du dehors, taillé pour s'enfoncer dans les merveilles hostiles de la forêt vierge, il est l'image de la conscience descendant toute armée de lucidité dans les gisements de l'inconscient. Vagualame regrette les cheveux « fauves » de sa jeunesse « toute d'os et de mâchoires », et les clients d'un salon de coiffure sont de « grands fauves modernes », des « bêtes des forêts vierges » qui viennent faire « tailler leurs griffes »⁸³. Damoclès Sirel plante ses dents patiemment aiguisées dans la chair nue de ses amantes, et tient, en lieu de griffe, un « meurtrier couteau », « aigu comme tout ce qui est esprit, dur et tranchant comme les arêtes de la matière ». Aiguë comme l'esprit, la lame tient en respect tout ce qui, de la pulsion, est ressenti comme indéterminé, incontrôlable, menaçant l'équilibre du psychisme (le mou, l'informe, le sans mesure). Dure et tranchante comme la « matière », elle est, réversiblement, une arme non plus de défense, mais d'attaque, permettant d'ouvrir la chair et d'explorer des mondes cachés. La personne, le statut et l'habitat mêmes de Damoclès Sirel corroborent cette double fonction. Extérieurement, il s'efforce de ressembler à la pierre, comme pour se protéger de tout ce qui est mou, informe ou changeant — et présente de surcroît une façade sociale inattaquable (hiérarque du temple, il fait partie des intouchables). Mais cet extérieur lisse et impénétrable abrite un arsenal agressif, tout en saillants et tranchants (AUR 89-90).

Autour du corps, d'autres enveloppes permettent de voir sans être vu — ni atteint. La jeunesse, dans *Êtes-vous fous ?*, est un « sous-marin de cristal », qui ne craint « ni les poissons-torpilles, ni les requins à dents de scie ». Ce descendant du *Nautilus* est, en même temps, un poste d'observation privilégié, d'où le regard peut saillir, « explor[er] les abîmes », et percer à loisir leurs mystères (EVF 48). Hebdomeros évoque les cafés confortables d'où, en se haussant sur la pointe des pieds, on

83. EVF 108 ; PP 49-50, 53.

peut voir, « à travers les vasistas, les navires ennemis jeter l'ancre devant la côte déserte et les chaloupes bondées de guerriers s'approcher du rivage à grands coups de rames ». Ou bien il se jette « dans un coin sombre » d'où il peut « à son aise contempler sans être vu » le spectacle d'une apocalypse (HEB 57-58, 42).

Enveloppé d'une nuit qui le soustrait aux regards, le protagoniste de *La Presqu'île* observe — avec un plaisir coupable cette fois — les habitants d'une maison dont l'intérieur est éclairé⁸⁴.

Toutes ces figurations ont en commun d'intérioriser les armes tranchantes et saillantes qui menaçaient, dans les figurations du refuge ou de la zone interdite, l'extérieur de l'enveloppe : les griffes et les dents du fauve sont rentrées sous la fourrure ; le couteau et les dents de Damoclès Sirel sont cachées sous son aspect extérieur lisse ; le regard inquisiteur et perçant jaillit de derrière une enveloppe de pierre, d'ombre ou de cristal.

Comme on le voit dans ces dernières pages, la fonction protectrice de l'espace est loin de servir, dans le surréalisme, le seul fantasme d'un *regressus ad uterum*. Servant à décider l'accessibilité ou l'inaccessibilité — réciproques ou non — entre le dedans et le dehors, elle est successivement un bouclier, un écran, ou une interface. Nous allons retrouver la même richesse dans l'examen d'un troisième grand modèle organisateur de l'espace : le rapport du corps à l'alimentation, et, plus largement, à ses lieux de régénération.

Régénérer

Chaque dépense d'énergie par l'organisme appelle une recharge dans un espace régénérateur, où l'on dort, où l'on s'alimente, où l'on répare le corps blessé. Le mythe littéraire des richesses telluriques, du limon nourricier, des villes englouties qui sont « l'image rêvée d'une réserve de jouvence », reflètent ces réalités organiques sur le plan imaginaire. La fonction de « recharge libidinale du fonctionnement psychique », par

84. *La Presqu'île*, PI* 163-166. Cette culpabilité démarque l'espace gracien de la franche transgression surréaliste.

laquelle le « Moi-peau » assure le « maintien de la tension énergétique interne », offre un modèle originaire à cet usage et à cette représentation de notre espace⁸⁵.

Cette fonction du psychisme est matérialisée, dans le surréalisme, par des lieux tels que la péninsule de Gaspé où la pensée poétique se charge, le club des buveurs de sperme où se boit une « douce liqueur » génératrice de rêves et de fantasmes, le sanatorium où Vagualame va traiter sa pleurésie, le « cimetière analytique » où le corps d'Aurora est patiemment recyclé, la maison paternelle d'*Hebdomeros* où l'on prépare d'appétissantes nourritures pour le retour du prodigue, ou le café Certâ, dont les consommations font l'objet d'une longue apologie, et où « le surréalisme reprend tous ses droits » en une production abondante d'images⁸⁶.

La régénération s'effectue selon deux modalités inverses. Tantôt le corps est une enveloppe à recharger en des points de ressourcement — auberges, cafés, relais — où les nourritures — matérielles, spirituelles — sont plus ou moins énergétiques. Tantôt le sujet se voit, inversement, mastiqué, avalé et assimilé par diverses poches digestives — grottes, fosses, eaux marines — où la dilution des énergies est, paradoxalement, la condition de leur renouvellement.

Comme précédemment, une version mystique du surréalisme tend à conjuguer ces deux représentations : le corps, simultanément englobant et englobé, recycleur et recyclé, englobant et englobé, se reconstitue à partir de sa propre substance.

Le corps surréaliste, en tant que poche à recharger, fréquente assidûment les cafés, auberges et relais — élevés par l'imaginaire à la dignité de puissants créateurs d'énergie. Sous l'action des élixirs de vie qu'on y consomme, rien n'y meurt, mais tout, inépuisablement, s'y transforme. *Hebdomeros* évoque la « bonne auberge riante et restaurante, celle qui fit la joie et le réconfort de nos grands-pères, l'auberge qui nous fait penser à l'immortalité et à la théorie selon laquelle rien ne se perd, rien ne se détruit, mais tout continue à vivre en changeant

85. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 104.

86. ARC 11-12 ; LL, dans LL* 85 ; EVF 39-42 ; AUR 103, 125, 131 ; HEB 87 ; PP 101.

de forme et de matière (HEB 22) ». Dans la « bonne auberge rimbaldienne » sont servis des mets imaginaires que l'on crée inépuisablement en reliant au mot « arbre » n'importe quel autre par la préposition à : « L'arbre à pain, l'arbre à beurre ont appelé à eux l'arbre à sel, l'arbre à poivre : c'est tout un déjeuner frugal qui s'improvise. Quelle faim ! » Breton rêve, de même, « un relais dans lequel ceux qui, d'après [lui], y ont droit, pourront toujours venir prendre des idées harassantes en échange d'idées harassées »⁸⁷.

L'image qui vient sous la plume pour évoquer la régénération de l'esprit est aussi, très classiquement, celle de l'eau claire ou de la source : des deux ruisseaux que répand la verseuse d'*Arcane 17*, celui par lequel « la graine s'ouvre, et la plante lève », est le symbole de la confiance que l'homme « doit avoir dans l'éternel reverdissement de ses raisons d'espérer », et c'est « à la source même de la vie spirituelle » que porte la contemplation du visage d'Elisa⁸⁸. Le végétal se rattache par nature à cette eau de jouvence : un jardin « inépuisablement dispensateur », « chaque fois comme pour [lui] seul ravivé dans son incandescence », procure au protagoniste du *Rivage des Syrtes* un « enchantement toujours neuf » (RS 50).

Le voyageur qui refait ses forces à la bonne auberge, le végétal buvant l'eau claire... Au-delà de ces images sans surprise, le surréalisme renoue avec un imaginaire eucharistique troublant, où le corps de l'autre est un aliment de prédilection : dans les breuvages servis au bar d'*Aurora* naissent « différents organes en pleine fermentation » ; les membres d'un club s'enivrent de sperme au chapitre VII de *La Liberté ou l'amour !*, et dans *Êtes-vous fous ?*, Vagualame, malade, dévore par fétiche interposé la chair vermeille de son infirmière, comme pour s'en approprier la solide santé. Dans un conte de Leonora Carrington, une femme-oiseau exsangue suce le sang de la domestique « pendant de longues minutes et son corps dev[ient] énorme, lumineux et splendide⁸⁹ ».

87. AF 117-118 ; *Il y aura une fois*, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 51.

88. ARC 80, 86. De même le narrateur vient-il « puiser » tout le jour dans les yeux d'Elisa (p. 30).

89. AUR 31 ; EVF 93-94 ; L. Carrington, *La Débutante*, *La Débutante : contes et pièces*, Flammarion, 1978, p. 56.

Enfin, Pascaline Mourier-Casile a montré que la mer surréaliste, dont nous avons vu la valeur protectrice, est aussi un espace nourricier, « humide et riche en nourriture⁹⁰ ». C'est dans ses profondeurs que le protagoniste de *La Chasse au mérou* va harponner sa proie, et les buveurs de sperme disent leur amour pour elle⁹¹.

Dans ces lieux où le corps s'alimente, le choix, la préparation, l'ingurgitation et l'assimilation des mets obéissent à des processus spatiaux fortement ritualisés.

Le cru et le rôti, note Jacqueline Chénieux, sont des objets d'horreur dans les récits de Carrington : on y préfère le bouilli, les mijotages prolongés qui amollissent progressivement les fibres⁹². De même, le mérou harponné dans le récit de Georges Limbour est-il longuement bouilli dans une vaste marmite. Hebdomeros affiche son aversion pour les nourritures crues, ou gloutonnement avalées : « Il faut qu'il sente la chaleur. Il faut qu'il sente la chaleur », répète un personnage en retournant dans une petite marmite l'oiseau dont il s'apprête à dîner⁹³. Il y a, dans ces rites de préparation, quelque chose d'une mastication préalable, d'une distillation alchimique visant à dégager l'essence — la substantifique moelle — de la nourriture, tenue, faute de cela pour inassimilable, ou encrassant et alourdissant l'organisme. Les somnifères et narcotiques sont, à cet égard, connotés très négativement chez Leiris⁹⁴.

De tels rites s'appliquent aussi aux nourritures de la pensée. L'œil désagrège l'image pour en extraire l'idée nutritive, elle-même génératrice de formes, et fondamentalement motrice de l'imagination. Selon le principe rimbaldien de l'« hallucination simple », le rocher Percé d'*Arcane 17* devient nef, tête de profil ou orgue ; le pommeau d'une canne dans le passage de l'Opéra se fait sirène ondoyante ; le tapis rouge d'un escalier est le sang

90. S. Ferenczi, *Thalassa, psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Payot : 1977, p. 103, cité par P. Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, op. cit., p. 252.

91. G. Limbour, *La Chasse au mérou*, Gallimard, 1963, pp. 61-69 ; LL, dans LL* 69.

92. J. Chénieux, « Avant-propos » à : L. Carrington, *La Débutante*, op. cit.

93. CHA 71-73 ; HEB 68.

94. Voir par exemple l'algarade contre les « cités narcotiques » (AUR 38), ou la « petite patrie somnifère » (*ibid.*, p. 42).

d'animaux pourchassés...⁹⁵ La déréalisation du réel objectif par le « long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens* » le rend assimilable par l'imagination⁹⁶. Sur ce principe, le bâtiment, d'englobant, devient englobé : l'architecture modern' style est « comestible⁹⁷ », et l'héroïne d'un texte de *Poisson soluble* mange « avec délices » un « véritable petit château de craie, d'une architecture patiente et folle (PS 64) ».

Ces rites de désagrégation, en séparant alchimiquement le principe actif de l'excipient, distillent des stimulants puissants de l'activité mentale. On songe, à cet égard, à la longue métaphore alimentaire de Dali parlant de la « colossale responsabilité nutritive et culturelle du surréalisme » et invitant à « manger [...] les surréalités », pour pallier la « famine irrationnelle de nos contemporains », assis « devant une table à manger culturelle sur laquelle il y a seulement, d'une part, les restes refroidis et insubstantiels de l'art et de la littérature, et, de l'autre, les brûlantes précisions analytiques des sciences particulières, inaccessibles, pour le moment, à une synthèse nutritive à cause de leur démesurées extension et spécialisation »⁹⁸.

Ces substances énergétiques engendrent d'abord un transport, une ivresse. Aragon parle du « stupéfiant *image* » ; l'alcool ingurgité par le protagoniste d'*Aurora* tient « en dissolution des millions d'êtres, avec leur maximum de possibilités », et le breuvage d'un « bar magique » donne une « ivresse terrible ». Quant à la « douce liqueur » du club des buveurs de sperme, elle est — comme l'« ambre » — un « liquide générateur d'infini », procurant la griserie du rêve⁹⁹.

Ces transports prennent aussi la forme d'« essors » loin du réel. L'accouplement du protagoniste d'*Aurora* avec l'héroïne déclenche un long voyage à la surface du globe, sorte de flottai-

95. ARC 34-35. PP 30-33. AUR 14. Cf. Rimbaud, *Alchimie du verbe* : « Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine [...]. » La méthode « paranoïaque-critique » revendiquée par Dali est une exacerbation du procédé.

96. Rimbaud (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

97. S. Dali, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' style », *Minotaure*, n° 3-4, 1933.

98. Dans A. Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dali*, P. Belfond, 1966, p. 179.

99. PP 82 ; AUR 41, 31 ; LL, dans LL* 85, 81 (« L'odeur de l'ambre emplissait la pièce. J'étais ivre de rêve. »).

son enchantée au long de laquelle se dépensent et se dissipent progressivement les énergies motrices¹⁰⁰. Dans *Arcane 17*, le regard et la pensée ne cessent de venir s'« alimenter » au paysage gaspésien comme à une source d'inspiration, pour en repartir vers des espaces recréés au second degré dans la pensée. De même, les oiseaux nichant dans les creux du rocher s'envolent et reviennent, « en sorte que le rythme organique se superpose ici de justesse au rythme inorganique comme s'il avait besoin de se consolider sur lui pour s'entretenir » (AUR 10).

Dans l'espace réversible des surréalistes, cet imaginaire de l'alimentation, inspiré des processus de digestion et d'assimilation, peut s'inverser. Naissent alors ces images dont Myriam Watthee-Delmotte relève la récurrence chez Dali¹⁰¹ : le corps n'est plus avaleur, mais avalé, non recycleur, mais recyclé au sein de gouffres anthropophages, où il subit le traitement même qu'on la vu faire subir à la nourriture.

La femme — dans les yeux de laquelle on a vu Breton venir puiser le jour — peut ainsi devenir une dévoreuse, à l'étreinte enveloppante et funeste : la Yolande d'*Êtes-vous fous ?*, qui se veut *vamp* irrésistible, vampirise son fakir pour s'en approprier la force : « Une application sur la peau du grand visionnaire, à volume réduit, et ce condensé de forces psychiques redonne les plus essentiels des attributs de la vie (EVF) ». La Vanessa du *Rivage des Syrtes*, elle aussi, est une sorte de vampire, au « pouvoir de *happement* redoutable ». Reine du jardin, elle laisse à Aldo le sentiment d'une « *dépossession* exaltée » (RS 51, 54).

De nombreuses niches, fosses ou grottes, sur lesquelles nous reviendrons en détail, sont appelées à jouer ce même rôle dévrateur.

La mer, enfin, lieu où l'on s'alimente, est aussi celui où tout retourne — vaste tombeau où le corps est disséminé. Les « grands poissons noirs » d'*Hebdomeros*, manne pêchée en

100. AUR 55-63. Cf. aussi ARC 52 : « c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde ».

101. M. Watthee-Delmotte, « Le dévoreur dévoré ou le mythe de Kronos / Saturne à la lumière de la paranoïa-critique », *Pensée mythique et surréalisme*, Lachenal et Ritter, 1996 (Il s'agit d'une approche psychanalytique).

abondance près d'une ville bénie, sont aussi ceux qui dévorent le pêcheur (HEB 57, 12).

Ce type d'espace a, comme la baleine de Jonas, une fonction de recyclage qui s'exerce en trois temps : la déconstruction du corps, son enfoncement, et sa renaissance sous une forme neuve.

Dans l'étroite calanque d'une île, Aldo et Vanessa éprouvent ainsi, d'abord, une sensation d'angoisse :

[...] si brusquement complice était le secret refermé de cette crypte close que Vanessa, saisie d'une angoisse involontaire devant le déclic de ce piège qui se refermait, fit en trébuchant sur les galets quelques pas incertains comme pour fuir [...].

Ce « piège » dont la mâchoire happe les deux visiteurs avec un « déclic » exerce bientôt une action désagrégeante : le sommeil surprend Vanessa comme un « évanouissement » ; il est question de son souffle « défait », de son corps « défait ». Brusquement atteinte d'une « faiblesse », elle semble « s'éparpiller », « dénouée » entre les bras d'Aldo¹⁰². Au fond d'une crique circulaire, le corps d'Aurora subit une transformation analogue : afin, nous dit-on, que son cadavre se transforme en spectre puis en miel, il faut « que les effluves corrosifs émanés de la terre aient détruit toute la chair » (AUR 103).

Le corps d'Osiris, éparpillé en « quatorze morceaux », subit un traitement analogue, dans la mer cette fois. De même, dans *Aurora*, une colonne oratrice, ayant « tari » son éloquence, s'écroule, et les trente tonneaux qui la composaient « roul[ent] tous dans la mer où ils [sont] successivement happés par des courants variés qui les entraînent aux quatre coins du monde ». À la fin du récit, le narrateur est lui-même le « jouet de tous les courants » :

102. RS 147. Dans *Au château d'Argol*, Heide abandonne le bras d'Albert puis « s'éten[d] » à ses pieds, avec « abandon », « offerte », « comme une esclave entièrement soumise ». Elle « dénou[e] » ses sandales et ses cheveux qui se « répand[ent] sur le gazon comme une flaque », et « éten[d] » ses bras sur le sol (pp. 74-75).

*Des marées basses m'emportèrent, charriant mon corps
comme un glaçon. Épave charnelle, radeau vivant, tous les
océans me roulèrent. (AUR 164, 191-192)*

Pendant que les personnages du *château d'Argol* nagent vers le large, « leur chair par[âit] perdre de sa densité et s'identifier par une osmose obscure aux filets liquides qui les enserr[ent] ». Le brouillard d'*Êtes-vous fous ?* est une « marée » qui pénètre le corps de Vagualame et dissout sa volonté¹⁰³.

Cette déconstruction s'assortit volontiers d'un mouvement d'enfoncement : dans la calanque du *Rivage des Syrtes*, le corps de l'héroïne semble « s'alourdir », et « sombr[e] » dans le sommeil. Réduite à une « pesanteur » brûlante, elle n'émerge un instant que pour aussitôt « replong[er] » dans un sommeil annonciateur des « profondes » guérisons (RS 147-148). La calanque même est liée au thème de l'eau « profonde » ; il y pousse une herbe « profonde et noire », et du sol émane une « profonde » odeur de terre. Quant à Aurora, elle s'est dissimulée « au plus profond » de la fosse où doit s'opérer sa métamorphose (AUR 103).

Au terme de ce traitement, le corps, assimilé par la poche de recyclage, retrouve cohésion et vitalité. Les os d'Aurora s'« amalgam[ent] » à « l'argile rouge », avant qu'elle ne ressuscite sous la forme d'une sphère de métal qui va se nicher dans un nuage. Dans la calanque du *Rivage des Syrtes*, Vanessa, les cheveux « mêlés à l'herbe », est « toute rassemblée dans une obscure croissance de forces », et c'est toute « ranimée » qu'elle entraînera Aldo vers le sommet de l'île¹⁰⁴. Longtemps brassé par les courants, le coffre d'Osiris est rendu « tout debout à la terre ». Après son « long et épuisant trajet » maritime, le corps du protagoniste d'*Aurora* remonte la Seine jusqu'à Paris, où la flèche de Notre-Dame, indice d'une verticalité re-

103. CA 87-95 ; EVF 34, 42.

104. AUR 103, 138. RS 147. De même dans l'épisode du *château d'Argol* où les protagonistes sont dissous par la mer, le retour au rivage est suivi d'une renaissance : « L'étincelle hésitante de la vie éveilla des zones de plus en plus profondes de leur chair, et, peu à peu, de la masse de l'air dense et froid, des nuages et de l'humidité pénétrante du sable, comme une statue de son bloc de marbre ils naquirent et se détachèrent » (p. 95).

trouvée, promet des mystères plus stimulants encore que les précédents¹⁰⁵.

Ce mouvement de déconstruction, d'enfoncement et de reconstruction évoque un rite initiatique débutant par quelque descente symbolique dans la mort (le « cimetière analytique » d'*Aurora*, la calanque où les amants du *Rivage des Syrtes* « repos[ent] » comme des « gisants » sous un faux jour de « crypte »). Puis le corps, réanimé, se voit doté d'une énergie neuve, comme accédant à un niveau supérieur d'existence. Mais en deçà de leur analogie avec ce scénario — dont nous reparlerons au sujet des fonctions narratives de l'espace — ces phénomènes spatiaux présentent une ressemblance pragmatique avec le processus digestif : les constructions de l'imaginaire surréaliste, si excentrique que soit parfois leur matériau figuratif, sont modélisées, ici encore, par un phénomène biologique élémentaire. De la représentation de l'auberge à celle du gouffre anthropophage, l'imaginaire retourne simplement les rapports entre mon espace et celui de l'autre.

La structure mystique de l'imaginaire tend à concilier ces deux représentations en des figures mixtes, auxquelles l'ouroboros — le serpent alchimique qui se dévore lui-même¹⁰⁶ — peut servir d'emblème.

Par un troublant auto-cannibalisme, le protagoniste d'*Aurora* descend un escalier qui n'est autre que son propre « tube digestif », tout en se désagrégeant (ses dents semblent « déchaussées », son sexe est « comme dilué », ses jambes « oscill[ent] », ses bras « ball[ent] »). Au terme de cette autodigestion, comme régénéré à partir de sa propre substance, il retrouve consistance, et brise du front, « gencives et dents serrées », la porte qui donne sur la rue. L'appareil digestif, lieu de dissolution des chairs, est en même temps « utérus maternel », source de vie. Le *phénix*, évoqué dans *L'Amour fou*, image cette auto-régénération du corps. Dans le même ordre d'idées, Aragon parle, dans *Le Paysan de Paris*, d'« onychophagie intellectuelle » au sujet des mannequins par lesquels l'homme se représente lui-même¹⁰⁷.

105. ARC 90 ; AUR 192-193.

106. Mentionné dans HEB 43.

107. AUR 9-10, 23-24 ; AF 99 ; PP 125.

Avec ses diverses combinaisons entre les enveloppes avalée et avalée, la fonction régénérante de l'espace, comme celles de contention et de protection, est liée à une expérience intime et intuitive du corps. Elle concerne des lieux ressentis comme immédiatement enveloppants ou enveloppés. Nous allons voir maintenant comment le surréalisme appréhende et traite l'expérience spatiale, plus cérébrale et intellectuelle peut-être, de l'orientation.

Orienter

Des rayonnages où nous classons nos livres jusqu'aux édifices urbains auxquels nous nous repérons, nous usons quotidiennement de l'espace pour nous orienter. De même le Moi-peau, dans sa fonction de « *maintenance* du psychisme », fournit à ce dernier un objet-support qui lui sert de « centre de gravité », et le maintient dans un état « d'unité et de solidité », comme ferait un tuteur pour une plante¹⁰⁸.

Comment cette fonction du psychisme est-elle projetée dans l'espace surréaliste ? Yves Vadé y décèle deux mouvements inverses. Le premier mène de la rationalité vers la pulsion, entraînant la perte des repères logiques, l'étoilement « en d'incompréhensibles directions¹⁰⁹ ». Le second, répondant au contraire au souci de « s'orienter dans le dédale (AF 22) », aboutit à « des structures simples, fondées sur les jeux d'opposition binaires ou quaternaires », dont la fonction est de « *repérage* au sein d'un monde inconnu et dangereux où l'esprit ne peut se résigner à ne voir qu'un chaos »¹¹⁰.

108. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., pp. 97-100. Cet objet-tuteur est d'abord trouvé à l'extérieur sous forme du contact avec la mère et de l'enveloppe de peau qui maintient les organes serrés les uns contre les autres, puis intériorisé.

109. A. Breton et P. Soupault, *Les Champs magnétiques* (1920), suivis de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oublierez*, Gallimard, 1971, p. 47.

110. Y. Vadé, op. cit. M. Beaujour étudie, dans une perspective voisine, la dialectique entre « pensée mythique » et « pensée scientifique ». (« De l'Océan au Château : mythologie surréaliste », *The French review*, n° 3, vol. XLII, fév. 1969) M. Monballin remarque le même double mouvement chez Gracq, où la topologie est « employée à désorienter », et « remplit cependant une fonction de balisage » (op. cit., p. 29).

Nous verrons que ces deux schèmes, actualisés respectivement par les sinuosités du labyrinthe et la rigueur géométrique du mandala, peuvent tendre aussi à une simultanéité idéale, en des figures qui ne suggèrent une ordonnance logique que pour mieux la perturber.

L'égarément, tout d'abord, expérience fondamentale du surréalisme, est lié au thème — baudelairien — de la flânerie parisienne¹¹¹. La ville est un dédale où l'on s'enfonce sans direction prédéfinie, comme dans une rêverie. Lorsqu'elle rencontre le narrateur, Nadja va « sans but aucun », et c'est au hasard des rues qu'ils marcheront ensemble¹¹². André Breton et Jacqueline Lamba, la « belle vagabonde » de *L'Amour fou*, vont sans but précis, emportés par un « bon vent », et l'image des « ruelles sans but » vient encore sous la plume dans les *Champs magnétiques*¹¹³. Le paysan de Paris déambule dans ce lieu de flânerie, qu'est, par excellence, le passage urbain¹¹⁴. Ce thème des pas perdus se retrouve dans *Les Dernières Nuits de Paris*, où le vagabondage parisien se double d'une mythologie de la banlieue, image moderne des limbes de la conscience, où le narrateur file nuitamment l'énigmatique Octave (DNP 80-87). De même chez Aragon, la « grande banlieue équivoque autour de Paris » est-elle un au-delà de la conscience, où la pensée se perd loin de ses bases logiques (PP 166).

Cette perte de l'étayage rationnel se dit aussi à travers la métaphore de la ruine. Au début de *Deuil pour deuil*, le règne du

111. Sur l'expérience de l'égarément, Vadé rappelle la promenade erratique accomplie par le groupe en 1924 du côté de Moret sur Loing. (*Op. cit.*, p. 120) Sur la flânerie au XIX^e siècle, cf. les *Petits poèmes en prose* (*Le spleen de Paris*), et, d'Apollinaire, *Le Flâneur des deux rives* ou *Zone*. W. Benjamin montre comment le prototype du flâneur est né au milieu du XIX^e siècle (« Le flâneur », *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Les Éditions du Cerf, 1989) Voir aussi : P. Hamon, *Expositions, op. cit.*, p. 159 : Contrairement au « rentier-badaud de Balzac », le « flâneur [...] est un personnage positif, toujours doté de quelque compétence à interpréter, symboliquement ou anthropologiquement, les multiples spectacles de la cité, à faire du discontinu une continuité signifiante ».

112. NAD 73, et, entre autres exemples, pp. 103 (« nos pas nous conduisent »), 122 (« Nous déambulons par les rues »). Sur les divers modes de déambulation dans ce récit, voir : P. Née, *Lire Nadja*, Dunod, 1993, pp. 156-159.

113. AF 69, 73. CHAMPS 45 (signalé par Vadé, *op. cit.*, p. 121).

114. Cf. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 65.

désir (« Maladies étranges, coutumes curieuses, amour battant de cloche jusqu'où m'égarez-vous ? ») est lié à la description d'un Paris délabré. Les « tambours des colonnes écroulées » sur lesquelles Hebdomeros parle à ses disciples, les morceaux de colonne brisée sur lesquels s'assied l'Éternité à la fin du récit, ou les « ruines qui jonch[ent] encore le plancher » et que balaye une domestique, font songer à ces « décombres fumeux de la vieille pensée », dont parle Breton dans *Nadja*¹¹⁵.

Labyrinthe par excellence, la forêt vierge s'oppose au balisage urbain. Dans les « folies labyrinthiques » du parc des Buttes Chaumont, l'« enchevêtrement prodigieux » de la forêt vierge, et les « massifs épais » du Storvan, où s'égare Albert en des « détours compliqués », les pas se perdent, comme la pensée¹¹⁶.

À plus vaste échelle les directions cardinales se brouillent : « Nous actionnons ceci ou cela, pour nous assurer que tout est perdu, que cette boussole est enfin contrainte de prononcer le mot : Sud, et nous rions sous cape de la grande destruction immatérielle en marche », lit-on dans *Poisson soluble*¹¹⁷. Un bateau, dans *Nouvelles Hébrides*, porte le nom de « La boussole éperdue », et les personnages arrivent au « pays des boussoles affolées », où les hommes possèdent « de singulières boussoles à deux aiguilles »¹¹⁸. Dans *Aurora*, deux amants s'aiment « hors des sentiers du vent et des flèches ténébreuses de l'orientation [...], loin des sextants, des méridiens et des inclinaisons ». Ils parcourent la terre pendant que « les boussoles s'agit[ent] pareilles à des grillons » (AUR 55, 57).

Cet espace égarant, comme Brocéliande ou la forêt des contes, s'organise, ici, autour d'un *cœur* mystérieux, vers lequel l'aventurier se voit guidé par des signes et des êtres énigmatiques. Ces guides — ou, selon le terme de Françoise Bonardel, ces « *conducteurs*¹¹⁹ » — ce sont, par exemple, Nadja, dont le

115. DPD, dans LL* 121 ; HEB 28, 130, 70 ; NAD 130.

116. PP 180. *Martinique charmeuse de serpents*, *op. cit.*, p. 29. CA 124 (Vingt ans plus tard, ces massifs profonds se réduiront, autour de la maison forte de Falizes, à une forêt humide de « petits chênes ». (J. Gracq, *Un Balcon en forêt*, Corti, 1958, p. 83).

117. PS 49, signalé par Vadé, *op. cit.*, p. 121.

118. NH, dans NH* 60, 88. Signalé par Vadé, *op. cit.*, p. 121.

119. F. Bonardel, « Surréalisme et hermétisme », *Mélusine*, n° 2, 1981, p. 107.

narrateur suit avec plus ou moins de réticence les itinéraires capricieux, et, avec elle, les femmes-sphinx dont Claude Maillard-Charry a noté la fonction conductrice dans la cosmologie surréaliste¹²⁰. Ce sont encore l'animal guide du vingt-neuvième texte de *Poisson soluble*¹²¹, la main de fatma que suit sur des enseignes le narrateur d'un conte de Limbour¹²², et le manteau de léopard de Louise Lame, qui guide le narrateur à travers la nuit¹²³. Dans cet imaginaire, le labyrinthe est une « *forêt d'indices* », où seul celui qui a cessé de « compter sur la boussole », qui s'est « abandonné à la ronde des cercles excentriques des profondeurs », sera guidé vers quelque château du Graal et de la Connaissance¹²⁴ : un château « clos, aérien, illuminé de son secret », opposé au chaos de « la forêt dans son inextricable prolifération »¹²⁵.

120. Cf. NAD 116, et C. Maillard-Charry, « Les visages du sphinx chez les surréalistes », *Mélusine* n° 7, 1985, p. 172 : « Dépositaire du sens de la vie, la femme-sphinx oriente le cheminement. ». Cf. aussi *La Marge*, p. 197 : « Une Isis obscure semble lui commander de la suivre entre les bancs des verduiers [...] ».

121. PS 110 : « le voici guidé par l'aile gauche de l'oiseau longtemps, longtemps ». Cf. aussi pp. 100 : « Guidés par une pluie de chardons nous franchîmes le seuil de la demeure du Rendez-Vous », 123 : « Un des pôles aimantés de ma route devrait être, je le savais depuis longtemps, la réclame lumineuse de "Longines" à l'angle de la rue de la Paix et de la place de l'Opéra ».

122. G. Limbour, *La main de Fatma, Soleils bas, suivi de poèmes, de contes et de récits, 1919-1968* (1929), Gallimard, 1972.

123. LL, dans LL* 23 : « je la poursuivis, guidé par son manteau de léopard ». Voir aussi pp. 26 (« une voix caressante lui a indiqué son chemin »), 32 (« L'étoile [...] le guide mieux que la baguette du sourcier, la piste du trappeur et les écriteaux Michelin »), 101 (« son génie, guide malin, l'a conduit pas à pas vers une révélation qui se contredit sans cesse »), 114 (« le pilote étrange qui guide l'aventurier à travers le dédale du désir »). Cf. aussi DPD, dans LL* 132 : « Timonières, comètes violette et rouge, timonières du bateau fantôme où guidez-vous votre cargaison [...] ? ».

124. AF 23 ; ARC 97.

125. J. Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, op. cit., p. 17. M. Carrouges met en parallèle l'égarement surréaliste avec cette phase nécessaire de l'initiation ésotérique : « l'explorateur doit d'abord s'égarer hors du sentier tracé avant de pénétrer au cœur des territoires inexplorés ». (*André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, p. 78) Sur l'analogie de ce schéma avec le conte de la Belle au bois dormant, voir A. de Souzaenelle, op. cit., p. 66, et *La Liberté ou l'amour !* p. 103, où le héros se dirige vers un pensionnat ceint d'une épaisse forêt, qu'il traverse « péniblement en raison des racines et des fougères ».

Mais ce rêve ne conjure pas toujours l'éventualité pénible d'un dédale dépourvu de centre — condamnant le héros à l'errance éternelle. La forêt enchantée devient alors désert, espace d'« exaspération », où ne s'accomplit plus la « conquête de nos profondeurs », mais un errement définitif « hors de soi »¹²⁶.

Le protagoniste de *La Presqu'île*, engagé dans un long détour à travers la campagne, sent ainsi le plaisir du vagabondage céder sporadiquement la place au désir brutal de rebrousser chemin. La hantise de perdre le chemin du retour, de se voir couper l'isthme vers le continent, mue le paysage enchanté en terre d'exil, en friche déserte et monotone¹²⁷. Corsaire Sanglot, tel Quincey à la recherche d'Ann, cherche Louise Lane dans des rues pareilles au désert où erre, en contrepoint, un explorateur fourvoyé¹²⁸.

La mer, que sillonne le même Corsaire, et sur laquelle erre le protagoniste de *Charbon de mer*, est aussi une plaine stérile et indifférenciée, où nulle orientation n'est possible¹²⁹.

Enfin, le voyage enchanté des amants d'*Aurora* tourne à l'errance dans un espace perfide, où ils ne parviennent « jamais

126. J.-J. Wunenberger montre que le désert, lorsqu'il n'est pas un espace intérieur dont la traversée est rite de passage vers une connaissance de soi, condamne à la perpétuelle extériorité (« Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique. », *op. cit.*, p. 27). Page 26, il cite Nadia Tadzi, « Exploration sahariennes », *Traverses*, n° 19, juin 1980 : « [...] le désert, cette aire d'exaspération par excellence. "Ex", toujours "ex" : hors de soi [...] ».

127. *La Presqu'île*, PI* 74. L'angoisse de ne pouvoir retourner se justifiera d'ailleurs à la fin du récit, où une barrière l'empêchera de rejoindre le lieu dont il était parti.

128. LL, dans LL* 95-101. (Cf. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Union générale d'éditions, 1980. Quincey recherche Ann, disparue, dans « l'immense labyrinthe de Londres » (p. 125). Quelques pages plus loin, les « coupoles » et les « dômes » d'une « grande cité » lui apparaissent au cours d'un rêve d'opium, ainsi que le visage d'Ann, aussitôt dissipé (p. 154). De même, un « palais des mirages » apparaît-il, au milieu d'un désert, à l'explorateur de *La Liberté ou l'amour !*, et la silhouette de Corsaire Sanglot se profile-t-elle devant Louise Lane pour s'évanouir immédiatement.).

129. Cf. LL, dans LL* 39-40, et CM 101. (« Unipar nageait hardiment d'un bras [...]. Il ne se dissimulait pas que sa situation était des plus critiques. Comment parviendrait-il à atteindre les côtes d'Europe si les vents tournaient ? [...] L'essentiel était de trouver la route sillonnée par les longs courriers. »).

consciemment à démêler l'exacte trace » de leur destin (AUR 57). Dans *Deuil pour deuil*, « la vierge aveugle et blonde et l'amant percé au cœur par une balle aiguë errent dans le ciel. Nul ne leur enseigne leur chemin. La nuit tombe, une nuit noire et méchante qui les égare des feux mouvants d'une forge aux blêmes lumières d'un homicide océan (DPD, dans LL* 141) ». Chassé de lui-même, le moi n'en retrouve plus l'« entrée ».

Dans cet imaginaire angoissé, la perte des repères entraîne un effondrement des appuis qui étayaient l'unité et de la solidité du psychisme, conformément à la description clinique des dysfonctionnements du Moi-peau¹³⁰. En lâchant tout, le sujet perd sa certitude de lui-même, et, faute de se sentir soutenu par une arête dorsale propre à maintenir sa verticalité, s'affaisse.

Le corps de Vagualame devient un « ténia », un « monstrueux et ophtalmique serpent », et Yolande, la femme-mémoire, glisse autour de lui son bras de pierre, « [...] comme si elle craignait que, sans le secours de sa vigueur, tout de [lui], os, pensées, reliefs de muscles, déchets d'espoirs, dût s'éparpiller. Elle veut être [sa] courroie. » Menacé d'« enlissement », il se raccroche des yeux au fer d'un balcon, seul objet dessiné qui s'offre à sa vue, ou bien à « des histoires », à « des mots », à une chanson de nourrice : « quand on se noie, on cherche à étreindre quelque chose au passage » (EVF 33, 105, 123, 100). Comme liquéfié, le narrateur d'*Aurora* se raccroche, pareillement, à une marche d'escalier dont la netteté géométrique lui sert de bouée au bord du chaos (AUR 15, 22-23).

Dans *Arcane 17*, la destruction par la guerre des « bases communes d'orientation » se dit à travers cette autre image de l'éparpillement qu'est la ruine. Elle n'exprime plus, ici, la démolition salutaire des monuments logiques, mais l'effondrement des certitudes fondatrices : « Une grande partie de la terre ne présentait plus qu'un spectacle de ruines. [...] En moi c'étaient aussi bien des ruines, quant à jamais fleuries de cette rose. Et les idées, par quoi l'homme tend à se maintenir en rapport défini avec les autres hommes, les idées n'étaient pas plus épargnées : ruines encore, façades seules restées debout, enceinte de la tour de Babel » (ARC 73, 69-70).

130. Cf. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 98.

En abordant l'île interdite de Vezzano — au risque d'ébranler l'ordre déjà précaire qui maintient la paix dans le royaume — c'est encore un paysage ruiniforme que découvrent Aldo et Vanessa : une sorte d'iceberg rocheux « rongé » par l'érosion, et où se profile un donjon rocheux « ébréché » et « ébouleux ». Les pans effondrés, le gazon qui « coule » dans les ravins trahissent le risque vague d'un éboulement des certitudes logiques (RS 145-150). Le narrateur de *La Route* suit, lui aussi, une voie délabrée, environnée de « taillis crépusculaires », et « mangée peu à peu par la terre comme par une chair qui se reforme »¹³¹.

Par réaction aux angoisses de la perte (aliénante¹³²) des repères et d'un affaissement du moi, des *mandalas* géométriques, servent de support au vagabondage de la pensée. Pareils à ce château de l'âme dont nous avons évoqué plus haut la présence mythique au cœur du labyrinthe, ils apparaissent comme des bases d'orientation, des pôles structurants suggérant un ordre à découvrir, et restaurant la verticalité du moi.

Le corps, base première d'orientation, est décrit dans *Aurora* comme un majestueux axe du monde (un « axe », un « pivot », AUR 48). Le héros d'un conte de Limbour, *L'Enfant polaire*, est assimilé à l'enfant dont les membres indiquent les directions cardinales à la première page des géographies¹³³.

Diverses constructions géométriques fonctionnent aussi comme des bases d'orientation : le « château étoilé » de *L'Amour fou*, la pyramide d'*Aurora*, le parallélépipède de *Deuil pour deuil*, ou, dans *Le Paysan de Paris*, la « colonne quadrangulaire », dressée parmi les allées dédaléennes du parc des Buttes-Chaumont¹³⁴. Breton, faisant l'éloge de la « régularité » du

131. *La Route* (1963), PI* 9.

132. En dépit des déclarations du *Manifeste du surréalisme*, « Breton semble bien n'avoir jamais pu valablement maîtriser » la crainte de la « folie », écrit P. Mourier-Casile. (« *Nadja* » d'André Breton, *op. cit.*, p. 110, et *Manifeste du surréalisme*, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 14).

133. *L'Enfant polaire* (1945), SB* 58..

134. AF 144. AUR 68. DPD, dans LL* 159 (signalé par Vadé, *op. cit.*, p. 125). PP 194 (« Cette colonne est surmontée d'une girouette qui nous permet de distinguer les faces du monument d'après les points cardinaux ». Chacune des quatre faces est couverte d'inscriptions. Vadé commente : « tout cet ensemble de données réparti sur les quatre faces du monument constitue une espèce de système classificatoire en même temps qu'un résumé du monde

cristal, imagine une architecture semblable à ces structures géométriques : « La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris : je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme » (AF 17). Ce fantasme de régularité parfaite se retrouve, chez De Chirico, dans la description de « temples sévères, tout blancs sur les rochers sacrés », aux « dalles intangibles » (HEB 42).

But de voyage dans plusieurs récits, le pôle Nord, à l'aplomb de l'étoile polaire — et instrument d'orientation — figure souvent, lui aussi, un puissant *axis mundi*, dont les « lézardes » sont les « fissures originelles des angles et des directions », et où le corps retrouve verticalité et solidité¹³⁵. « Vers le nord », dit Hebdomeros, « c'est la vie et le bonheur, c'est la beauté et la clarté ; c'est la joie du travail et du repos sans remords ». Dans *Deuil pour deuil*, s'abat une pluie de magnifiques boussoles « indiquant toutes le même nord », comme pour désigner le point mythique d'où prendrait sens les parties hétéroclites de l'espace¹³⁶.

L'étoile, pôle d'orientation privilégié, permet de maintenir une direction stable au milieu des périls, et de surmonter les découragements de la quête. C'est vers la « place de l'Étoile » que marche Corsaire Sanglot, et le savon qu'il tient le guide comme une « étoile » (LL dans LL* 22, 32). Le 17^e arcane du Tarot, symbolique de l'espoir et nommé l'Étoile, donne son nom au dernier récit de Breton — auquel Nadja disait autrefois : « C'était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. Vous ne pouviez manquer d'arriver à cette étoile (NAD 81) ».

Si l'égarement s'assortissait d'un affaissement, un redressement accompagne en revanche la réorientation.

Le centre organisateur du parc des Buttes-Chaumont est une colonne dressée ; le « château étoilé » de *L'Amour fou* s'élève sur des hauteurs ; les temples de De Chirico se dressent sur des « rochers sacrés » ; l'errance des amants voyageurs d'*Aurora* se perpétue faute de trouver la « route verticale qui seule [serait]

environnant, comme il convient à tout point central digne de ce nom ». *Op. cit.*, p. 126).

135. M. Leiris, *Le Point cardinal* (1927), *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1998, p. 55.

136. HEB 78 ; LL, dans LL* 52.

capable d'abrégier le chemin » (AUR 58), et le pôle Nord, *axis mundi* associé à l'étoile polaire, est le lieu où le narrateur du *Point cardinal* s'élève « verticalement » dans l'espace¹³⁷.

Mais ce réflexe postural de redressement, qui conditionne l'orientation du corps, ne signifie pas une réhabilitation de l'ordre logique. Car le centre géométrique autour duquel s'organise le dédale, loin d'être un but en soi, revoie aux méandres de la périphérie. Geneviève Alliez signale que le Tängri du *Rivage des Syrtes*, « cône » à la « symétrie parfaite », se voit associer des images qui « cachent plus qu'elles ne révèlent » (« lever de lune », « phares diamantés », « source de silence », « lever d'astre », « soleil de minuit »)¹³⁸. Simples supports de l'imagination, le cône, la pyramide, la colonne quadrilatère, le château étoilé ne fournissent pas d'explication du monde. Tantôt, comme l'absurde colonne des Buttes-Chaumont, ils ne désignent qu'eux-mêmes, dans la pure évidence de leur forme ; tantôt ils posent des questions confondantes, incitant à de nouvelles quêtes de sens, plus égarantes encore que celles qui ont mené à eux : sur les pierres de la cathédrale, qui dresse verticalement sa flèche près d'un corps allongé à la fin d'*Aurora*, sont gravés des mystères « plus énigmatiques encore que ceux de Paracelse » (AUR 193).

Incrustés au cœur du labyrinthe, ces mandalas se distinguent ainsi des figures symboliques de l'ordre rationnel, regroupables sous l'emblème négatif de la boussole.

L'espace réglé rationnellement — et non par les lois du désir — fait ainsi l'objet d'un dénigrement ou d'une révolte : Vagualame détruit les instruments de mesure — thermomètre et feuilles de température — qu'on lui impose au sanatorium. Breton stigmatise les « sinistres poteaux indicateurs », ou la « voie toute tracée » des idées reçues, bordée d'édifices immuables. Le paysage urbain sert encore de métaphore aux contraintes de la raison chez Leiris, qui stigmatise les « villes toutes semblables », aux « rues industrielles ». *Hebdomeros* évoque le « spectacle décourageant des villes légiférées », et l'héroïne de *Babylone* apprend à détester les « villes à rues

137. PC, *Mots sans mémoire*, p. 56.

138. G. Alliez, *op. cit.*, p. 106, et RS 150-151.

droites »¹³⁹. Dans la vieille Orsenna du *Rivage des Syrtes*, gardienne d'un ordre prestigieux, la vie, écrit Geneviève Alliez, est « administrée selon un mécanisme modèle, une règle méticuleuse », en un espace où « la stricte exécution a pris le pas sur l'invention et la liberté créatrice »¹⁴⁰.

Ces lignes de Desnos, enfin, résument le mépris surréaliste pour l'orientation rationnelle :

Qu'ils me font rire ceux qui prétendent faire autre chose dans cette tempête que des gestes désespérés de moulins à vent, des contorsions de cerfs-volants, des mouvements arbitraires d'ailes, ceux qui se prétendent timoniers capables d'aller au port, ceux pour qui doute n'est pas synonyme d'inquiétude, ceux qui sourient finement ! (LL, dans LL 64)*

Mais le refus d'être emprisonné dans les cadres limitatifs du bon sens — et l'angoisse inverse de l'errance infinie — ne domine que lorsque la fonctionnalité entre ces deux expériences est perdue¹⁴¹. Pour le surréalisme, c'est fondamentalement, nous l'avons vu, en s'égayant qu'on s'oriente vers le cœur secret du labyrinthe — lequel renvoie, à son tour, aux méandres de la périphérie. « Oui, nous nous sommes épris de la force végétale, écrit Breton dans *Martinique charmeuse de serpents*, et pourtant le besoin impérieux que nous avons éprouvé de nous entretenir des formes régulières dans un lieu de la nature où justement l'informe, je veux dire le manque de cadre, semble prédominant, quoi de plus significatif ?¹⁴² » Jamais dans l'esprit de Breton, écrit Vadé, « l'attraction pour les structures cristallines ne cessera d'être contrebalancée par la fascination pour les “enchevêtrements prodigieux” du “cœur de la forêt” tropi-

139. EVF 99 ; CHAMPS 45 (signalé par Vadé, *op. cit.*, p. 121) ; ARC 38 ; AUR 55 (sont également décriés, p. 37, les villes aux « hautes falaises tranquilles », les « échiquiers » et la « marqueterie » des rues) ; HEB 109 ; BAB 119.

140. G. Alliez, *op. cit.*, p. 99.

141. Le visage double du narrateur d'*Aurora* illustre cette dissociation : la partie supérieure, « avec sa jolie barbe de vieillard », présente des éléments solidement « groupés » autour d'un objet-tuteur aimanté (« l'intelligence-fer-à-cheval »), tandis que la partie inférieure, la tête en bas et « congestionnée », cherche désespérément des « piliers », des supports absents (AUR 128-129).

142. *Martinique charmeuse de serpents*, pp. 31-32.

cale¹⁴³ ». Ainsi voit-on le héros surréaliste alterner l'égarement dans des espaces sans repère, et des retours au point de départ : « Que puis-je faire, sinon me rendre vers six heures au bar où nous nous sommes déjà rencontrés ? » Dans le même récit, un « irrésistible appel » porte Aragon et l'auteur à « revenir aux points mêmes » où leur est apparu un « véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme allant d'un trottoir à l'autre interroger les passants »¹⁴⁴. À la recherche d'une femme aperçue la veille, et ne sachant où la chercher, le narrateur des *Dernières nuits de Paris* revient simplement au café où il l'a vue la première fois (DNP 46-47).

Dans sa version mystique, le surréalisme a rêvé, au-delà de cette alternance, des espaces qui concilient « le saisissable et l'éperdu, la vie et le rêve¹⁴⁵ », c'est-à-dire le plaisir de l'égarement sans sa hantise, et la force du pôle orienteur sans les limites où il retient l'imaginaire. Cette combinaison est concrétisée par des paradoxes visuels, qui suggèrent un ordre en même temps qu'ils le contredisent.

Dans *Arcane 17*, le corps d'Osiris est reconstitué dans un atelier formé de « deux étoiles superposées, l'une faite de deux triangles équilatéraux, égaux et sécants aux bases parallèles, l'autre de deux carrés égaux et sécants dont chacun offre deux côtés parallèles à une diagonale de l'autre (ARC 93) ». Or, malgré la belle symétrie suggérée par ce descriptif, on achoppe à tracer la figure désignée, car les branches de l'une et l'autre étoile tendent obligatoirement à se superposer.

Dans le même ordre de représentations, Breton regrette, dans *L'Amour fou*, « de n'avoir pu fournir comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge (AF 15) ». D'un côté le délire de la pensée loin de ses bases d'orientation logique, de l'autre l'esprit guidé par les rails de ses fonctionnements habituels.

143. Vadé, *op. cit.*, p. 130.

144. NAD 105, 89. Cf. aussi p. 87 : « Et moi, maintenant ? Où aller ? Mais il est si simple de descendre lentement vers la rue Lafayette, le faubourg Poissonnière, de commencer par revenir à l'endroit même où nous étions. » Au sujet de ces retours à la case départ, cf. P. Née, *Lire Nadja*, *op. cit.*, pp. 158-159.

145. *Martinique charmeuse de serpents*, p. 33.

À la fois « statique » et « dynamique », essentiellement visuelle mais dérobée à la figuration, l'image, comme la beauté convulsive, est faite de « saccades » (NAD 189).

Entre l'angoisse et l'enchantement, entre l'alternance et la fusion, l'expérience surréaliste de l'égarement s'avère, en somme, beaucoup trop ambiguë pour être réduite à quelque fuite loin du réel et de ses bases d'orientation logiques. Elle s'enrichit souvent, en outre, d'une exacerbation de la perception sensorielle : le flâneur du XIX^e siècle, écrit Philippe Hamon, est déjà « “plaque sensible” sur laquelle “s'impressionne” le réel¹⁴⁶ ». C'est cette sensibilité dont nous allons examiner l'expression dans le surréalisme.

Capter

Les ouvertures, les canaux, les instruments de communication qui branchent nos demeures sur le monde peuvent illustrer ce qu'Anzieu nomme la fonction de « soutien de l'excitation sexuelle » du Moi-peau. Ce dernier capte « l'investissement libidinal » à la façon dont la peau — où sont logés les divers organes des sens — reçoit les stimuli extérieurs¹⁴⁷. Le surréalisme illustre cette fonction réceptrice par la représentation de diverses « zones ultra-sensibles » (AF 103).

Retraites méditatives, coupées du tumulte du monde, ce sont des enveloppes sonores, des cavités bruissantes, des chambres habitées de rumeurs que l'oreille surréaliste ausculte, ou bien encore des alcôves érotiques, des chambres d'amour et des châteaux sadiens, où d'intenses plaisirs ont lieu au-delà du bien et du mal, protégés des oreilles du monde par divers calfeutrages (murailles épaisses, lourdes tentures).

À côté de cet espace réceptif de l'introspection, la surface d'excitation de certains lieux, tournée vers l'extérieur, perçoit cette fois les sollicitations exogènes : le désir de tout voir, toucher, écouter, goûter ou sentir, dans certaines pages d'Aragon par exemple, appelle la représentation d'enveloppes fonctionnant comme des antennes. Agréables ou fascinantes, les excitations peuvent aussi être ressenties comme excessives et dange-

146. P. Hamon, *Expositions*, op. cit., p. 159.

147. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 103.

reuses — l'antenne devenant paratonnerre, qui attire les puissances de la foudre.

Dans ces deux cas de figure, les sensibilités interne et externe sont mutuellement exclusives : il faut se couper du monde extérieur pour se rendre réceptif au monde du dedans, et les sollicitations du dehors occultent, réciproquement, les perceptions internes. Des représentations synthétiques dépassent cette opposition entre réceptivité interne et externe, pour rêver, au-delà, la simultanéité paradoxale de la perception et de la non-perception.

L'introspection radicale et la rupture avec le réel extérieur sont d'abord l'expérience du *distract*. Breton parle de sa « distraction » comme d'une condition nécessaire aux « états de parfaite réceptivité » et de « disponibilité » à tout ce que les bruits du monde et l'existence utilitaire sont susceptibles d'occulter¹⁴⁸. De même recommande-t-il de faire le vide comme préalable à l'exercice de l'écriture automatique : « N'y soyez pour personne¹⁴⁹ ». Des *désœuvrés*, dégagés de tout impératif professionnel et social, coulent des jours de « profondes et capricieuses vacances », et laissent leurs curiosités « se dispers[er] sans cesse »¹⁵⁰. Des *solitaires*, tels que Damoclès Siriel ou Corsaire Sanglot, rompent également avec les « vains bruits du monde¹⁵¹ », et Albert se détourne « des succès que chacun lui promettait à Paris » (CA 15-16).

Cet isolement est renforcé par diverses enveloppes architecturales, comme la chambre où Nanavati vit « dans la sévère

148. AF 77, 39. Voir aussi DNP 134 : « Les jours où l'on suit cette voix secrète qui est celle de la distraction sont ceux que le hasard choisit pour indiquer ses chemins ».

149. *Manifeste du surréalisme*, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 43.

150. CA 39, 42. La « fiche signalétique » des personnages de Gracq indique entre autres : « Profession : sans. Activités : en vacances. » (*Lettrines* (1967), Corti, 1994, p. 35) Cf. aussi AUR 47 (« Ce vil filet professionnel, qui constitue d'ordinaire la trame de toute vie, il l'avait rejeté un beau jour [...] »), 48 (« il ne voulait plus qu'il fût question de cet huissier TRAVAILLE dans la structure civile de sa vie »). On se souvient de l'assertion de Rimbaud : « Tous les métiers salissent ».

151. Cf. AUR 89, et LL, dans LL* 51. Voir aussi *ibid.*, pp. 93 (« Je suis seul, capable encore et plus que jamais d'éprouver la passion [...] »), 113 (« J'ai suivi le chemin que traçait ton ombre dans un désert mélancolique où, derrière moi, j'ai laissé tous mes amis. »).

retraite de sa solitude » (NRH 125), et le château où Albert se retire.

Ces retraites sont encore entourées par des régions d'exil : le « pays sauvage et désert » d'Argol, les « confins du Sud » où s'étendent les Syrtes, la Suisse enfin, où Vagualame, nouvel Hans Castorp, se retire au sanatorium¹⁵². Mentionnons encore la Gaspésie très isolée d'*Arcane 17*, où ne parviennent que des nouvelles filtrées et amorties par la distance¹⁵³.

En coupant son habitant du monde extérieur, la retraite engendre au moins deux scénarios typiques. Le premier, évocateur de *Melmoth* et du *Château d'Otrante*, pose le héros en guetteur fasciné d'une cavité peuplée de lueurs vagues, hantée de bruissements insolites que le silence de la solitude rend inhabituellement audibles. Le second, hérité de *Justine* et des *Cent vingt journées de Sodome*, fait de la retraite un temple érotique, dont le maître jouisseur, coupé des bonnes gens par d'épaisses murailles, débride furieusement ses fantasmes.

Le corps est, dans le premier scénario, une profondeur mystérieuse, traversée de sensations troubles : « J'étais très vieux », écrit le narrateur d'*Aurora*, « et tous les événements que je me rappelais parcouraient de bas en haut le tréfonds de mes muscles comme des tarauds errant dans les parois d'un meuble ou des lichens montant à l'assaut d'une statue » (AUR 13).

Cette sensation est redoublée, dans les mêmes pages, par l'impression de s'aventurer dans une mine :

*Allumant en tremblant une lampe, je m'étais risqué dans la mine sombre de l'escalier. J'observais le long des murs mon ombre projetée et ressemblant aux traces de plantes antédiluviennes, qu'on trouve gravées dans les filons, mancenilliers obscurs dont la sève est un dangereux grisou prêt aux plus horribles explosions pour peu qu'on approche de son poison une flammèche*¹⁵⁴.

La chambre des cartes, où pénètre Aldo dans *Le Rivage des Syrtes*, est un espace pareillement hanté d'une vie secrète et bruissante (RS 32).

152. CA 19 ; RS 10 ; EVF 39-42.

153. Cf. ARC 11-12 : « L'isolement, sur cette côte de la Gaspésie, aujourd'hui, est aussi grand et aussi inespéré qu'il se puisse ».

154. *Ibid.*, loc. cit.

À une échelle plus vaste, la Terre est une enveloppe creusée de galeries, de souterrains. Place Dauphine, Nadja se dit certaine qu'un souterrain passe sous ses pieds, et « se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore. Où ne se perdent en ce moment dans l'ombre que deux ou trois couples, elle semble voir une foule : "Et les morts, les morts !" » (NAD 94-95). Le narrateur du *Point cardinal* entend monter du sein de la terre « des éclats de voix, des bruits de querelles et des coups de pioche assourdis par les couches superposées des stratifications qui sépar[ent] de l'atmosphère les chercheurs obstinés¹⁵⁵ ».

S'ils engendrent ici une fascination teintée d'angoisse, l'isolement et la sensibilité accrue aux excitations internes peuvent aussi procurer de profondes jouissances.

On a alors affaire à la représentation d'alcôves érotiques, comme la chambre d'hôtel que le protagoniste de *La Presqu'île* va préparer dans une petite ville éloignée en perspective d'une fête amoureuse¹⁵⁶. La galerie de l'Opéra, avec ses maisons closes et ses lieux cachés du plaisir, est une enclave discrète, où l'on vient satisfaire des goûts dont rien ne filtre à l'extérieur. Plus radicalement, Damoclès Siriel s'isole dans le temple confié à sa garde, mordant et fouettant impunément des esclaves réduites au silence (AUR 86-87).

L'une des originalités du surréalisme, dans la représentation de ces espaces d'excitation endogène, est d'en avoir poussé la logique narcissique jusqu'à l'autodestruction. Ainsi les plaisirs sans entrave de Damoclès entraînent-ils une sorte de surenchère et d'emballement érotique : « [...] ma jouissance n'était jamais qu'une grande débâcle [...]. Aussi ces plaisirs me laissaient-ils complètement insatisfait et fallait-il que je découvrisse autre chose. » Finissant par faire l'amour à sa propre image sous les espèces du couteau sacrificiel qui a servi à ses sévices — « seul

155. PC, *Mots sans mémoire*, pp. 36-37. Aragon emploie une image voisine dans le *Traité du style* : « [...] lorsque l'ouvrier qui creusait les profondeurs de la terre [...] entend soudain sonner étrangement l'acier de sa pioche, il se penche, il interroge le lointain vertical, il croit reconnaître un chant funèbre. Il colle au fond de la fosse une oreille habituée aux romances. Quel est ce roulement perpétuel ? » (*op. cit.*, pp. 206-207) Voir aussi PS, p. 48 : « [...] nous avons creusé des mines, des souterrains par lesquels nous nous introduisons en bande sous les villes que nous voulons faire sauter ».

156. *La Presqu'île*, PI* 123.

objet capable de concrétiser toute la diversité de [s]on esprit » — le hiérarque, « grisé de tout l'orgueil du monde », en vient à commettre le « terrible sacrilège » de modifier à son image la structure même du temple. Averti, le peuple veut le mettre à mort ; mais il s'enferme, « insensible au réseau de dangers qu['il] devin[e] sans cesse accru autour de [lui] ». Il sabote, pour finir, la digue qui protège le temple, et s'enfuit sur la mer, où il se donnera la mort à l'aide du couteau même qui incarnait son désir. L'excitation interne, entraînant un emballement narcissique où le désir est désir de lui-même, ne passe pas l'épreuve de son extériorisation : le dernier geste du hiérarque est de refuser, dans un suprême orgueil, l'existence du monde extérieur (AUR 88-95).

Augmentant avec le coefficient d'isolement, l'excitation interne aboutit à une surcharge qui est apogée du plaisir, en même temps que destruction de l'organisme récepteur (la mer perce la digue et envahit le temple ; le couteau troue le corps).

À l'inverse, la surface d'excitation peut être tournée vers l'extérieur. Elle capte alors, à la façon d'une antenne, des signaux exogènes, venus d'un ailleurs inconnu : « Le cœur humain, beau comme un sismographe », écrit Breton¹⁵⁷.

Le corps, d'abord, est un radar dont il s'agit de cultiver hautement la sensibilité. Le narrateur du *Paysan de Paris* dénigre le « dédain » professé envers les sens, et appelle « leur hégémonie sur la terre », eux qui assurent la « perception de l'insolite », et ouvrent au « sens du mystère »¹⁵⁸. Il est faux, lit-on dans *La Liberté ou l'amour !*, « [...] que les sens appartiennent à la matière. Ils appartiennent à l'esprit, ils ne servent que lui et c'est par eux que vous pouvez espérer l'extase finale. [...] Cultivez donc vos sens soit pour la félicité suprême, soit pour la suprême tourmente, toutes deux enviables puisque suprêmes et à votre disposition » (LL, dans LL* 51-52).

Cette réceptivité du corps est illustrée par des attitudes de guetteurs, ou, plus généralement, de ce qu'Aragon nomme des « curieux » : scrutant le désert, le héros de *Deuil pour deuil*

157. NAD 190. Breton parle, au sujet des « états de parfaite réceptivité » propices à la perception de la beauté, de « la contrée immense d'où [lui] arrivent aujourd'hui la plupart de ces appels irrésistibles » (AF 15).

158. PP 12, 14, 16, 47. Voir aussi p. 15 : « Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux ».

attend, « impassible et tourmenté », les « belles millionnaires » qui se profilent à l'horizon. « Je guettais je ne sais qui, j'espérais je ne sais quoi », écrit le narrateur des *Dernières Nuits de Paris*. De Chirico évoque les centaures au regard « attentif et immobile comme le regard des marins, des montagnards, des chasseurs d'aigles et de chamois, et en général le regard de ceux qui sont habitués à regarder de très loin et de très loin à distinguer les hommes, les animaux et les choses¹⁵⁹ ». Le thème de l'attente ponctue et sous-tend *La Liberté ou l'amour*¹⁶⁰. « Qui vive ? » demande Breton avant de conclure *Nadja*, et c'est en « guetteur » qu'il se dépeint dans *L'Amour fou*¹⁶¹. Le même « Qui vive ? » est la dernière réplique de Daniello dans *Le Rivage des Syrtes*, et la figure du guetteur persiste, dans l'œuvre de Gracq, sous les traits d'Aldo (l'« Observateur » fasciné par la présence invisible de l'ennemi à l'horizon), d'Albert (scrutant la forêt d'Argol), et de l'aspirant Grange (guettant dans les Ardennes la venue de l'ennemi)¹⁶². Le narrateur du *Paysan de Paris*, faute d'être un guetteur à strictement parler, est un indiscret, un questionneur, qui pousse les portes sur des intimités et des secrets d'arrière-boutique¹⁶³.

Facilement liée au mystère, l'ouïe supplée souvent à la vue dans les postures de guet : « Écoutez. La nuit dense laisse jusqu'à mes oreilles parvenir le gémissement d'un enfant martyr torturé par des parents luxurieux, à moins que cela ne soit le cri d'adieu d'un chat angora », lit-on dans *Deuil pour deuil* (DPD, dans LL* 142). Quant au protagoniste d'*Aurora*, il tend l'oreille au « murmure » des « îles lointaines ». Dans le silence opaque du chapitre final — signe de l'« omnipotence rationnelle » — il essaye « de faire aussi fine que possible la peau de [s]es tympanes afin qu'ils [soient] capables de vibrer au contact du moindre bruit » (AUR 54, 181).

159. PP 165 ; DPD, dans LL* 121 ; DNP 83 ; HEB 53.

160. « Un homme guette à sa fenêtre. Il attend. Qu'attend-il ? » (LL, dans LL* 25) « Je l'attends ! Viendra-t-elle ? » (p. 41) « Je sens se gonfler ma poitrine à l'approche de la bien connue. » (p. 45).

161. NAD 172 ; AF 39 (« J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. »).

162. RS 321, 10 ; CA 32, 54, 119 ; BF 230.

163. Cf. par exemple PP 91, 102.

En ce qui concerne le sens du toucher, Breton parle de « sensations électives », du « mouvement spécial, indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel et tel lieux, accompagnées de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend, jusqu'à l'absence complète de paix avec nous-mêmes » (NAD 21-22). Dans *L'Amour fou*, il définira cette sensation comme un « trouble physique » analogue au « plaisir érotique », avec lequel il ne présente « que des différences de degré » (AF 12-13). Aragon déplore que les coiffeurs ne sachent plus « laisser errer leurs doigts sur les crânes [...], les attarder au niveau du lambda où le plaisir atteint son comble, et [...] les en écarter tout à coup vers les écailles où de nouveaux royaumes nerveux sous l'influence du massage entrent brusquement en danse, envoyant de curieux élancements vers les oreilles et les régions voisines du cou » (PP 58).

La Mme de Rosalba d'*Êtes-vous fous ?* la diseuse de bonne aventure d'*Arcane 17*, la Mme Sacco de *Nadja* culivent enfin le sixième sens du medium, maintenu, comme veut l'être Breton lui-même, en « communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles¹⁶⁴ ».

Autour du corps, des pièces, des chambres servent de caisse de résonance et d'amplification aux rumeurs indistinctes et lointaines. Un personnage d'*Hebdomeros* entend depuis la pièce où il travaille une « rumeur qui monte des rues obscures (HEB 51) ». Julien Gracq évoque la chambre d'internat où la « rumeur de Nantes » lui parvenait, « tantôt filtrée, tantôt orchestrée », ouvrant cette ville imaginée plus que connue sur des « lointains mal définis, non explorés », et lui conférant quelque chose d'« exotique »¹⁶⁵. Depuis sa chambre, le narrateur de *Deuil pour deuil* tend l'oreille au bruit des gouttes d'eau dans les canalisations de la ville, et celui de *La Liberté ou l'amour !* « écoute, sans mot dire, un piétinement immense, celui d'une foule de femmes nues assiégeant le trou de [s]a serrure¹⁶⁶ ». Alerté par des « ombres étranges, projetées par la

164. EVF 18-32 ; ARC 9 ; NAD 93 ; AF 39.

165. J. Gracq, *La Forme d'une ville*, op. cit., p. 4.

166. DPD, dans LL* 142, et LL, dans *ibid.*, p. 21. Le fantasme d'être rejoint la nuit par une femme inconnue (*ibid.*, p. 20) se retrouve chez Breton : « Chaque nuit, je laissais grande ouverte la porte de la chambre que

faible lumière du dehors » au plafond de sa chambre, Hebdomeros « entrebâill[e] doucement la porte en serrant dans ses mains son fusil de chasse et il regard[e] dehors ». Seul résonne, au loin, l'écho des cascades qui se perd « dans les vallées profondes obscurcies par l'ombre des platanes ». Au Rose-Hôtel parviennent les messages d'un mystérieux commanditaire, « qui se montre rarement et télégraphie de tous les points de l'univers ». Breton évoque les « *châteaux* » comme lieu « le plus favorable à la réception des grandes ondes annonciatrices »¹⁶⁷.

Dans ces enveloppes architecturales, fenêtres et balcons jouent le rôle d'orifices sensoriels : Albert épie la venue de Heide et d'Herminien d'une fenêtre haute du château, « d'où son œil plong[e] sur la forêt¹⁶⁸ ». Depuis ce « balcon en forêt » qu'est la maison forte, l'aspirant Grange guette l'arrivée ennemie.

Dans la ville considérée comme espace récepteur, on a souvent remarqué l'importance de la *rue*, espace de la flânerie et des rencontres, où souffle « le vent de l'éventuel¹⁶⁹ ». Homologues des balcons et fenêtres, les portes urbaines, dont Colette Guedj note la présence récurrente dans l'œuvre surréaliste de Desnos, font de la ville un « espace de vigilance », à l'intérieur duquel le poète figure en « guetteur définitif »¹⁷⁰. On songe, à cet égard, à la très belle et très inutile « porte Saint-Denis » de *Nadja*, non loin de laquelle Breton pressent qu'advientra « *cela (?)* » (NAD 38).

j'occupais à l'hôtel dans l'espoir de m'éveiller enfin au côté d'une compagne que je n'eusse pas choisie. » *La Confession dédaigneuse* (1924), *Les Pas perdus*, Gallimard, 1990, p. 11.

167. HEB 26. NRH 59. A. Breton, *Limites non frontières du surréalisme* (1937), *La Clé des champs*, op. cit., p. 25.

168. CA 55. M. Monballin note que l'une des postures favorites des personnages de Gracq est : « debout devant une fenêtre, ou accoudés à elle ». Elle commente : la fenêtre ouvre à la « révélation d'une vacuité mystérieuse, d'un "autre monde" » (*Op. cit.*, p. 13).

169. *La Confession dédaigneuse*, op. cit., loc. cit. Sur le thème de la rue, voir notamment J.-Y. Tadié, op. cit. ; et J. Gaulmier, « remarques sur le thème de Paris chez André Breton de *Nadja* à *L'Amour fou* », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 2, IX, 1971.

170. C. Guedj, « La ville de Robert Desnos », *Les Mots la vie*, n° 6, 1989, p. 31.

Au sujet de l'imaginaire surréaliste de la mer, Pascaline Mourier-Casile parle de l'île Bonaventure, qui « vibre et résonne du grondement multiplié des “grandes orgues” du monde », et de l'Île du Sable, poste d'écoute branché sur l'inconnu, « station de télégraphie sans fil qui enregistre et répercute les messages »¹⁷¹. Sur la mer de *La Liberté ou l'amour !*, l'écho du cri des oiseaux fantômes, « sans le secours de l'appareil auditif, retentit longuement dans l'âme des solitaires (LL, dans LL* 40) ».

Parmi les « zones ultrasensibles de la Terre » mentionnées par Breton, signalons enfin le pic de Teide à Ténérife, la Martinique, l'Alaska.

Cette réceptivité aux excitations exogènes est à l'origine de deux scénarios extrêmes.

Perçu par la sensibilité exacerbée d'un sujet qui tend à faire partout surgir son désir, l'espace se peuple, dans un premier cas de figure, de mirages dissipés aussitôt qu'aperçus. Ce qui, de loin, semblait un « château », s'avère n'être, de près, qu'un « long hangar fait de planches moisies ». Les « belles millionnaires » de *Deuil pour deuil* se transforment, avant d'atteindre le narrateur, « en petites vieilles poussiéreuses ». « Dans la jungle de la solitude », écrit Breton, « un beau geste d'éventail peut faire croire à un paradis », et Anicet se laisse prendre aux apparences trompeusement séduisantes d'une parfumeuse — incarnation de la poésie romantique¹⁷².

Dans un scénario inverse (ce n'est plus l'objet, mais le sujet qui s'évanouit), cette sensibilité suraiguë expose à divers traumatismes — vertiges et foudroiements.

Alors que Breton se penche de sa fenêtre sur le crâne d'une statue « à deux ou trois étages au-dessous de [lui] », l'image obsessionnelle d'une bûche le fait reculer, frappé de terreur. Penchée à une fenêtre ouverte sur la place Dauphine, Nadja entend une voix lui prédire sa mort : « [...] j'éprouvais un tel vertige... Je serais certainement tombée si l'on ne m'avait rete-

171. P. Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, op. cit., p. 246, et NAD 190. Sur l'île Bonaventure aussi, l'on sent, « [...] à travers tout ce qu'on foule, quelque chose qui vient de tellement plus loin que l'homme et qui va tellement plus loin aussi » (ARC 36).

172. AUR 168 ; DPD, dans LL* 121 ; ARC 28 ; ANI 56-57.

nue. »¹⁷³ Au début de *L'Enfant polaire*, un jeune garçon, sourd aux appels de la raisonnable Europe derrière lui, se penche, « au risque de tomber du continent », sur le « balcon de Baltimore », pour regarder « passer le Gulf Stream comme la traîne bleutée d'une reine polaire »¹⁷⁴. Ces appels prennent la voix des sirènes chez Desnos, et De Chirico retrouve le thème biblique du « démon tentateur »¹⁷⁵.

À l'extrême, ces vertiges débouchent sur la stupeur du foudroiement, dont Marcel Angenot relève diverses occurrences dans le surréalisme¹⁷⁶. Au moment où il pousse la porte du mystère, un coup de tonnerre déchire les tympans du protagoniste d'*Aurora*, et un éclair s'abat sur son front (AUR 176). Chez Desnos, l'excitation érotique s'accompagne souvent d'une atmosphère de tempête et d'orage¹⁷⁷.

Dans tous les cas de figure rencontrés jusqu'à présent, les sensibilités externe et interne sont inversement proportionnelles, la surexcitation de l'une ayant pour contrepartie l'anesthésie de l'autre. Le régime mystique de l'imaginaire concilie ces deux expériences.

L'espace d'*Arcane 17* se partage entre une bulle intime, coupée des bruits du monde (l'île Bonaventure, la péninsule de Gaspé où « l'isolement [...] est aussi inespéré et aussi grand qu'il se puisse »), et le monde extérieur d'où proviennent les nouvelles (Paris, l'Europe en guerre). Mais ces deux espaces, loin de s'opposer, présentent nombre d'analogies. La « nuit » de la guerre, l'« ombre » qui s'étend sur le monde a pour contrepoint celle qui s'est faite dans l'esprit du narrateur et de sa compagne à l'occasion de deuils et de souffrances passés¹⁷⁸.

173. NAD 31, 97. Nadja est d'ailleurs sans cesse prise par le « tourbillon » d'une vie se déroulant « en dehors d'elle » (p. 136).

174. *L'Enfant polaire*, SB* p. 47.

175. Cf. LL, dans LL* 83. HEB 74-75.

176. « La foudre sert de métaphore pour illustrer la description de moments au plus haut degré "révélateurs" ». (M. Angenot, *Rhétorique du surréalisme*, op. cit., t. I, vol. 2, p. 1009. Cf. les pages 1004-1015 (« Les images de l'orage et de l'éclair »).

177. Un coup de fouet sur les fesses d'une pensionnaire et un éclair dans le ciel sont par exemple assimilés (LL, dans LL* 104). Ailleurs, la montée du désir érotique est accompagnée par une ambiance d'orage menaçant (*ibid.*, p. 81).

178. « Une grande partie de la terre ne présentait plus qu'un spectacle de

Des surfaces d'inscription bifaces reçoivent et coordonnent ces perceptions de provenances opposées, en de troublantes *visions*¹⁷⁹. Le rocher Bonaventure sert ainsi d'interface où se rencontrent allégoriquement l'espace extérieur (la guerre, le monde, l'avenir de l'humanité) et l'espace intime (André Breton et sa compagne, leur histoire personnelle, l'amour perdu et retrouvé). Sur la colline de Sainte-Agathe, vient s'inscrire la vision de Mélusine, qui est à la fois la femme pour Breton, et la femme pour l'humanité (ARC 55).

Dans sa fonction réceptive, l'enveloppe spatiale donne finalement lieu à tous les rapports possibles entre le dedans et le dehors — qu'elle soit anesthésiée, sensible aux signaux internes, tournée vers l'extérieur, ou servant d'interface aux deux perceptions simultanées. Une dernière grande fonction de l'espace — réunir — va nous faire rencontrer la même variété de combinaisons.

Réunir

Des mouvements de rassemblement ou de dispersion se informent ici l'espace. D'une part le « point sublime » où fusionnent les contraires¹⁸⁰, la réunion du masculin et du féminin¹⁸¹, de la « vie » et du « rêve »¹⁸², de l'« existence » et de « l'essence » (ARC 27) ; d'autre part le corps en morceaux, les espaces hétéroclites, la « fragmentation du rêve par l'existence utilitaire (LL, dans LL* 114) ». De même, l'union de sensations de

ruines. [...] En moi c'étaient aussi bien des ruines [...] » (ARC 69-70).

179. Au sens où Breton emploie ce terme : « C'est à la *vision* seule que je reconnais le droit d'être impériale : tout chercher à voir, à la fois au dehors et au dedans. » (*Mexique* (1939), *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 1233) Une déclaration de 1942 proposera pareillement la « synthèse » de « la vue autour de nous » et de « la vue en nous » en une « vue totale » (*Déclaration VVV*, *La Clé des champs*, op. cit.).

180. Nommé ainsi dans *L'Amour fou* (p. 171), il est défini par le *Second manifeste* comme le « 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 » (Dans *Manifestes du surréalisme*, op. cit., pp. 76-77).

181. Il s'agit, écrit Breton, de reconstituer « l'Androgyne primordial » (*Du surréalisme en ses œuvres vives* (1942), *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 184).

182. *Martinique charmeuse de serpents*, p. 33.

nature et de provenance différentes sur la surface psychique du Moi-peau « aboutit à la constitution d'un "sens commun" ». La perte de cette fonction d'*intersensorialité* provoque, en revanche, l'angoisse « d'un fonctionnement indépendant, anarchique, des divers organes des sens ». Ce schéma est nuancé par une distinction essentielle : « Dans la réalité neurophysiologique, c'est dans l'encéphale que s'effectue l'intégration des informations provenant des divers organes des sens, l'intersensorialité est donc une fonction du système nerveux central. [...] Dans la réalité psychique, en revanche, ce rôle est ignoré et il y a une représentation imaginaire de la peau comme toile de fond, comme surface originaire sur laquelle se déploient les interconnexions sensorielles¹⁸³ ».

De même, dans l'imaginaire surréaliste, l'intégration des parties de l'espace s'effectue-t-elle tantôt indirectement — par l'intermédiaire d'un « centre nerveux » qui les coordonne du dehors¹⁸⁴ — tantôt directement — par un tissu immédiat de concordances, synesthésies et autres correspondances internes. Symétriquement, la désunion est représentée tantôt comme un clivage entre des fragments inassemblables ou mal coordonnés qui tentent sans succès de se rejoindre, tantôt comme le démantèlement d'une surface dont les morceaux se décousent.

Comme précédemment, une version oppositionnelle du surréalisme explore séparément ces deux mouvements en les accentuant, tandis qu'une autre incline à les synthétiser.

La fonction intersensorielle s'exprime d'abord par le rêve d'une unité centrale coordinatrice et surplombante, d'un cerveau supérieur propre à fédérer les diverses données de l'espace.

Dans l'atmosphère chaotique du *Boulevard Saint-Germain*, des figures géométriques suggèrent, ici et là, quelque ordre caché, dont un « M. Séraphin », recherché par les protagonistes, est supposé détenir la clé¹⁸⁵. L'hôtel du récit de Fourré, où co-

183. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 103.

184. L'expression est employée par Allan dans *Un Beau Ténébreux* : « On pourrait envisager très matériellement une recherche des points d'attache de la vie, des centres nerveux de la planète, une espèce d'acupuncture tellurique » (BT 81).

185. Cf. BSG, *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 22 : « [...] allait-il du premier coup toucher au but et le personnage singulier qui jetait des baignoires par les

habitent des locataires de toutes les provenances, est géré de loin par un invisible et mystérieux « commanditaire (NRH 59) ». L'étrange Volpe des *Dernières Nuits de Paris*, chef d'une organisation secrète, semble détenir la clé des faits entre lesquels le narrateur essaye en vain de faire le lien¹⁸⁶.

Le centre nerveux est parfois figuré, plus abstraitement, par un point mythique de l'espace, associé à l'image d'un sommet ou d'une source : la flèche de Notre-Dame, près de laquelle le narrateur d'*Aurora* s'arrête après avoir remonté le cours de la Seine, ou le sommet du pic de Teide à Ténérife : « Toutes les routes à l'infini, toutes les sources, tous les rayons partent de toi, Deria-i-Nor, et Koh-i-Noor, beau pic d'un seul brillant qui trembles !¹⁸⁷ » Dans un récit où l'œil cherche la « raison cachée » de l'espace derrière la diversité des apparences, Limbour parle de « source du monde »¹⁸⁸.

Ce point est souvent lié au thème de la brillance : une fenêtre qui brille au sommet du rocher Percé figure allégoriquement, dans *Arcane 17*, l'unité fondamentale de la civilisation humaine dans un monde divisé par la guerre¹⁸⁹. Dans *Un Beau Ténébreux*, la vie d'un personnage, comparée à une feuille de papier maintes fois pliée et repliée, finit « par dessiner dans toutes les directions une toile d'araignée, une étoile dont les rayons se relient à un même centre », en une figure cependant si complexe que tout espoir de déterminer ce centre semble vain¹⁹⁰.

fenêtres lui apprendrait-il pourquoi l'été succède au printemps ? »

186. Cf. DNP 126-128.

187. AF 142. De même, le point de résolution des contraires que définissait le *Second manifeste* sera-t-il localisé, sept ans plus tard, « dans la montagne », et nommé « point sublime » par analogie, vraisemblablement, avec les panoramas français du même nom (AF 171).

188. *Conte d'été* (1939), SB* 63-64.

189. Cf. ARC 16 : « La civilisation, indépendamment des conflits d'intérêts non insolubles qui la minent, est *une* comme ce rocher au sommet duquel se pose la maison de l'homme [...]. Ce point lumineux concentre tout ce qui peut être commun à la vie. » Le « flambeau de la Commune », à la page suivante, « unifi[e] » également « de sa grande lumière » les drapeaux anarchistes et communistes de la manifestation du Pré Saint-Gervais.

190. BT 73, nous soulignons. Ces lignes, extraites d'un manuscrit, inspirent d'ailleurs au narrateur ce commentaire : « On croit sentir ces remarques, à première vue si décousues, s'ordonner autour de quelque idée obsédante, que Gregory a eu ses raisons pour ne pas dévoiler » (p. 76).

La vertu révélatrice de ce point l'apparente volontiers à un Sésame : Aragon parle de « serrure de l'univers », et Gracq de « clé d'or »¹⁹¹.

En tant qu'absolu non figurable, ce centre est enfin pensé comme une pure abstraction mathématique : « je cherche à cette courbe parfaite un centre géométrique, le moyeu brûlant où convergent les rayons de cet hémicycle », écrit le narrateur d'*Un Beau Ténébreux* au spectacle d'une plage, et le rocher Percé d'*Arcane 17* semble manifester, par la justesse de ses proportions, le « nombre d'or »¹⁹².

Ce rêve d'une unité cérébrale, fédérant les données disparates de l'espace à la façon dont l'encéphale centralise et coordonne les informations venues des sens, vient conjurer le ratage des chimères et l'angoisse des rencontres manquées. Cela est fort conforme au fonctionnement régulier du psychisme — et aux représentations imaginaires de la littérature antérieure¹⁹³. Mais nous allons voir le surréalisme pousser à l'absurde ce principe, le centre nerveux ne pouvant avoir ce rôle centralisateur et unificateur que s'il a des informations sensorielles à traiter. S'il se pense comme indépendant et exclusif, il fait table rase de la diversité chatoyante du réel — résorbée dans une unité abstraite et inhumaine.

Le voyageur du *Point cardinal*, approchant d'un pôle Nord représenté comme centre nerveux de la planète, se voit révéler les lois secrètes du monde : « Je compris le mystère des oiseaux migrateurs, celui des forces atomiques qui annulent l'effet de la pesanteur, celui même de l'œuf qui se rompit en ciel et terre. » Mais cette révélation le dissout aussitôt dans une pure abstraction : une « marée de lumière » lui arrache un cri, et, basculant dans l'éther, il s'éloigne « à jamais » du pôle. Cette assumption est une apothéose, mais c'est aussi un drame, analogue à celui d'Arthur Gordon Pym, disparaissant, au terme de son voyage, dans les brumes du pôle. Le centre nerveux de l'espace n'est plus une archée salutaire, figurée par quelque étoile, quelque source ou quelque sommet, mais le « zéro absolu »,

191. PP 141 ; BT 79.

192. BT 58 ; ARC 34.

193. J. Roudaut rappelle par exemple la figuration de la « cité-État » comme « tête pensante » dans les romans utopiques (*Les Villes imaginaires dans la littérature française, op. cit.*, p. 32).

l'« absolument nu », le « grand nu blanchâtre » où s'anéantit la matière, de par « l'identité certaine de l'absolu et du néant ». « Son esprit, sans cercles ni segments, et net comme l'intérieur d'une sphère de verre, vous n'y pénétrerez pas, écrit Leiris, car le vôtre, même débarrassé de toute enveloppe de corps, y éclaterait immédiatement, gros fruit plein d'un jus sale que ne contiendrait plus le moule, aussi pesant que l'air, des quatre dimensions » (AUR 158,160-161).

La fascination pour la coordination encéphalique est ainsi contrebalancée par le risque de l'anéantissement. Au sujet du point de résolution des contraires, Breton précise de même que, si tant est qu'il existât, il ne serait pas question de s'y établir à demeure (AF 171).

Inversement, la perte totale de cette coordination fait éclater l'espace en données inconciliables, qui semblent participer d'un même tout originaire, mais dont quelque mauvais génie aurait dissocié les parties. Ainsi Frau Doktor, vue de droite, « a vingt ans. De gauche, elle en porte cinquante. De face, mi-virginale, mi-flétrie, on croirait qu'une ligne verticale lui passe par le milieu du front, du nez, des lèvres, du menton, pour séparer jeunesse et flétrissure d'un trait non moins idéal, mais aussi net que l'équateur entre les deux hémisphères de notre globe (EVF 129) ». Breton évoque, quant à lui, le mythe qui veut « que tout être humain ait été jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tous rapports apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière (ARC 28) ». Ainsi Louise Lamé et Corsaire Sanglot, après s'être manqués de peu sur la place de la *Concorde*, sont-ils « séparés par les bosquets des Champs-Élysées, marchant de conserve dans le même sens ». Puis l'un tourne à droite, l'autre à gauche : « Deux rames de métro, deux trains, deux voitures, deux promeneurs dans deux rues parallèles, deux vies, couples qui se croisent sans se voir, rencontres possibles, rencontres qui n'eurent pas lieu (LL, dans LL* 95, 99) ». *Aurora* et *Charbon de mer* racontent pareillement la quête, à travers le monde, d'une femme dont le protagoniste se voit systématiquement séparé par le temps et l'espace. On songe à cet « asynchronisme des désirs », aux « possibilités de rencontres atrocement limitées » dont parle *Le Paysan de Paris* (PP 68).

À ce morcellement, nous allons voir s'opposer un phénomène compensatoire d'unification, bien distinct de l'unité cérébrale dont nous avons décrit plus haut les manifestations. Ce n'est plus l'unité intelligible et la figure du centre nerveux qui dominant ici, mais l'unité synesthésique et le motif du *tissu*, liant directement entre eux les morceaux épars d'une totalité perdue, comme sont liées, par exemple, couleurs et saveurs dans *Le Paysan de Paris*¹⁹⁴.

Ce tissu est d'abord le corps — microcosme en sympathie avec un macrocosme dont il reflète l'organisation :

Les serpents de ses jambes dansent en mesure au tambourin, les poissons de ses jambes plongent et leurs têtes reparaissent ailleurs comme suspendues aux paroles de ce saint qui les prêchait dans le myosotis, les oiseaux de ses jambes relèvent sur elle le filet aérien. [...] son ventre est toute la moisson d'août, son torse s'élance en feu d'artifice de sa taille cambrée, moulée sur deux ailes d'hirondelle, ses seins sont des hermines prises dans leur propre cri, aveuglantes à force de s'éclairer du charbon ardent de leur bouche hurlante. Et ses bras sont l'âme des ruisseaux qui chantent et parfument. (ARC 60-61)

Héritier du *Cantique des cantiques* et des portraits d'Arcimboldo, le corps de Mélusine apparaît, dans ce patchwork cosmologique, comme la quintessence qui réunit et harmonise les quatre éléments primordiaux : la terre (les « serpents », la « moisson »), l'eau (les « poissons », les « ruisseaux »), l'air (les « oiseaux », les « ailes d'hirondelle »), le feu (le « feu d'artifice », le « charbon ardent »). La femme joue un rôle analogue dans un conte de Limbour : « la matière du monde était ton corps, et la mer le couvrait telle un corsage et telle une robe¹⁹⁵ ». Plus directement, c'est de sa propre peau

194. Cf. B. Scheidegger, « Les couleurs du *Paysan de Paris* d'Aragon, *Les Mots la vie*, n° 5, 1987. Elle cite cette définition de la synesthésie par Michel le Guern : « correspondance sentie entre les perceptions des différents sens, indépendamment de la mise en œuvre des facultés linguistiques et logiques » (p. 81).

195. *Conte d'été*, SB* p. 68. Voir aussi NH, dans NH* 65 (« Sur le ventre blanc des femmes, étaient tatouées les parties du monde [...] »), 67 (« Son sexe Afrique où fleurit l'équateur s'ouvrit comme une belle fleur. [...] Sur son nombril pivotait la boussole aux deux aiguilles et son pôle ô c'est ce cul

que Leiris attend une unification du moi avec l'univers entier : « je rêvais de couvrir tout mon corps de tatouages astraux qui auraient illustré — de par leur présence même sur ma peau — cet essai de fusion du microcosme avec le macrocosme¹⁹⁶ ». Il s'agit, dirait Gracq, de retrouver l'homme total, « réaccordé magiquement aux forces de la terre¹⁹⁷ ». On retrouve ici le fonctionnement de la peau comme enveloppe intersensorielle, où se logent les divers organes des sens, et qui, d'après Anzieu, apparaît dans la réalité psychique comme une toile de fond originale, reliant entre elles les sensations de diverses natures¹⁹⁸.

Cette unification des données sensorielles s'exprime, architecturalement, par la figure du *réseau* souterrain, établissant, entre divers points de la surface, une continuité secrète. Sous le sol d'un rocher couronné de sapins court ainsi, dans *Arcane 17*, « un fil subtil impossible à rompre qui relie des cimes et quelques-unes de ces cimes sont un certain quinzième siècle à Venise ou à Sienne, un seizième Elisabethain, une seconde moitié de dix-huitième français, un début de dix-neuvième romantique allemand, un angle de vingtième russe » (ARC 15-16).

Dans *Aurora*, le globe terrestre entier se voit traversé par un réseau de correspondances invisibles, tel événement entraînant aux antipodes un événement complémentaire¹⁹⁹.

La perte de cette unité sensible provoque un morcellement tout autre que celui causé par la perte de centre coordinateur. Au lieu que plusieurs fragments essayent sans succès de se réunir dans le même espace, un même espace tend à se désunir en plusieurs fragments.

C'est d'abord le corps qui part en morceaux. Le narrateur de *Nouvelles Hébrides* sort d'un comptoir « deux seins, deux jambes, deux bras, une tête (celle de Mado), un tronc ». Des « ministres en vestons blancs de barman débit[ent] des membres de grands hommes ». Vitrac et Aragon, ayant tout perdu au

musclé où mes doigts disparaissent. »).

196. M. Leiris, *L'Âge d'homme* (1939), précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Gallimard, 1973, p.184. Signalé par Vadé, *op. cit.*, pp. 128-129. On trouve un fantasme analogue chez Limbour (*Le Calligraphe*, SB* p. 91).

197. J. Gracq, *Préférences*, *op. cit.*, p. 102. Sur cette question, voir : B. Boïe, « Jeux de rideaux », *Julien Gracq*, Éditions de l'Herne, 1972, 183.

198. D. Anzieu, *Le Moi-peau*, *op. cit.*, pp. 102-103.

199. AUR 19-20. Cf. aussi LL, dans LL* 53.

jeu, misent « les différentes parties de leur corps », et ne sont bientôt plus composés « que de membres de corps différents qu'un cyclone balay[e] avec des nattes de Chinois ». Le bras de Péret fait épisodiquement des apparitions autonomes²⁰⁰. Nulle anxiété dans ce leitmotiv, mais la jubilation d'un premier sur-réalisme à déconstruire l'homogénéité de l'espace réel, ses cadres et ses lois. En revanche, le phénomène prend une tonalité nostalgique dans *La Liberté ou l'amour !*, où, de deux amants, l'un, disparu, ne s'offre plus au souvenir de l'autre que par parcelles : « Œil de Roger, bouche de Roger, mains, mains surtout, longues et pâles, mains de Roger [...] »²⁰¹. Marguerite Bonnet observe de même, dans *Poisson soluble*, une fragmentation du corps témoignant d'une blessure et d'un manque, d'une totalité perdue²⁰². L'œil, la bouche, la main — parfois le pied ou le visage — font seuls d'autonomes et fugitives apparitions dans *La Nuit du Rose-Hôtel*. Ce morcellement se teinte d'angoisse dans *Êtes-vous fous ?*, où Vagualame, au réveil, « essaye [...] de se recomposer un visage : son visage continué par un cou ; son cou... et ainsi de suite, mais les morceaux de lui-même se joignent mal, ne semblent plus faits les uns pour les autres (EVF 15) ». Le narrateur d'*Aurora* perçoit, lui aussi, son corps comme un assemblage de parties brinquebalantes et mal jointes, assimilées à de la « viande de boucherie » — la-

200. NH, dans NH* 65, 94, 96, et, pour le bras de Péret, pp. 26, 39, 52 — entre autres. Sur ce thème du corps en morceaux, voir encore pp. 45 (« Ils étaient coupés en morceaux et chaque partie de leur corps parlait en chœur par catégories »), et 49 (« Quand j'arrivai, je constatai qu'ils étaient coupés en petits morceaux »).

201. LL, dans LL* 77-78.

202. « Sans récuser ce qui a été dit sur le climat amoureux de ces pages et la place qu'y tient la femme, nous insistons sur leur ambivalence et marquons en elles la part de l'ombre : l'objet rêvé y devient constamment un objet *perdu*, la figure féminine y apparaît mutilée, parcellisée, ce qui nous amène à les lire plutôt comme des textes du manque et de la frustration que comme des expressions toutes lumineuses du désir réalisé » (M. Bonnet, « L'homme est soluble dans sa pensée », *Poisson soluble*, *op. cit.*, pp. 164-165). Chez Aragon, ce morcellement frustrant est lié plutôt au sentiment d'une insuffisance : « Pas une rencontre qui ne soit partielle. Je m'explique, je n'ai encore jamais trouvé quelqu'un qui m'ait semblé le prête-nom d'un mystère un peu général. Un individu ne me donne guère par malchance que la curiosité d'un tic, d'une ride, d'un détail » (*La Femme française* (1924), *Le Libertinage*, Gallimard, 1977, p. 258).

quelle est vouée au découpage. Plus loin, au bar du « *rendez-vous des parties du corps* » (où le vêtement noir de chacun ne découvre qu'une partie de son anatomie), il réalise que les clients ne sont bel et bien que des fragments de corps. Un couteau agité par une main autonome se met alors à fendre l'air, menaçant de le couper en morceaux...²⁰³

L'espace planétaire se délite, lui aussi, dans certaines nouvelles d'Aragon : au sujet de *L'Extra*, d'*Asphyxies* et de *Paris la nuit*, l'auteur parle de « morcellement ». Pour *Le Grand Tore*, dont l'action se déroule simultanément en Espagne, à Paris et au Caire, il est question de « décomposition cinématographique du monde²⁰⁴ ». Dans le monde en guerre, écrit Breton, « les états de conscience se sont répartis par îlots bien isolés les uns des autres » (ARC 73).

Cette angoisse du démantèlement d'une continuité organique vitale appelle, par contrecoup, le rêve d'un raccommodage — souvent dévolu à la femme.

Dans le cruel épisode d'*Aurora* où un couteau brandi menace le narrateur, c'est une chevelure féminine qui le sauve en s'enroulant autour de son coude (AUR 33). Dans le vingt-sixième texte de *Poisson soluble*, le thème récurrent de la brisure est systématiquement compensé par l'image d'une réparation, d'un rapiécage. On y voit le narrateur se rendre dans un petit commerce de « verre cassé », en compagnie d'une femme qui s'est elle-même « brisé la main ». Ils y trouvent leur hôte occupé à « réparer un long treillage clair » pour « réparer le mal » que les capucines ont fait en trouvant moyen de le « découdre ». Des roses de verre se brisent avec « fracas » cependant que sur les fortifications ont lieu des « travaux de remblai » (PS 99-100). Construit sur le thème de la blessure amoureuse et de sa cicatrisation, l'ensemble évoque ce mouvement décrit dans *Arcane 17* : « l'amour appelé à renaître de la perte de l'objet de l'amour²⁰⁵ ». Dans *Aurora*, la chair blanche des géantes qui meuvent un navire attire « inéluctablement

203. AUR 10 pour le premier épisode, pp. 31-33 pour le second.

204. *La Femme française*, LIB* 32 ; *Avant-lire*, *ibid.*, p. 33.

205. ARC 108. L'une des dernières phrases du texte de *Poisson Soluble* situe effectivement l'ensemble du récit dans un contexte amoureux : « Les amours des hommes m'ont suivi partout, quoi que j'en dise, je les sais pleines d'embûches comme les vases que les loups posent sur la neige » (p. 104).

l'horizon de marbre, lèvres d'une blessure attirant l'autre lèvre pour effacer la mer comme une cicatrice (AUR 29) ». Sous le signe de la femme, l'espace redevient lisse et uni, comme en vertu de quelque caresse maternelle. C'est encore elle qui, dans *Arcane 17*, accomplit le « [...] *miracle* d'étendre les bras entre ceux qui vont être aux prises pour leur dire : Vous êtes des frères²⁰⁶ ».

Concurremment à ce fonctionnement oppositionnel, le sur-réalisme rêve des figures confondantes, qui allient les correspondances sensibles à l'unité intelligible.

C'est d'abord au visage de la femme, participant à l'ordre naturel autant que spirituel, qu'il revient d'incarner cette synthèse. Dans *Arcane 17*, l'œil d'Elisa, son sourcil et une marque au-dessus du sourcil, entretiennent un « rapport » étroit, « une relation que dorénavant tout doit être impuissant à modifier ». Ce lien sensible, charnel et immédiat, se double d'une relation abstraite, spirituelle : « C'est une étoile qui est sur toi [...] ». Aussi bien la substance de cette étoile n'est-elle pas organique : elle est faite du rayonnement que la vie spirituelle, parvenue à son plus haut degré d'intensité, imprime à toute l'expression d'un visage humain » (ARC 86-87). Le visage de Heide, « divers comme les heures du jour » mais d'une beauté « *unique* », participe, lui aussi, du monde sensible, tout en ayant quelque chose d'immatériel : « c'était à la musique seule que l'on demandait instinctivement des éléments de comparaison pour cette figure à peine terrestre : nul peintre, nul poète n'eût essayé d'en rendre l'éclat surnaturel sans un intime sentiment de *dérision* » (CA 56-57). Sur la face « majestueuse et sensible » d'un personnage du Rose-Hôtel encore, se rassemblent « toutes les expressions de la vie et toutes les nuances de son être ». Dans le visage de cette femme, « où rayonn[e] un être tout entier sous les plus changeantes espèces », les yeux reflètent « l'arc-en-ciel changeant du prisme de tous les voyages mêlé à l'univers mouvant de ses pensées solitaires... » Les plans matériel et spirituel, le sensible et l'éthéré, la chair et la lumière s'interpénètrent ici, mêlant l'unique et le divers (« sur sa face [...] se rassemblaient toutes les expressions de la vie », « elle

206. ARC 57. Sur ce rôle de lien réparateur, cf. encore Limbour, *Le Calligraphe* (1959), SB* p. 100.

reflétait [...] tous les voyages », NRH 227, 232). C'est ainsi que la femme-enfant d'*Arcane 17*, « en s'éveillant à l'impérissable sans rien perdre de son apparence charnelle, fait sa substance d'un croisement sublime de rayons » (ARC 63).

Cette double unification informe l'étonnante vision qui clôt la première partie du récit : chacun des points lumineux allumés dans la masse du rocher Percé se met à « faire de la lumière, et toutes les lumières s'appêtent à communiquer, tout en gardant les aspects distinctifs de leurs sources ». Bientôt en effet — le soleil s'encadrant dans l'arche du rocher — « toutes les lumières communiquent », et la roche devient « transparente » : l'harmonisation du sensible (la masse du rocher) et de l'intelligible (la lumière, la transparence) permet la fusion de l'un et du multiple (les lumières communiquent « tout en gardant les aspects distinctifs de leurs sources », ARC 50-51).

Paysage humain, les prostituées du passage de l'Opéra « varient insensiblement avec le ciel, comme ces marionnettes des baromètres de la Forêt-Noire qui mettent une robe mauve les jours de pluie. L'air qu'elles fredonnent change aussi : on le connaît toujours, on le reconnaît même. Quelques unes se dispersent, les autres vieillissent. Chaque printemps renouvelle un peu leur contingent. [...] Tapisserie humaine et mobile, qui s'effiloche et se répare ». Les « promeneuses diverses » du lieu sont également « d'âge et de beauté variables [...], mais femmes, femmes vraiment, et sensiblement femmes, et cela aux dépens de toutes les autres qualités de leurs corps et de leurs âmes » (PP 48, 45). Il y a chez Maurice Fourré la même fascination pour ce qui est à la fois un et changeant : le moiré, le miroitant, le chatoiement d'une surface toute parcourue de reflets, que la lumière unifie en même temps qu'elle en conserve la diversité²⁰⁷. On songe à ce « splendide et convulsif manteau, fait de la répétition à l'infini de l'unique petite plume rouge d'un oiseau rare », évoqué dans *L'Amour fou* (AF 16).

De ces synthèses contemplatives au tragique affrontement des contraires, la fonction unifiante de l'espace reproduit, on le voit, la mise en œuvre de combinaisons analogues à celles déjà rencontrées. Selon que les points de l'enveloppe spatiale sont

207. Cf. par exemple NRH 125, les « mirages tremblants sur l'eau mouvante », ou le thème du prisme, de l'arc-en-ciel et de l'irisation, pp. 231, 267.

coordonnés du dehors ou du dedans, et de façon plus ou moins conciliable, les données spatiales se voient radicalement désunies, réunies par un centre nerveux extérieur, reliées directement entre elles par des connexions sensibles, ou unifiées sur ces deux plans à la fois.

Conclusion

Malgré son apparent désordre, nous avons finalement retrouvé, dans l'espace surréaliste, de multiples topoi imaginatifs, tels que le dédale enchanté, l'alcôve érotique, la prison et le refuge, la ruine, la bonne auberge, l'île noire et l'île verte.

Mais en remontant au principe organisateur de ces lieux communs, le surréalisme leur restitue leur force archétypale, comme l'a montré Claude Maillard-Chary au sujet du bestiaire surréaliste²⁰⁸. Ce qui émerge alors, ce sont des schèmes simples, élémentaires²⁰⁹, modélisés par la structure psychique du moi, elle-même inspirée du fonctionnement biologique du corps, et correspondant finalement à des attitudes-réflexes archaïques et universelles de l'Homme dans son rapport avec l'espace qu'il habite : la délimitation d'un territoire propre, la défense contre les intrusions extérieures, la régénération par le sommeil ou l'alimentation, le guet, la maintenance et l'orientation, la symbiose avec le milieu. En tout cela, le surréalisme n'« invente » rien, mais « redécouvre » des mécanismes anthropologiques primordiaux.

Dès lors que ces principes, exacerbés, se mettent à fonctionner pour eux-mêmes, ils acquièrent une liberté d'application qui fait servir indifféremment tout matériau spatial à leur figuration : « paysages, vous n'êtes que du carton-pâte et des portants

208. L'auteur parle de « reconquête de la primitivité » (*Le Bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 309). Voir aussi M. Beaujour, *op. cit.*, p. 367 : Breton parvient à « atténuer les caractères proprement "gothiques" » des châteaux du roman noir, « pour ne retenir d'eux que l'archétype du "Château", "lieu de fixation" pour le psychisme humain en ce qu'il a de plus universel ; archétype qu'il s'empresse d'arracher au passé pour y voir, à l'usage du présent, un lieu qui serve à guider vers l'inconnu et à isoler les *apparitions*, les *coïncidences* et les *lueurs* dont naît le merveilleux de la vie éveillée ».

209. De tous les compliments, c'est, rappelons-le, à celui de « *simplicité* », que Breton dit avoir été le plus sensible (NAD 82).

de décor », écrit Desnos²¹⁰. Si l'espace surréalisant de Gracq conserve une relative conformité aux modèles littéraires antérieurs, l'imagination proprement surréaliste, essentiellement bricoleuse, emploie ainsi les signifiants spatiaux les plus inattendus pour figurer un signifié donné — avec une liberté proportionnelle au degré d'automatisme. Réciproquement, tel signifiant peut prêter corps à n'importe quel signifié — la mer, par exemple, fonctionnant aussi bien comme territoire interdit, enveloppe digestive, milieu égarant, espace de dissipation du moi, zone ultrasensible, etc.

Seconde originalité marquante du traitement surréaliste de l'espace anthropocentrique, les fonctions organisatrices archétypales, assurant le *bon fonctionnement* du psychisme selon la théorie de Didier Anzieu, y sont, dans dans un premier temps — et contrairement à ce qui se passe dans l'espace surréalisant de Julien Gracq — détruites avec un enthousiasme iconoclaste : éclatement des enveloppes contenant ressenties comme des carcans, perte délibérée des bases logiques d'orientation, rupture avec les sollicitations du monde extérieur, désir transgressif de pénétrer les territoires interdits, déconstruction jubilatoire de l'unité et de la continuité de l'espace, refus ascétique des nourritures terrestres. Cependant, le surréalisme ne disqualifie ces fonctions qu'en tant que principes organisateurs au service de l'espace réel. Il les réhabilite et les *survalorise* au contraire aussitôt qu'elles servent le désir : volonté intense de retenir les productions évanescences de l'inconscient, attention suraiguë

210. LL, dans LL* 91. Cette liberté de la forme est déjà revendiquée quelques pages plus haut : « [...] tout prête à l'évocation de la mort. Depuis les bouteilles, corps humains enterrés depuis les beaux jours du sphinx dans les bandellettes balsamiques des Égyptiens jusqu'au porte-plume qui, s'il est noir, est un corbeau volant si vite qu'il se transforme en une ligne mince pour se heurter au coq de l'église, la plume, dominant le cimetière des mots écrits et qui achèvent de se dessécher sur le marbre blanc du papier. [...] Et de même, la bouteille, n'est-ce pas la femme érigée toute droite au moment du spasme, et le rêveur insensible dans le vent et le téton pour la bouche de l'amant et le phallus. Et le porte-plume aussi, obscène et symbolique dans la main du poète [...] » (*ibid.*, pp. 63-64). Crevel écrit dans le même sens : « Je rêve sans mots, sans images. Ou plutôt, les rêves qui m'influencèrent et décidèrent même parfois de ma vie consciente furent sans mots, sans images. » Ces dernières, en effet, ne sont qu'« objets-prétextes » et « carton-pâte » (« Réponse à une enquête sur le rêve » (1925), *Mon corps et moi*, Pauvert, Sagittaire, 1974, p. 143).

portée à des signaux mystérieux que les bruits du monde occultent habituellement, innombrables signes de piste orientant dans le dédale de l'imaginaire, rêve d'une réunification de l'homme et de la nature en un rapport de participation magique, recharge libidinale au contact de nourritures privilégiées jouant le rôle d'élixirs, fantasme du refuge intra-utérin²¹¹.

Selon qu'il oscille entre dévalorisation et survalorisation de ces fonctions spatiales, ou tend à les concilier synthétiquement, le surréalisme se partage — ce sera le deuxième constat de cette conclusion — entre deux grands types d'organisation spatiale. Le premier, régi par ce que Gilbert Durand nomme le régime héroïque de l'imaginaire, place les contraires dans une relation antithétique qui exacerbe leur opposition, les dresse l'un contre l'autre en figures hyperboliques. L'espace tragique des récits de Leiris est exemplairement informé par ce geste : dévorer ou être dévoré, être étouffé ou faire éclater l'enveloppe contenante, se protéger massivement ou agresser cruellement, etc. Le second type d'organisation spatiale, largement illustré par Breton — et, à sa suite, par Gracq — est dominé par le régime mystique de l'imaginaire : les contraires cessent de s'opposer pour se concilier et fusionner sous la forme ambivalente de figures mixtes. Toutefois, chacun de ces deux régimes, s'il prédomine ici ou là, reste partout lié fonctionnellement à l'autre. Les récits de Breton ne sont pas exempts d'oppositions violentes entre le dehors et le dedans, entre l'espace de l'autre et mon espace. Réciproquement, le rêve d'une fusion et d'une conciliation des contraires vient épisodiquement faire contrepoids à la noirceur chez Leiris, au désespoir et à la colère chez Crevel, à l'aversion du réel chez De Chirico, ou à l'ironie sarcastique chez Aragon.

Certains récits ont, en outre, leurs modèles organisateurs électifs : le dédale dans *La Liberté ou l'amour !* et *Nadja* ; le refuge dans *Hebdomeros* ; la prison dans *Êtes-vous fous ?* et

211. Cette réappropriation des fonctions de l'enveloppe psychique est illustrée dans un article de Crevel, où il s'agit, pour un personnage nommé la « Grande Mannequin », de recouvrer, à travers un vêtement mythique, une peau « originelle », de telle sorte que, « [...] de l'ensemble rigide et de l'étoffe floche, du mannequin et de son étoffe, de l'étoffe et de son mannequin, naîtra une nouvelle, double et totale réalité. Ce sera la synthèse, le couple, le ruissellement d'un chant d'amour » (« La Grande Mannequin cherche et trouve sa peau » (1934), *L'Esprit contre la raison*, *op. cit.*, p. 306).

Aurora ; le territoire interdit dans le *Rivage des Syrtes*, et le centre nerveux dans *Un Beau Ténébreux*. Le schème de l'antenne, enfin, revient avec insistance chez Breton, Gracq, Desnos et l'Aragon du *Paysan de Paris*.

Mais au-delà de ces distinctions, ce qui nous a le plus frappé au cours de cette première approche est, dans des récits d'allure pourtant si dissemblable, la permanence des schèmes spatiaux anthropocentriques.

Cependant, l'espace surréaliste est loin d'être informé par ces seules structures psychiques élémentaires : s'agissant d'un espace raconté, il a aussi affaire avec les lois de la syntaxe narrative, et doit être envisagé sous l'angle de ses fonctions non plus anthropocentriques, mais actancielles.

DEUXIÈME PARTIE : L'ESPACE NARRATIF

Introduction

Tout récit narrativise l'espace où il se déroule, l'organise en « système de signification¹ », avec un point de départ et d'arrivée, des étapes et des passages, et une polarisation en zones fastes ou néfastes, — jouant le rôle d'« opposants » ou d'« adjuvants », qui éloignent ou rapprochent le héros de l'objet de son désir². Un mur, dans un récit, sera, mettons, le point d'aboutissement d'une quête (au pied est un trésor), un obstacle à franchir, une aide (permettant de surprendre des informations), etc. Henri Mitterand parle, à cet égard, de la « narrativité du lieu », et de la nécessité d'étudier la logique des liaisons entre espace et intrigue³.

Qu'advient-il de cette corrélation de l'espace et du temps dans le surréalisme ? On y retrouve, dans une certaine mesure, la distinction définie par Edwin Muir entre deux tendances du récit *réaliste-lisible* : « d'un côté le roman dramatique, construit sur une temporalité de l'urgence, de la concentration, de la succession serrée des péripéties et sur un espace relativement homogène et circonscrit, et d'un autre côté le roman de caractère, dont les deux circonstants essentiels seraient un temps extensible et un espace élargi, diversifié, sur lequel l'action serait continuellement redistribuée⁴ ». Mais nous allons voir que

1. I. Lotman propose cet exemple : « Si nous imaginons une carte de géographie, ce sera un bon exemple de texte classificateur (sans sujet) », c'est-à-dire non narrativisé. « Cependant, il suffit de tracer sur la carte une flèche, signifiant, par exemple, la ligne des communications maritimes régulières [...], pour que le texte devienne texte à sujet », c'est-à-dire narrativisé (*Op. cit.*, p. 334).

2. Cf. A. J. Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode* (1966), P.U.F., 1986, pp. 176-180. C. Bremond parle, pour sa part, d'« améliorateurs » et de « dégradateurs » du sort du héros. Cf. *Logique du récit*, Seuil, 1973, pp. 282-294.

3. H. Mitterand, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac », *Le Discours du roman*, *op. cit.*, p. 194.

4. E. Muir, *The Structure of the novel*, Londres, 1967, résumé ici par :

l'originalité du surréalisme est, tantôt, d'exacerber l'un ou l'autre de ces « *chronotopes*⁵ » jusqu'au démantèlement du continuum espace-temps (« Le temps et l'espace, tout rapport entre eux est celui de la haine et des ailes », lit-on dans *La Liberté ou l'amour !*, LL, dans LL* 70), tantôt de les superposer, faisant tourner leur cohabitation — qui n'a en soi rien d'anormal dans le récit *réaliste-lisible*⁶ — au paradoxe et à l'impossibilité logique.

Nous procéderons en étudiant successivement la délimitation de l'espace (les points de départ et d'arrivée du héros), sa division (les étapes et passages qui jalonnent son parcours), et sa polarisation (la manifestation spatiale des aides ou obstacles qu'il rencontre).

Délimitation

Tout héros de récit se dirige, dans le temps et l'espace, d'un point de départ (la « situation initiale » de Propp) vers un point d'arrivée. Nous allons voir ce principe tantôt surfonctionner, tantôt dysfonctionner — mettant à mal dans les deux cas l'articulation de l'espace sur le temps — avant d'examiner le cas d'une cohabitation paradoxale entre ces deux tendances.

L'expérience surréaliste est d'abord celle d'un refus du réel, de ses cadres, de ses lois, de ses limites, motivant le départ de la pensée loin des « continents de la sagesse », « loin de la terre » et des « traditions de mesure »⁷. Le protagoniste rompt avec son habitat et ses habitus : « Non, je ne rentrerai plus à la maison », répète un personnage d'*Asphyxies*⁸. Aldo quitte sa

H. Mitterand, « Le passage du temps : *La Curée* », *Le Roman à l'œuvre : genèses et valeurs*, P.U.F., 1998, p. 117.

5. M. Bakhtine désigne par ce terme (littéralement : « temps-espace ») la « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (*Op. cit.*, p. 237).

6. H. Mitterand le démontre au sujet de *La Curée* de Zola (« Le passage du temps : *La Curée* », *Le Roman à l'œuvre*, *op. cit.*).

7. BAB 15 ; NAD 130, 22 (« À la fin tu es las de ce monde ancien », écrivait déjà Apollinaire dans *Zone*.).

8. *Asphyxies*, LIB* 117. On retrouve ainsi l'un des invariants du conte selon V. Propp, qui correspond à la onzième « fonction » : « Le héros quitte sa maison ». (*Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 50) Une paronomase *maison / raison* est suggérée par le titre d'un court métrage de Man Ray : *Le Retour à la raison* (1923).

vieille cité d'Orsenna pour la lointaine province des Syrtes ; Albert comme Vagualame s'éloignent de Paris ; L'étudiant de la *Chasse au mérou* abandonne sa « vieille université » de Salamanque pour les pays du Levant ; un fils, « lassé du domicile paternel », s'embarque à l'aventure ; un homme s'arrache au « vieux grenier » où il était resté enfermé vingt ans ; Corsaire Sanglot quitte sa chambre pour descendre dans les rues nocturnes de la capitale ; Breton prend pour « point de départ » à *Nadja* l'hôtel des Grands Hommes place du Panthéon, où il a longtemps habité, et *Arcane 17* commence par le récit d'un embarquement. Dans *Les Champs magnétiques* même, un voyageur « équipé de neuf » quitte les « banlieues tristes du dimanche⁹ ». En tout cela, le récit surréaliste reprend le topos du conte : un héros — la pensée — quitte un beau jour le domicile familial — les cadres du réel — pour s'engager dans le vaste monde de son propre imaginaire.

Espace sédentaire, la demeure que l'on quitte est imprégnée de souvenirs. Le temps s'y accumule en couches sédimentaires, se cristallise sous forme de statues, de monuments commémoratifs, de conservatoires, de musées. Dans le bâtiment déserté par le héros au début d'*Aurora* s'accumulent des objets poussiéreux, reflets d'un passé ancien¹⁰. La chambre quittée par Corsaire Sanglot est saturée de souvenirs accrochés comme autant de tableaux dans sa mémoire (LL, dans LL* 20-21). Partir de la maison — souvent au prix d'une transgression — c'est, dès lors, rompre avec le passé : espace figé des monuments mémoriels dans la première partie de *Nadja*, Paris devient, dès l'entrée en scène de l'héroïne, la ville animée de l'éphémère, des cinémas, des cafés et des rues passantes¹¹.

9. RS 10 ; CA 15-16, 19 (sur le fait que tous les récits de Gracq commencent par un départ, cf. M. Monballin, *op. cit.*, p. 127) ; EVF 125 ; CHA 7 ; CM 9 ; AUR 11-13 ; LL, dans LL* 20 ; NAD 24 ; ARC 9 ; CHAMPS 51.

10. Cf. AUR 9-11 : « vieilles gravures », « meubles usés », « tapis [...] rongés », « odeur d'anciennes lingeeries fanées », « cordelière vieux rose », « antique cuirasse rouillée ».

11. La ville est d'abord celle de la place du « Panthéon » (NAD 24), de la « statue d'Étienne Dolet » (p. 26), du « conservatoire René Maubel » (p. 26), de la « statue » de Jean-Jacques Rousseau (p. 31). Puis apparaissent le « cinéma » (p. 40), le « Théâtre moderne » (p. 43), le « marché aux puces » (p. 62) et à partir de la 2ème partie du récit, la « rue Lafayette » (p. 71), la « terrasse d'un café » (p. 73), la « rue du faubourg Poissonnière » (p. 81), un

Poussée à l'extrême, cette rupture avec la tradition et la mémoire fait éclater l'espace en instantanés qu'aucune durée ne raccorde plus : au troisième chapitre de *La Liberté ou l'amour !*, les événements parisiens, d'abord déroulés en contrepoint avec le voyage des rois mages et la naissance du Christ, acquièrent bientôt une autonomie temporelle (« Mais pas d'histoire ancienne »). Cette rupture avec le passé débouche sur un morcellement de l'espace en unités indépendantes :

Dans le jardinet qui entoure sa maison, un méditatif jardinier arrose des fleurs. De la fenêtre d'une école s'échappent des voix d'enfants : Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés. À la fenêtre d'une maison claque un rideau derrière lequel deux amoureux s'enlacent sur un lit banal avec des bras de noyés. Deux hommes se sont assis dans l'herbe et boivent au goulot de la bouteille un vin rouge et généreux. Trois bœufs dans un pré. Le coq de l'église. Un avion. Des coquelicots. (LL, dans LL 37)*

Rédigé au présent, tout le chapitre V est constitué, de même, d'événements isolés, advenus simultanément en divers points du globe. Chez Leiris, les relations achroniques se multiplient également, comme si l'absence de temporalité provoquait une inflation et un morcellement inversement proportionnels de l'espace.

Cette rupture du héros avec son passé et sa maison — vieux monde inanimé entaché d'habitudes séculaires — est, au fond, un topos des rites initiatiques, dont la première étape, « toujours attestée » selon Simone Vierende, est la « séparation des profanes »¹². Les récits surréalistes présentent toutefois cette anomalie que la mobilité du héros — cette rupture avec son cadre familial autant qu'avec la continuité temporelle — y est concurrencée par un statisme imperturbable.

Les récits de Gracq mettent particulièrement l'accent sur cette sédentarité marmoréenne, liée à un temps qui semble ne pas s'être écoulé depuis l'ère des diplodocus : « Il n'y a pas

« bar » (p. 82), etc.

12. S. Vierende, *Rite, roman, initiation*, [Saint-Martin-d'Hères] : Presses universitaires de Grenoble, 1973, p. 14. A. Van Gennep signale également, au début de toute initiation, des « rites préliminaires » de « séparation du monde antérieur » (*Les Rites de passage* (1909), A. et J. Picard, 1981, p. 27).

d'heures dans les rues de la forêt haute [...], seulement un état qui semble final et détaché du temps, un état cataleptique et rigide de la matière végétale¹³ ». Ici et là, l'affleurement vertigineux d'un vestige indatable fait surgir quelque paysage pétrifié, comme « ce canton pour lequel un coup de baguette magique a suspendu le cours du temps (BT 66) ». De la même façon, l'espace d'*Hebdomeros* se peuple volontiers de guerriers campés en des postures hiératiques, de bâtiments éternels coupés de la durée historique, d'images fixées par une mémoire qui, écrit Bachelard, « n'enregistre pas la durée concrète¹⁴ ». Une attente immuable imprègne aussi le début de *Deuil pour deuil*, où l'on voit le narrateur guetter à l'horizon l'arrivée de « belles millionnaires ».

Dans les récits mêmes où le thème du voyage prédomine, c'est en contrepoint d'une immobilité latente. Différents personnages — voyageant en des lieux distincts — paraissent souvent, de fait, n'être que les facettes variées d'un seul, selon le principe indiqué par Desnos dans la dédicace de *La Place de l'étoile* : « le personnage idéal restant le même, il emprunte tout à tour des enveloppes humaines différentes, mais présentant pourtant plusieurs points de ressemblance¹⁵ ». Jacqueline Chénieux signale ainsi que les protagonistes d'*Aurora* sont des avatars du seul Michel Leiris. Les paysages qu'il traverse apparaissent, corollairement, comme des régions de lui-même : « Ce n'est qu'en fonction de moi-même que je suis et si je dis qu'il pleut ou que la mer est mauvaise, ce ne sont que périphrases pour exprimer qu'une partie de moi s'est résolue en fines gouttelettes ou qu'une autre partie se gonfle de pernicieux remous¹⁶ ». La grande galerie où déambule le narrateur du *Paysan*

13. J. Gracq, *Carnets du grand chemin*, op. cit., pp. 55-56.

14. G. Bachelard, op. cit., p. 28. Au sujet des tableaux de De Chirico, Breton parle, dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 87, de « fixation de lieux éternels où l'objet n'est plus retenu qu'en fonction de sa vie symbolique et énigmatique (époque des arcades et des tours) ».

15. *La Place de l'Étoile* (1945), NH* 346.

16. AUR 39-40, et J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, op. cit., p. 291 : L'homme au smoking blanc, « c'est Michel Leiris en Grèce ; le jeune homme aux brodequins de cuir fauve, c'est le narrateur en Égypte ; Damoclès *Siriel*, c'est encore Leiris ; le vagabond qui lit Paracelse et mourra foudroyé, l'homme (qui à nouveau dit "je") qui sert de témoin à cette scène du foudroieusement et assiste à la dissolution du corps du foudroyé, c'est encore, c'est

de Paris, « éclairée par [s]es instincts », est une projection de lui-même, où personnages et objets sont ses propres « limites intérieures » (PP 61, 109). Les personnages rencontrés par Vagualame de Paris à Berlin, loin d'être aussi éloignés les uns des autres qu'il y paraît, s'avèrent appartenir à un très petit monde. Rachel la voyante — *alias* Madame Rosalba — est la sœur de Yolande, et l'épouse mythique qu'elle prédit à Vagualame est sa propre nièce. Quant à Vagualame lui-même, il ne fait qu'un avec « René Crevel » (EVF 76, 78, 172). Rendus à leur dimension familiale, ces êtres semblent tous, au fond, provenir d'une même conscience immobile et tourmentée, dont ils n'ont été que les émanations. Tels sont explicitement les personnages de *La Liberté ou l'amour !* — « fantômes jaillis de la nuit profonde de l'encrier (LL, dans LL* 58) ». Dès lors, au thème du voyage, se superpose étroitement celui de l'immobilité : en arrière-plan des déplacements de Corsaire Sanglot, transparait çà et là la présence d'un double statique, sorte de conscience narrative centrale et attentive : « Un homme guette à sa fenêtre. Il attend. Qu'attend-il ? » ; « Je l'attends, viendra-t-elle ? » ; « Qu'elle vienne [...] ! (LL, dans LL* 25, 41, 44) » Le temps s'interrompt de même sur une heure immuable¹⁷, et les déplacements du héros ne semblent pas le faire changer de lieu : « Corsaire Sanglot se trouva (ou se retrouva) sur un boulevard planté de platanes (LL, dans LL* 66) ». Dans ces voyages immobiles, le personnage ressemble à un rêveur qui parcourrait le monde en imagination tout en ayant obscurément conscience qu'il ne quitte pas sa chambre.

Nous voyons donc deux chronotopes homologués se partager l'imaginaire surréaliste : d'une part celui du départ, privilégiant la modalité du faire, où un héros voyageur quitte la terre ferme du réel, et rompt avec son héritage culturel pour s'engager dans un espace exotique et riche d'aventures à venir. Par exacerbation de ce modèle, la mémoire s'abolit au point

toujours le narrateur ».

17. Cf. *ibid.*, p. 88 : « Il était trois heures de l'après-midi. [...] Corsaire Sanglot constata avec terreur qu'il était toujours trois heures » ; et page 95, il est encore « trois heures de l'après-midi » lorsque le héros passe dans le jardin des Tuileries. Dans *Nouvelles Hébrides*, à la question : « Quelle heure est-il ? », est de même répondu invariablement : « — Il est huit heures dix » (NH* 70-72).

que l'espace, privé de toute durée, éclate en parcelles autonomes. D'autre part, un chronotope de l'attente privilégie la modalité de l'« être » : un héros guetteur et sédentaire, scrute l'approche, depuis la lisière du réel, des fantasmagories venues d'un outre-monde. Même exagération de ce côté : le temps cesse de s'écouler, et l'espace se fossilise en des formes immuables. Quand ces deux chronotopes ne s'excluent pas mutuellement, ils se superposent : le héros part sans partir, en un mouvement fixe analogue à celui de ce « train qui bondit sans cesse dans la gare de *Lyon* et dont je sais qu'il ne va jamais partir, qu'il n'est pas parti » (NAD 189).

Cette hésitation concernant le départ se double d'une ambiguïté symétrique quant au point d'arrivée, perçu tantôt comme un lointain là-bas, à l'extrême périphérie du réel et dans un avenir éloigné, tantôt comme un ici même, au-dedans du sujet et dans l'instant présent.

Dans ces textes du désir et de l'insatisfaction, l'espace est tout d'abord fléché vers un *ailleurs* rimbaldien, pays de la vraie vie, « lieu sans âge, n'importe où hors du monde *de la raison*¹⁸ ». Ce lieu est souvent représenté comme celui où doit s'accomplir l'union avec une princesse : l'« insaisissable déesse » dont parle un article de Desnos, la flamboyante « Dame de la mer » que doit épouser Vagualame à Berlin, la « déesse imaginaire » que poursuit le héros de *L'Enfant polaire*, la « magicienne splendide et nue » présentée comme terme inaccessible à la quête dans *Aurora*, la « perpétuelle amante » que Corsaire Sanglot poursuit inconsolablement, l'« ombre perpétuellement fuyante » dont Leopold est l'amant dans *La Nuit du Rose-Hôtel*, la « vierge au regard ardent » qui apparaît de loin en loin à Hebdomeros, la Mirabelle d'*Anicet*, l'insaisissable Georgette des *Dernières Nuits de Paris*, ou la tout aussi fuyante Georgina de *Charbon de mer*¹⁹.

18. A. Breton, *Gradiva* (1937), *La Clé des champs*, op. cit., p. 31. Cf. le titre du XLVIII^e poème en prose du *Spleen de Paris*, *N'importe où hors du monde*. En écho à Rimbaud, le premier *Manifeste* se conclut par : « L'existence est ailleurs », et affirme, au sujet des « sources de l'imagination », qu'une « flèche indique maintenant la direction de ces pays » (*Manifeste du surréalisme*, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 29).

19. R. Desnos, « *Les mystères de New-York* » (1929), NH* 431. EVF 20, 125. *L'Enfant polaire*, SB* 55. AUR 150. (« Aurora ! Aurora ! [...] ce sont tes merveilleuses aigrettes de flamme qui accélèrent à ce point les pas du vaga-

Lancé dans une quête assidue, le héros prospecteur est souvent un de ces « *curieux* » — détectives, chasseurs, chercheurs — dont nous avons parlé au sujet de l'espace anthropocentrique. Les héros des *Dernières Nuits de Paris* ou du *Boulevard Saint-Germain* s'efforcent d'élucider des crimes mystérieux, et Hebdomeros explore, en compagnie de deux garçons munis de revolvers, un « étrange immeuble (HEB 5) ». Le narrateur du *Paysan de Paris* pousse des portes, soulève des voiles, explore les zones d'ombre de la galerie de l'Opéra. Un personnage d'*Aurora* fouille un temple désert à la recherche de « quelque trésor (AUR 79) ». Un peu partout, des filateurs poursuivent la silhouette d'une femme insaisissable, et des chasseurs partent en quête d'une proie exceptionnelle²⁰.

Mais ici encore, le surréalisme accentue le principe de cette prospectivité : le parcours du héros obéit à un mouvement centrifuge sans terme, en des départs « qu'aucune arrivée ne pourra jamais démentir²¹ ». « Tout me soit occasion de m'étendre, je ne veux pas d'autre utilité au monde ni aux gens », écrit Aragon dans *Anicet*. Sans se fixer auprès d'aucune, il s'agit de ne pas laisser passer une seule femme sans « l'avoir au moins touchée de la main, l'avoir senti fléchir, qu'elle renonce sous cette pression à la résistance, et puis va-t-en ! »²². Là où Breton cherche la Femme unique derrière ses différents visages, Aragon entend

bond solaire [...]. » La quête de l'or ou d'une chevelure miraculeuse est également évoquée aux pages 47, 53, 55. Page 63, un « point mystérieux de l'horizon » attire deux amants. Dans le préambule, Leiris parle de « l'inaccessible pureté » dont la faim s'exprime dans tout le récit.) LL, dans LL* 114. NRH 262. HEB 69, 129. ANI 118, 152. DNP 52. CM 37, 76, 82-83, 90.

20. Corsaire Sanglot suit Louise Lame dans Paris (LL, dans LL* 21-25), et Breton suit dans le quartier de Montmartre l'inconnue du Café des Oiseaux, qui se profile et disparaît successivement (AF 65). Leiris évoque dans *Aurora* les « trophées ramenés de chasses plantureuses » (p. 109), et le « coup de filet rameneur de possibles trésors » (p. 116). Dans *Hebdomeros*, un « chasseur octogénaire » professe pour cette activité « un culte qui touch[e] au mysticisme et à l'obsession » (p. 67). Breton écrit *Nadja* d'une cahute à la lisière d'un bois, d'où il pourra « chasser au grand-duc » (p. 28). Marino et Aldo sont comparés dans *Le Rivage des Syrtes* à « deux chasseurs lancés à travers la nuit » (p. 58), et *La Chasse au mérou*, de Limbour, est également centré sur ce thème.

21. J. Gracq, *Lettrines*, Corti, 1967, p. 158.

22. ANI 265, PP 12.

poursuivre la « multiplicité charmante » de ses incarnations : « mystères brillants et mobiles », « miroitements désirables »²³. Dans ces récits de la quête pour la quête, gouvernés par une « finalité sans représentation de fin »²⁴. Le désir n'a pas d'autre objet que lui-même, et motive cette perpétuelle insatisfaction relevée par Maurice Blanchot : « "ailleurs" ne désigne pas une région spirituelle ou temporelle : ailleurs n'est nulle part ; il n'est pas l'au-delà, il signifie que l'existence n'est jamais là où elle est »²⁵. « Le but ? » écrit Desnos au sujet de la navigation, « mais c'est le vent même », et s'il eût été l'un des rois mages, il eût, dit-il, étranglé Jésus au berceau pour l'avoir obligé à interrompre son voyage à travers le monde. Ainsi l'objet poursuivi, pour être magnifique, doit-il être toujours un leurre : « Ah ! ce n'était pas l'amour, seule raison valable d'un esclavage passager, mais l'aventure avec tous ses obstacles de chair et l'odieuse hostilité de la matière », lit-on au sujet de la rencontre passagère de Corsaire et de Louise Lame (LL, dans LL* 64, 22, 31). Leiris parle, quant à lui, de la « chasse éternelle où nous lâchons la meute de nos désirs contre un mystérieux gibier qui fuit circulairement à travers le dédale de notre forêt » (AUR 47).

Par une résurgence et une exacerbation de l'esthétique romantique, le désir se lie alors, ici et là, au thème des horizons lointains. Le regard et la pensée quêtent un absolu situé « plus loin que l'horizon et l'habitude, là-bas, où il est bien temps qu'éclate enfin le soleil de soufre et d'amour », « au-delà de toutes les portées d'arc bandées par des archers aux statures symétriques »²⁶, ou de l'autre côté de la mer, où s'étend le Farghestan invisible et mythique du *Rivage des Syrtes*.

23. PP 46, 12. Cf., par opposition, AF 11.

24. Kant, cité par Gracq dans *Au château d'Argol*, p. 103. M. Monballin reprend cette formule au sujet de l'orientation de l'espace gracquien, mais remarque que la « cohérence nucléaire » est ici néanmoins préservée (*op. cit.*, p. 297).

25. M. Blanchot, *op. cit.*, p. 97. *A contrario*, le narrateur du *Bon Apôtre* part en quête d'une femme qu'il suit jusqu'à un port lointain, où le désir retombe. La quête avorte : lorsque la jeune femme s'embarque pour l'Afrique, le narrateur ne la suit pas (P. Soupault, *Le Bon Apôtre* (1923), Lachenal et Ritter, 1988).

26. EVF 110 ; AUR 160.

Concurremment à ce fléchage vers un ailleurs toujours fuyant, l'espace surréaliste est susceptible d'être un éternel ici. Il n'y a pas alors de but, pas de voyage : « la vraie vie est là²⁷ ». Le héros se plonge dans la profonde immobilité d'une méditation. « L'action n'est pas la vie », écrivait Rimbaud.

Le héros tend moins, alors, à poursuivre des buts extérieurs et lointains, qu'à interroger un espace centripète, orienté vers un au-dedans de lui-même, qu'il pressent sans pouvoir le définir : « Je n'attendais rien, j'espérais moins que rien, écrit le narrateur d'*Aurora*. Tout au plus avais-je l'idée qu'en changeant d'étage et de pièce, j'introduirais une fictive modification dans la disposition de mes organes, partant, dans celle de mes pensées²⁸ ». Vaquant sur une portion intuitivement choisie du Boulevard Bonne-Nouvelle, Breton pressent de même que quelque chose (« *cela* (?) ») doit s'y produire pour lui, et lorsqu'il aura rencontré Nadja, c'est encore un objet *déjà-là* qu'il s'essaye à cerner dans les rues de Paris (« Je suis, tout en étant près d'elle, plus près des choses qui sont près d'elle²⁹ »). Chez Gracq, l'espace est presque continûment orienté par cette attente d'une révélation imminente, dont les prémisses se font sentir dans un temple électivement choisi. *Hebdomeros*, *Êtes-vous fous ?*, le *Boulevard Saint-Germain*, *Les Dernières Nuits de Paris* proposent de même un espace centripète, où le héros veut remonter au principe mystérieux qui gouverne l'espace visible. Les parcours tendent alors à se resserrer progressivement autour d'un point nodal qui livrerait la clé de son organisation.

27. F. Alquié, *Philosophie du surréalisme* (1955), Flammarion, 1977, p. 20. Signalons que pour l'auteur, le surréalisme se distinguerait par là du romantisme, qui rêvait « d'un monde situé ailleurs dans l'espace et dans le temps » (*loc. cit.*). Ce n'est pas notre position, comme le montrent les pages précédentes. Le thème romantique du départ et de l'ailleurs, bien qu'à la fois exacerbé et vidé de tout exotisme, ressurgit chez les surréalistes. La véritable originalité du mouvement est de le faire cohabiter dialectiquement avec la tendance statique dont nous allons parler maintenant.

28. AUR 9. De même n'est-ce qu'après-coup, et progressivement, que le narrateur du *Point cardinal* discerne le but qui l'a poussé à franchir la rampe d'un théâtre éteint pour s'aventurer dans les coulisses (Cf. PC, *Mots sans mémoire*, pp. 30-31).

29. NAD 38, 104. À la fin du récit, la question « Qui vive ? » se double d'ailleurs de cette autre : « Est-il vrai que l'*au-delà*, tout l'*au-delà* soit dans cette vie ? » (p. 172).

Le temps narratif qui s'écoule dans ce type d'espace n'est plus celui, resserré et haletant, de la poursuite, mais celui, inutile et ductile, du désœuvrement. Le héros, non plus « agent », mais « patient » du procès narratif, abandonne toute volonté propre pour se laisser guider par les sollicitations du sensible³⁰. À la figure du curieux fait place celle de l'oisif, parcourant erratiquement l'espace en capricieux détours, ou demeurant de longues heures immobile. C'est dans cette vacance — cette détente — que prend place l'attente qui orientera progressivement l'espace vers son centre mystérieux.

Dans la mesure où l'objet de la révélation réclame ici l'acuité d'une perception beaucoup plus que les fatigues du voyage³¹, les marches utopiques vers quelque bout du monde sont remplacées par des processus herméneutiques : arrachage de masque révélant l'évidente et terrible vérité chez Leonora Carrington, majestueux et soudains levers de rideau chez Breton³². Spectacles, objets ou textes veulent ici délivrer quelque troublant message, comme cette statuette de *L'Amour fou* qui tient, entre ses mains, un objet invisible, ou ces scènes insolites d'*Hebdomeros*, évoquant l'ambiance énigmatique des premières toiles de De Chirico³³. Le déplacement du personnage vers l'objet du désir peut alors prendre la forme de cercles concentriques progressivement resserrés — comme dans la montée au pic de Teide dans *L'Amour fou* — ou de remontée vers une origine : à la fin d'*Aurora*, le corps du protagoniste remonte le cours de la Seine jusqu'à Paris, et un bateau fantôme de *Deuil*

30. Cf. C. Bremond, *Logique du récit*, op. cit., pp. 137-138.

31. La « vérité », dit Hebdomeros, masquée par « de mauvaises habitudes, des faux mouvements que l'humanité, depuis son enfance, a coutume de faire », se « confond avec l'ambiance et [...] l'homme distrait passe à côté d'elle, la frôle sans la voir, ou la voit sans la reconnaître, comme le chasseur passe, le fusil en bandoulière, auprès de la caille immobile qu'il n'aperçoit pas parce que la couleur de son plumage se confond avec celle du terrain où elle s'est posée » (HEB 121-122).

32. Cf. *La Débutante*, DEB* 25, 83 ; AF 73 ; ARC 49.

33. AF 40, et HEB 7. « Dans un coin, deux gladiateurs aux masques de scaphandriers s'exerçaient sans conviction sous le regard ennuyé d'un maître, ex-gladiateur retraité à l'œil de vautour et au corps couvert de cicatrices — "Gladiateurs ! ce mot contient une énigme", dit Hebdomeros ».

pour deuil navigue du fond de la mer jusqu'à la source d'un fleuve³⁴.

On reconnaît, en tout cela, la mise en œuvre d'un chronotope connu — celui, par exemple, qui oriente la *Recherche du temps perdu*. Mais le surréalisme le ramène, ici encore, à son pur mouvement, en dérobant continuellement la représentation de l'objet à atteindre. De même que nous parlions plus haut d'une « finalité sans représentation de fin », il faudrait parler ici d'une causalité sans représentation de cause.

Si l'orientation centripète de l'espace caractérise surtout les récits de Breton et Gracq, et l'orientation centrifuge, ceux d'Aragon et Desnos, l'une des spécificités du surréalisme reste de les faire cohabiter, en joignant ce qu'Annette Tamuly nomme l'utopie et le mythe³⁵ : d'une part l'à venir, d'autre part la mémoire ; d'un côté l'ailleurs, de l'autre l'ici-même. Au cinquième chapitre de *L'Amour fou*, la montée au pic de Teide en compagnie de Jacqueline Lamba marie ainsi, dans le même mouvement, le resserrement progressif en spirale involutive autour point central, et l'élargissement par le regard et la pensée à un panorama toujours plus vaste : les acclamations de la foule « remont[ent] » les chemins, le toréador « concentre » sur lui toute la fierté des hommes et « t[ient] au bout de son épée » le taureau qui « piétine », les enfants « visent » les cactées, et la sève « point ». Simultanément, l'arène est « déroulée » selon la « volute » des chemins, l'eau « descen[d] en cascade vers la mer », le sang se « répand ». Tandis que se resserre la « spirale du coquillage de l'île » et que bourdonne de jour « tout le cerné des cellules [...] qui vont toujours se réduisant vers l'intérieur de la crosse », le regard glisse vers « l'ombre portée sur la mer », faite des « grandes étendues de sable plus noir encore qui compose tant de plages comme celle de Puerto Cruz » (AF 100-102). Jean-Pierre Richard analyse, dans un passage du *Rivage des Syrtes*, le même « contentement de l'aller (de l'aller-vers) uni à celui de l'être-avec³⁶ ».

34. AUR 192 ; DPD, dans LL* 137.

35. A. Tamuly, « Le surréalisme entre utopie et mythe », *Mélusine*, n° 7, 1985.

36. J.-P. Richard, « À tombeau ouvert », *Microlectures*, Seuil, 1979, p. 259. Le passage de référence est page 88 du *Rivage des Syrtes*.

Nous allons retrouver ces ambiguïtés au sujet des étapes et passages par lesquels passe le héros d'un bout à l'autre du récit.

Étapes et passages

Le fait que le protagoniste soit tantôt « agent », tantôt « patient » du procès narratif, se traduit dans l'espace par des parcours en forme de *boucle* : à des plongées (le « voyage aux enfers » dont parle Jung³⁷) ou à des dérives, succèdent, plus ou moins vite, des remontées (ou des retours).

La question qui nous occupera et nous guidera dans la description de ces parcours est celle de la progression du héros : la boucle se referme-t-elle en un cercle d'éternelle répétition — signifiant l'échec de l'« initiation » — ou s'ouvre-t-elle suivant un mouvement hélicoïdal dont chaque spire amène une progression ?

Le parcours du héros consiste souvent en une série d'enfoncements dans les méandres du sensible, ponctués de retours sporadiques à l'intelligible et au conscient, en un cycle qui le fait repasser par les mêmes points, sans progression manifeste.

Le narrateur du *Paysan de Paris* s'égare ainsi dans les « royaumes de l'ombre » du passage de l'Opéra (PP 20), enclavé de mystère dans la ville lumière, ou dans les profondeurs nocturnes du parc des Buttes-Chaumont. Ces espaces alvéolaires sont eux-mêmes creusés de cavités, d'alcôves. Le U de la double galerie de l'Opéra s'ouvre, sur son pourtour extérieur, de détours engageants (portes, escaliers, intérieurs de commerces), qui, explorés tour à tour, forment des boucles dans la boucle. De même, le héros de *La Presqu'île* s'écarte-t-il régulièrement de son itinéraire principal (lui-même en forme de vaste aller-retour), pour emprunter des départementales, chemins creux et sentiers s'enfonçant latéralement dans la campagne³⁸. *Hebdomeros* est scandé par des excursions hors d'un espace

37. Cf. C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie* (1912), Librairie générale française, 1996, p. 489 sq.

38. Cf. *La Presqu'île*, PI* 161 : « Tout en marchant, il songeait à cette manie qu'il avait de quitter par intervalles la route, et de s'enfoncer quelques instants à droite ou à gauche dans la campagne [...]. » Cf. aussi p. 56.

résidentiel (hôtel, salon, demeure), auquel l'attention revient épisodiquement, comme à son port d'attache, en une série de boucles qui ne semblent pas — si ce n'est, inopinément, à la fin du récit, mais nous en reparlerons — apporter une initiation, une progression quelconque. Sans rien apprendre, le narrateur des *Dernières Nuits de Paris* effectue parmi les ombres (leitmotiv du récit) de régulières plongées dans la nuit urbaine, elles-mêmes ponctuées par l'exploration de lieux profonds — comme la grotte du Trocadéro (DNP 36). Suite à un fastueux naufrage, le héros de *La Liberté ou l'amour* descend dans les profondeurs de la mer — où une pêche au trésor sera aussi organisée au dernier chapitre — et s'enfonce dans le Bois de Boulogne — en un chapitre intitulé « les profondeurs de la nuit » — sans remonter de ces plongées aucun bénéfice apparent, aucun savoir supplémentaire. Dans sa quête de sens, l'un des deux protagonistes du *Boulevard Saint-Germain*, comme émergeant de la confusion du monde sensible vers la clarté des sphères intelligibles, gravit des « escaliers si longs qu'il lui sembl[e] monter du fond de la mer ». Le second, interrogeant au contraire la profondeur chaotique du sensible, se rend au jardin des plantes, au bord de la « fosse aux ours³⁹ ». Au terme de leur quête, jugeant tous deux avoir échoué, ils se rendent de concert chez un « M. Séraphin ». Mais celui-ci ne fait que débiter une série de maximes pleines de bon sens (reflétant la quête intellectuelle de l'un), alternées avec des bribes de discours automatique (renvoyant à l'expérience sensible de l'autre). La moralité du récit semble être que la vie, comme le parcours des personnages effectué « entre haut et bas⁴⁰ », est une perpétuelle alternance, dans un temps cyclique qui est celui-là même qui rythme les saisons, et dont les personnages ont cherché vainement à déceler le principe. On retrouve en cela une tendance qu'Éliane Tonnet-Lacroix a mise à jour dans les récits « présurréalistes » que sont *Anicet* et *Télémaque*. Racontant eux aussi des explorations du sensible, ils n'utilisent les procédés du « roman d'apprentissage » que pour les détourner : Aragon « ironise constamment sur la possibilité de tirer un enseignement de quelque expérience que ce soit ». Même si, dans ces

39. BSG, *Œuvres complètes III*, op. cit., pp. 21, 25.

40. *Ibid.*, p. 22.

récits « partagés entre la parodie et le merveilleux », la désillusion dada se double de l'évocation — proprement surréaliste — d'un « âge d'or, où le désir règne en maître », Anicet et Télémaque ne peuvent y pénétrer, et le récit s'achève par leur mort. La quête, parodiée dans son mouvement cyclique, n'amène aucune progression⁴¹.

Ces dérives ou descentes périodiques dans les régions du sensible peuvent aussi avoir valeur d'« œuvre au noir⁴² », selon ce parcours initiatique décrit par Ruth Amossy chez Gracq, ou par Michel Carrouges chez Breton : le héros subit des morts symboliques pour ressusciter à un niveau supérieur d'existence⁴³. Son parcours, alors, n'est plus circulaire, mais spiralé.

Aurora, *Êtes-vous fous ?*, le *Boulevard Saint-Germain* et *Arcane 17* offrent de bons exemples de ces cycles initiatiques. Difficilement cartographiable sur le plan horizontal, le parcours du héros d'*Aurora* offre, en revanche, une succession exemplaire de descentes et de remontées. Pour neutraliser les « forces contraires », et faire « l'expérience de la totalité », il faut ici, écrit Guy Poitry, « passer par un simulacre de mort, de retour au Tout »⁴⁴. Dès le prologue, le héros descend avec terreur la « mine sombre » d'un escalier, peuplé d'objets anciens et de terreurs ancestrales, tandis que la flamme de sa lampe, léchant le plafond, le soutient en l'incitant au contraire « à le suivre dans son ascension par des caresses et par un lien caché », comme vers un au-delà du temps (AUR 14). L'arrivée au bas de l'escalier (assimilé à son propre « tube digestif ») est une mort, et, simultanément, une naissance (l'escalier est aussi « l'utérus maternel », et l'ouverture de la porte qui donne sur la

41. É. Tonnet-Lacroix, « Deux “romans d'apprentissage” présurréalistes : Anicet et *Les Aventures de Télémaque* », *Mélusine*, n° 8, 1986, pp. 59, 61-62, 67. Dans le *Traité du style*, Aragon écrira encore : « [...] il n'y a rien à attendre [...]. Il n'y a de paradis d'aucune espèce ! » (*Op. cit.*, p. 85).

42. Il s'agit de la « *nigredo* » des alchimistes, qui entend réduire les substances à la « *materia prima* » (S. Vierende, *op. cit.*, p. 31).

43. Cf. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, *op. cit.*, pp. 64-65 : « Transmutation alchimique et métamorphose poétique ». Voir aussi R. Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq*, *op. cit.*, et G. Alliez, *op. cit.*, pp. 107-112 : (« L'espace d'une initiation »).

44. G. Poitry, *Michel Leiris, dualisme et totalité*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 22.

rue, brisée du front, apporte une « bolée d'air salubre », AUR 23). Dans tout le reste du récit, la voie sera ainsi dans le noir. Le chapitre suivant, qui accueille le nouvel avatar du personnage, s'achève lui aussi par une mort (« m'y voici venu à la Mort cathédrale »), doublée d'une naissance (l'accouchement d'un « il », le récit se poursuivant désormais à la troisième personne, AUR 40, 42). À l'intérieur même du chapitre, ce cycle est répété en abyme, le héros descendant, au cours d'un épisode-rêve, dans le « bar magique » dont nous avons déjà parlé : lieu profond, situé dans les « entrailles de la ville », « au fond » d'une ruelle, où s'accomplissent des rites à connotation initiatique, et d'où il remonte, après avoir manqué être mis à mort, avec l'aide d'une chevelure qui disparaît ensuite « dans les airs⁴⁵ ». Le chapitre suivant accueille un troisième avatar du héros, et ses aventures s'achèvent par la même conjonction de la mort et de la vie, dont les « tiges diverses se confond[ent] en un même champ ». Plus loin, un bain s'engloutit en déchiquetant ses occupants, puis resurgit sous forme d'une pyramide indéfiniment étirée vers le haut⁴⁶. Au quatrième chapitre, l'héroïne, dépouillée de son enveloppe mortelle par le profondeurs de la terre, en rejaillit sous la forme plus pure d'un éclair, qui va se nicher dans un nuage après avoir franchi « d'un seul bond de ses jambes électriques la plus haute crête qui couronne le massif humain de la raison⁴⁷ ». À chaque recommencement

45. AUR 30-33. Les « breuvages » qu'on y sert, où nagent entre autres des cristaux qui s'ordonnent « en vagues squelettes », rappellent les « boissons "magiques" » qui ont pour fonction, dans certains rituels initiatiques, de faire perdre connaissance à l'initié, et de le faire entrer dans le « domaine de la mort ». (S. Vierende, *op. cit.*, pp. 19-20) Le risque d'être coupé en morceaux évoque de même le « morcellement initiatique des initiations chamaniques » (*ibid.*, p. 28).

46. AUR 63, 68.

47. AUR 138. L'opération alchimique comporte, de même, « une phase de dissolution et de putréfaction des métaux », accomplie à l'origine « dans la terre », dont le fourneau est une modernisation ultérieure (S. Vierende, *op. cit.*, pp. 28, 32-33). Par cette opération, la « matière alchimique est réduite [...] à la *materia prima* », tout comme, dans les rites chamaniques, « le chamane est réduit à son principe vital, les os » (*ibid.*, p. 29). On retrouve ici, déroulé narrativement, le processus biologique de déconstruction propre à la fonction régénérante de l'espace anthropocentrique. Rappelons à ce propos que l'une des étapes les plus classiques de l'initiation est, dans les rites primitifs, « l'engloutissement du novice par un monstre qui le "digère" » (*ibid.*, *loc.*

de ce cycle initiatique, le changement de nom du héros semble le signe d'une « nouvelle naissance », accompagnée d'un « changement de personnalité »⁴⁸.

Sylwia Gibbs a également remarqué « l'alternance » de « deux mouvements, en apparence opposés », dans *Êtes-vous fous ?* : d'une part une « quête communicative », tournée vers l'avenir ; d'autre part un « voyage en sens inverse », tourné vers le passé en une « quête mémorielle »⁴⁹. Spatialement, le parcours du héros dessine en effet, du début à la fin du récit, une large spire. Après avoir largué les dernières amarres qui le rattachaient au réel, emporté par une « marée confuse »⁵⁰, il renonce tout d'abord à tenir les rênes de son destin, et, abandonnant les ressources de l'individualité, se retrouve chez Yolande, fantôme bavard. Incarnation de la « mémoire », elle lui narre son histoire au long d'un grand chapitre. S'il n'y a pas, dans cette première moitié du récit, de descente concrète, il s'agit du moins de la pénétration dans un espace intime (l'appartement de Yolande), où le héros, « patient » et non « agent » du procès narratif, s'enfonce dans une couche mémorielle ancienne. En sortant de chez Yolande, il se tourne, en revanche, vers l'avenir, et, prenant en main son destin, décide de se rendre à Berlin pour rencontrer la jeune femme avec qui une voyante a prédit son mariage. Au terme de la quête, cette jeune femme s'avèrera une chimère. Toutefois, le cycle enfoncement-remontée, bordé de chaque côté par le plancher du réel, aura marqué un progrès, une avancée d'un cran vers l'idéal de pureté et d'amour poursuivi tout au long du récit : Vagualame, alias René Crevel, conclut avoir enfin rencontré à Berlin « des êtres jeunes, et surtout une, vraiment purs ». Nullement achevée pour autant, la quête devra indéfiniment se poursuivre : « Il faut recommencer par le commencement, par la rauque angoisse ancestrale [...]. » Le récit s'achève ainsi sur la perspective d'un

cit.).

48. « Une [...] manière de signifier la nouvelle naissance est le changement de nom, attesté absolument dans toutes les cultures et initiations » (*ibid.*, p. 48).

49. S. Gibbs, « L'analyse structurale du récit surréaliste », *Mélusine*, n° 1, 1979, pp. 96-97.

50. EVF 42. Cf. aussi p. 41 : « Corps abandonné, vaisseau fantôme. Tu glisses au fil d'un fleuve très incliné. L'horizon chavire ».

nouveau lâcher tout et d'un autre enfoncement : « Docile aux courants, [...], en attendant la mort et ses rivières souterraines, fais la planche, fais-toi planche » (EVF 175-179).

Michel Ollier a montré comment *Un Beau Ténébreux* reprenait aussi le modèle d'un « scénario initiatique », comportant un « rite de passage qui doit achever de détruire l'état antérieur et jeter les fondements de l'homme nouveau »⁵¹.

Enfin, *Arcane 17*, où « le thème du retournement, de (re)virement est partout⁵² », illustre exemplairement ce principe cyclique, au point d'en faire le sujet même du récit : « La vie, comme la liberté, ce n'est que frappée, que partiellement ravie qu'elle s'instruit d'elle-même, qu'elle s'élève à la conscience totale de ses moyens et de ses ressources [...]. » Cette assertion, condensée dans la formule « Osiris est un dieu noir » — se décline tout au long du récit, aussi bien à travers l'histoire du narrateur et de sa compagne, qu'à travers celle de l'humanité frappée par la guerre, et appelée à renaître grandie de l'épreuve⁵³. Elle s'exprime spatialement par les thèmes de l'enfoncement, de la nuit noire et du morcellement, auxquels font pendant ceux de l'élévation, de la lumière et de la réunification. Entraînée par l'« appel de l'ombre » à la mort de sa fille, Elisa renaît grandie de l'épreuve, plus belle encore, et c'est aussitôt l'idée d'altitude et de lumière qui vient figurer cette renaissance : « Le haut de la montagne ne prend vraiment forme divine que dans la brume de ton regard, que par l'aile de l'aigle doré passant dans tes cheveux. » Si la guerre appelle l'image de la grande pierre précipitée dans la mer par un ange de l'*Ancien Testament*, l'amour, « qui lui fait exactement contrepoids sur la balance des flots », est une autre pierre, « qui s'élève tumultueusement, fougueusement d'autant plus que l'autre s'enfonce ». C'est dans le « délabrement » d'une existence frappée par le malheur, au moment où « des pans entiers

51. M. Ollier, « Un roman initiatique : *Un Beau Ténébreux* de Julien Gracq », *Mélusine*, n° 2, 1981, pp. 138-151, cité p. 146. Voir aussi R. Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq*, op. cit.

52. P. Mourier-Casile, *André Breton explorateur de la Mère-moire*, op. cit., p. 11.

53. ARC 30, 97. À la question : « Mais cet âge d'or que vous semblez nous promettre dans l'*Ode à Fourier* ? », Breton répond : « Selon Fourier même, la courbe ascendante doit être suivie d'une courbe descendante. » (André Breton, *Entretiens : 1913-1952*, Gallimard, 1973, p. 272.

s'en détachent », que « la conjuration s'opère » et que la vie reprend ses droits, « réussissant à se poursuivre après avoir accompli le tour complet sur elle-même, la vie ayant élargi son domaine jusqu'aux régions où s'établissent les êtres inoubliables qui nous ont quittés et dont le destin, par rapport à nous, semble être de se maintenir *au plus haut période* de ce qu'ils ont pu être »⁵⁴.

À travers la permanence de ce mouvement de « tour complet », *Arcane 17* apparaît bien, comme l'a suggéré Marc-Ange Graff, comme le couronnement d'un triptyque⁵⁵. À *Nadja*, texte de l'exploration des profondeurs (« faits-glissades » et « faits-précipices »), succède l'ascension lumineuse du pic de Teide dans *L'Amour fou* — *Arcane 17* faisant alterner ces deux mouvements.

La constante qui rapproche les récits évoqués ci-dessus est donc l'alternance du héros entre haut et bas, selon un parcours spirale qui le fait évoluer, à chaque cycle, vers un espace utopique, présenté comme but de la quête : celui, peut-être, où aura lieu l'avènement de l'« homme nouveau », dont Joë Bousquet met à jour le pressentiment dans le surréalisme⁵⁶.

Chaque descente, en tant que mort symbolique — la « mort au monde » du mystique dans la tradition ésotérique⁵⁷, implique des résistances parfois vives : « J'ai trop peur, à la fin », proteste le narrateur d'*Aurora* en s'agrippant à une marche d'escalier, et Vagualame se raccroche du regard au fer de son balcon, pour ne pas être aspiré par le flot de sapins qui s'ouvre au dessous de lui⁵⁸. Mais elle est l'étape nécessaire d'une dialectique qui permet ensuite remontée et renaissance.

Si l'on résume nos analyses sur la délimitation et les étapes et passages du parcours du héros, l'espace surréaliste oscille entre deux grands chronotopes. Le premier est la sédentarité dans un temps immobile qui est celui de l'attente : les parcours

54. *Ibid.*, pp.31, 52, 83-84 (nous soulignons). Voir aussi pp. 69, 97-98.

55. M.-A. Graff, « Elisa ou le changement de signe », *Mélusine*, n° 12, 1991.

56. Joë Bousquet, *Notes d'inconnaissance*, Rougerie, 1967, p. 106, cité par Charles Bachat, « "Le pressentiment de l'homme nouveau" ou l'utopie surréaliste selon Joë Bousquet », *Mélusine*, n° 8, 1986.

57. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, *op. cit.*, p. 78.

58. AUR 15 ; EVF 42 (le sana sur la montagne est, à cet égard, une sorte de mont Ararat, où se retirer pour échapper à la montée de la « marée confuse »).

sont circulaires et répétitifs, et le mouvement centripète privilégie l'émergence du souvenir dans le lieu et l'instant présent. À l'extrême, le temps l'emporte ici sur l'espace, figé en des formes immuables. Le second chronotope est la mobilité du héros dans un temps dramatique qui est celui de la poursuite : les déplacements suscitent un progrès, et le mouvement centrifuge privilégie la quête d'un ailleurs situé dans un avenir lointain. À l'extrême, l'espace, prévalant sur le temps, se fragmente en instantanés que ne relie aucune durée, et entre lesquels se multiplient des relations achroniques où le récit n'est plus contenu qu'en puissance. L'ambiguïté — et la spécificité — du surréalisme n'est pas seulement d'exacerber, mais aussi de mêler ces deux chronotopes, qui tantôt alternent, tantôt tendent à se superposer.

Nous voudrions maintenant examiner la polarisation de l'espace surréaliste c'est-à-dire son éventuel partage entre des zones néfastes et fastes (jouant respectivement les rôles de dégradateur et d'améliorateur du sort du héros⁵⁹). Ici encore, l'imaginaire reproduit et renforce les distinctions du récit réaliste, en opposant ce que Gilbert Durand nomme les symboles du temps hostile (« catamorphes », « nyctomorphes » et « thériomorphes »), et ceux de la lutte contre le temps (« ascensionnels », « spectaculaires » et « diaïrétiques »⁶⁰).

Polarisation

Parmi la première série de symboles, le schème de la chute, « grande épiphanie imaginaire de l'angoisse devant la temporalité⁶¹ », concrétise volontiers la condition humaine. Le protagoniste d'*Aurora*, surplombé par le temps, descend un escalier en

59. Cf. C. Bremond, *op. cit.*, p. 282. Au sujet des flâneries urbaines, Breton parle ainsi d'établir pour chaque promeneur une « carte sans doute très significative [...] faisant apparaître en blanc les lieux qu'il hante et en noir ceux qu'il évite » (*Pont-Neuf* (1950), *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 281).

60. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, pp. 71, 202. Une approche analogue, effectuée par V. Barry-Couillard à partir d'un corpus de textes extraits de *La Révolution surréaliste*, montre que l'image de l'Orient y est caractérisée par les schèmes ascensionnels, spectaculaires et diaïrétiques, par opposition à la représentation de l'Europe (« L'image de l'Orient, antidote de l'image de l'Europe », *Mélusine*, n° 14, 1994).

61. G. Durand, *op. cit.*, p. 122.

« chute lente et terrifiée ». Inexorable, (« toute ta vie tu descendras cet escalier [...] dont la pente seule est sanglante et réelle »), cette chute manifeste le poids de la chair mortelle, « pesanteur aussi lugubre que celle d'une valise remplie, non de vêtements, mais de viande de boucherie ». Elle conduit droit au « corridor glacé » de la mort (AUR 10, 24). Si ce schème n'est nulle part aussi richement développé qu'ici, l'angoisse qui lui est liée s'exprime aussi sous forme de vertige dans *Nadja*, où Breton évoque « l'appareil vertigineux des forces qui se conjurent pour nous faire couler pic », et l'« abîme où s'est rejeté l'oiseau splendidement triste de la divination (NAD 16, 105) ». Dans le *Boulevard Saint-Germain*, une baignoire chue d'une fenêtre mobilise les protagonistes et ouvre à la conscience du temps et de la mort⁶². L'« en-bas » tend corollairement à se peupler de puissances maléfiques, comme le python mortifère d'*Arcane 17*, lové « dans les méandres de la roche pesante », ou, dans *Hebdomeros*, les monstres nocturnes remontant d'un « lac sans fond »⁶³.

Soumission à la pesanteur autant qu'à la fatalité du temps, la chute est aussi *déchéance* physique, liée aux images de désagrégation et d'entropie qui prolifèrent dans *Hebdomeros* : corps malades⁶⁴, nourritures avariées⁶⁵, rouille et humidité pernicieuses dégradant le fer et la pierre⁶⁶. L'énergie créatrice et les rapports humains se dégradent pareillement sous l'influence de l'oisiveté :

62. BSG, *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 21.

63. ARC 53 ; HEB 81 (cf. aussi p. 63 : les « lacs sinistres à l'eau immobile et noire dont on n'[a] jamais pu sonder le fond »).

64. *Hebdomeros* évoque les « trafiquants syphilitiques ou blennoragiques » (p. 47), les « terrains malsains où la fièvre règn[e] en maîtresse toute l'année » (p. 76), et les « pays délétères et corrosifs » du Sud et de l'Orient (p. 78). On trouve ponctuellement une image analogue dans *Êtes-vous fous ?*, où Vagualame pleure les otaries arrachées aux glaces originelles pour figurer « dans la poussière des music-halls, entre un numéro d'équilibristes japonais et les efforts d'un couple d'acrobates syphilitiques à maillots violets déteints sous les bras » (pp. 142-143).

65. Cf. HEB 15 (les « dîners à base de rougets décomposés »), et 79 (« les sauces et les petits laits [qui] tournent dans [les] armoires »).

66. Cf. HEB 14 (la rouille ronge les armes sacrées d'Héraclès), et 30 (l'humidité s'infiltré dans les chambres, et la mousse pousse dans les armoires « tout comme dans une grotte », obligeant à « fuir »).

Mais il savait bien, hélas, d'où provenaient tous ces troubles et ces luttes intestines. Les faux et les bêches, couvertes de rouille, gisaient dans les cours des fermes, près des char-rués renversées, le soc en l'air ; les bandits fainéants bâillaient et s'étiraient à se disloquer les os, après avoir vidé la dernière carafe de vin. (HEB 106)

L'équivalence ici suggérée entre les déchéances physique et morale se prolonge par la description de fêtes impures, en des « palaces » et autres lieux de « luxure » et d'« orgie effrénée » (HEB 42). La chaleur corruptrice de la « canicule » et la peste des « cabinets malpropres » viennent compléter les caractéristiques de cet espace disgracié (HEB 15). Dans ce récit où s'entendent de multiples échos de la morale judéo-chrétienne, le thème de la chute se trouve ainsi étroitement lié à celui du péché, en des représentations fermement stigmatisées.

Aux thèmes chiriciens de la dégradation et de l'entropie fait écho, chez Leiris, une horreur voisine pour le mou et l'informe : Damoclès Siriel proclame son dégoût pour tout ce qui est « mou » ou « sans mesure », pour les humains et leurs « sueurs invérifiables » (AUR 83). La matière informe est étroitement associée dans l'ensemble du récit à des espaces de pourriture et d'enlissement : vieux grenier où le héros persiste à « pourrir » et dont les lattes « tournent en boue », « terrain vague jonché de planches pourries », ou « marécage sentimental » (AUR 12, 145, 109). Ce thème entropique s'exprime par-dessus tout à travers des images de « vaisselle sale », d'« oiseaux souillés », de « détritiques luisants », de « tourbe infecte » et autres avatars de la souillure, parmi lesquels sont particulièrement dépréciées les eaux sales et digestives, prétextes à de riches descriptions⁶⁷.

La chute trouve enfin un prolongement dans des images d'inertie cataleptique, évocatrices des maléfices du Val sans retour ou du sommeil de la Belle au bois dormant. Un penchant à la passivité, et comme le désir compulsif d'un retour à la tranquillité du minéral, happent ainsi le héros de *La Presqu'île*, qui sent brusquement retomber le « sentiment d'urgence anxieuse qui l'avait poussé en avant tout l'après-midi » :

67. Cf. p. ex. AUR 16, 37. À ces liquides impurs, se rattache l'« eau chaude et douteuse » qui coule des robinets dans *Hebdomeros* (p. 79).

« Une grève perdue », songea-t-il : il se sentait toujours en-
gluë, dès qu'il s'y attardait un peu, par ces échouages qui
n'attendaient rien ni personne.

Le temps et la mort, par un sortilège éprouvé, vident le héros
gracqien de son tonus, l'attirant dans un espace neutre en
marge de la vie. Il s'éveille finalement de cette léthargie avec
un « sentiment panique » qui le jette à sa voiture, « éperonné
comme s'il avait dormi par un sentiment d'urgence sans conte-
nu »⁶⁸.

Au cours d'une promenade devenue vite pour lui « assez dé-
couragée », un abattement voisin débouche pareillement,
chez Breton, sur le « désir *panique* de rebrousser chemin »
(AF 151-153).

Cette catatonie oblomovienne est aussi l'« ennui » qui
étreint les amants voyageurs et le narrateur d'*Aurora*, s'empare
de Corsaire Sanglot, et fredonne son refrain monotone dans *Le
Paysan de Paris*⁶⁹.

L'incapacité à secouer l'engourdissement est quelquefois
manifestée par un penchant du corps à la pétrification, comme
celle des grands vieillards de pierre d'*Hebdomeros*. Ce que
l'imagination retient ici de la pierre, ce n'est pas cette dureté de
diamant qui séduit Damoclès Sirel, mais sa pesanteur et son
inertie, qui fossilisent le corps et l'attirent vers la passivité de
l'inorganique.

La pétrification va de pair avec un gel de la matière vivante :
les vieillards d'*Hebdomeros* perdent leur chaleur, et dans les
épais remparts de Coatliguen règne un « froid » qui
« dégris[e] » Simon, comme une « promesse glacée »⁷⁰. Il ne
s'agit pas de cette froidure vivifiante et cristalline des beaux
paysages d'*Hebdomeros*, ni du froid cruel et purificateur de
Damoclès Sirel, mais d'un froid triste et insidieux, qui ralentit
le mouvement et refroidit le cœur.

La couleur blanche, enfin, est associée parfois à cette cata-
tonie, dans la mesure où, liée à l'absence d'événement, elle est
« celle de l'effacement », celle « du vide et du néant », bien
pire que le « deuil noir », qui, lui, est au moins une « teinte », et

68. *La Presqu'île*, PI* 91, 94.

69. AUR 56-63, 189 ; LL, dans LL* 87 ; PP 158.

70. HEB 77 ; *La Presqu'île*, PI* 138.

peint la mort sous des aspects « beaucoup moins lugubres que le repos du blanc » (AUR 45). Guy Poitry signale ainsi, dans l'œuvre de Leiris, l'idée récurrente « d'une lutte, par le noir de l'encre, contre le blanc du néant de la page », qui a « partie liée avec la mort » et le « néant »⁷¹.

La blancheur est alors un état superlatif de la nuit — cette « nuit [...] totale » qui emplit le cadre d'une fenêtre dans *Arcane 17*. Liées à l'« opacité », et rattachées aux « symboles nyctomorphes », ces ténèbres vont de pair avec l'angoisse de la *cécité*, décrite par Durand à travers la figure de l'aveugle⁷². L'œdipien narrateur de *Deuil pour deuil* s'inquiète ainsi d'avoir à devenir quelque « nouvel Homère », incapable de « guider [s]es pas dans ces grandes étendues jaunes et ensoleillées où les fusils montent la garde des sentinelles mortes ». Couvrant d'un « voile de signification lugubre » le radieux spectacle de l'île Bonaventure, cette nuit épaisse inquiète encore le narrateur d'un conte de Limbour : « Ah ! dans la nuit saurais-je encore te reconnaître et te deviner sous des voiles ! »⁷³

Égarante et confuse, elle est liée au thème du reflet trompeur⁷⁴. Poursuivant de « fugitives pensées », Corsaire Sanglot marche, « reflété par les glaces et les miroirs des devantures », tandis que Louise Lane le cherche ailleurs, leurrée par des mirages. Polies par un « démon, des chaussures noires vernies, « plus brillantes qu'un miroir », reflètent d'impondérables chimères : « Qu'elles remettent leurs pieds blancs dans ces fins brodequins à torture morale ! »⁷⁵

Joint aux déterminations néfastes de la nuit, le miroir se double de représentations d'ombres projetées et mouvantes : tandis que les compagnes de Corsaire Sanglot « se mirent dans une psyché » et que la nuit « les enveloppe dans des reflets de réverbères et masque leur étreinte », il passe sous leurs fenêtres, ignorant où les trouver, et son « ombre projetée par un phare

71. G. Poitry, *Michel Leiris, dualisme et totalité*, op. cit., pp. 126-127.

72. ARC 65, 36, 53. G. Durand, op. cit., p. 101 sq.

73. LL, dans LL* 122 ; ARC 15 ; *Conte d'été*, SB* 64.

74. Cf. Durand, op. cit., p. 109.

75. LL, dans LL* 96 (le chapitre est d'ailleurs intitulé « Le palais des mirages »), et 32. Voir encore DPD, dans LL* 127, où le narrateur veut suivre une femme qui s'éloigne : « mais j'étais ébloui et les reflets de mon visage dansaient devant moi comme autant de balles d'une fusillade de chasseurs invisibles ».

d'automobile tourne au plafond du salon comme une aiguille de montre »⁷⁶.

Symbole d'un désir qui s'auto-alimente, le reflet est enfin celui de Narcisse, emprisonnant l'esprit dans ces « chambres de miroirs » dont parle Aragon (PP 83). Le héros de *Deuil pour deuil* se désespère de n'y rencontrer que sa propre image (« Le miroir impassible et toujours neuf ne révèle que moi-même »), et c'est dans une « légitime défiance » qu'un esprit élevé doit tenir de pareils objets. Crevel parle, quant à lui, du « Narcissisme à l'infini rabâché » que créerait, au lieu de l'infini, le dispositif de miroirs parallèles imaginé par Picabia⁷⁷.

Par extension, la thématique du reflet trompeur entraîne celle des apparences artificieuses. Dans *Êtes-vous fous ?* défilent avec une profusion baroque le tarabiscotage des parures, le luxe ostentatoire des salons mondains, le clinquant des colifichets (EVF 12-13, 23, 44), les personnages aux identités fausses⁷⁸ et les corps affreusement bricolés (EVF 129, 141-142, 152). Leiris stigmatise les « dorures » des casinos, et les salons aux « pâtisseries de plâtre » (AUR 190, 37). Desnos dénonce l'artifice des paysages — « carton-pâte » et « portants de décor » — et Aragon lance une algarade contre la décoration des jardins, simulacres de la nature originelle, « figuration créline du bonheur », « paysages faiblement inventés » où s'achève piètrement l'existence des globe-trotters de la passion⁷⁹. À cette thématique du toc et de l'artefact est liée cette qualité spéciale de lumière que l'on trouve dans *Hebdomeros* : non pas clarté

76. LL, dans LL* 56. Ce thème se retrouve dans *Hebdomeros* avec des déterminations pareillement égarantes : « Pendant les nuits d'insomnie, dans sa chambre au rez-de-chaussée, il regardait le plafond faiblement éclairé par la lumière du dehors ; parfois une ombre passait sur ce plafond [...]. » Songeant à des voleurs, il sort, muni d'un fusil, mais dehors, « rien ; personne ». Seul, transposant le thème du reflet dans le domaine sonore, résonne au loin « l'écho » des cascades » (p. 26).

77. DPD, dans LL* 121, et LL, dans *ibid.*, p. 101. EVF 107 (« Ce qui, de toi, dispose du miracle des miroirs conjugués ne saurait, malgré le plus héroïque propos, empêcher que se glisse, entre les deux surfaces réfléchisseuses, ton obsédant individu. »).

78. Yolande de Scabieuse est aussi l'espionne Myrto-Myrta — alias baronne Von Veidt — derrière laquelle il y a encore la petite fille Camille. Sa tante Rachel fait des prédictions — mensongères — sous le pseudonyme de « Mme Rosalba », et « Vagualame » lui-même n'est autre que « René Crevel ».

79. LL, dans LL* 91 ; PP 149-150.

spirituelle et dorée, mais éclairage artificiel des fêtes malpropres, « sous les globes d'acétylène », dans les palaces où « le luxe et la luxure [...] étalent leurs feux d'artifice, leurs phares maléfiques », dans les vitrines « où le luxe, masquant hypocritement la luxure, étal[e] sans vergogne ses feux maléfiques » (HEB 28, 42, 93).

Ténébreuse comme la nuit, luisante à l'égal des miroirs, « l'eau noire » — et par extension « l'eau hostile » — est le troisième grand symptôme nyctomorphe de l'angoisse devant le temps⁸⁰. Elle est, chez Leiris, « l'océan mortel qu'une écume d'éclats de rire ne parviendrait jamais à rendre moins amer », terminus des fleuves et lieu de tous les achèvements. De Chirico et Gracq évoquent quant à eux l'angoisse de la noyade⁸¹. Cette eau létale rejoint occasionnellement les symboles thériomorphes dont nous parlerons plus bas, pour devenir « l'océan en tempête avec des gnomes hideux grimaçant et gesticulant avec hostilité sur la crête écumeuse des flots » (HEB 17).

Associé à ce dernier thème de la noyade, on découvre exemplairement, dans *Êtes-vous fous ?*, cet « aspect secondaire de l'eau nocturne » dont parle Gilbert Durand, « et qui peut jouer le rôle de motivation subalterne : les larmes »⁸². Liées à l'eau diluante, au flot qui emporte et charrie (comme la « grande marée de tristesse » à laquelle s'abandonne Vagualame), elles s'égrènent comme les minutes, en un leitmotiv assorti çà et là d'un sursaut de rage orgueilleuse ou de supériorité ricanante⁸³.

80. Durand, *op. cit.*, p. 103.

81. AUR 151. Cf. HEB 82, 109, et CA 93-94.

82. Durand, *op. cit.*, p. 106.

83. Cf. EVF 15 (« “À l'aube j'ai rêvé de toi et j'ai pleuré...” »), 32 (« “J'ai rêvé de toi et j'ai pleuré.” »), 82 (« Pleuré sur toi... pleuré sur toi... »), 102 (« “Cette nuit j'ai rêvé de toi, j'ai pleuré.” »). Sur le refus des larmes, voir pp. 15 (« La pitié plus hypocrite, plus révoltante que la Société des Nations »), 102 (« Dédaigneux du larmoyant nocturne [...], Vagualame se dit qu'il entre toujours un peu de rage dans le composé chimique des larmes [...]. Vengeance, elle [Yolande] a voulu que son attendrissement servît de prison à l'homme, mais lui, semblable aux singes des jardins zoologiques, toujours prêts à rire des promeneurs, dont ils croient les pas limités par les barreaux de leur propre cage, lui, a su pervertir la pitié dont la femme prétendit l'encercler. »).

La constellation des symboles nocturnes, réunissant les thèmes spatiaux de la nuit opaque, de l'eau hostile et du miroir égarant, s'ajoute donc aux symboles catamorphes pour constituer un espace « frustrateur », qui oppose à la progression du héros des terreurs et des pièges. Nous allons voir cet espace se compléter d'une troisième catégorie de figures néfastes, issues d'un bestiaire redoutable, et appartenant à ce que Durand nomme les « symboles thériomorphes⁸⁴ ».

La « terreur devant le changement » et l'angoisse de « la mort dévorante », engendrent respectivement, écrit l'auteur, les thèmes du grouillement animal et celui de la dévoration⁸⁵. Une faune grouillante envahit en effet les récits de Péret, et des larves à la Jérôme Bosch peuplent la nuit sinistre d'*Arcane 17*.

Mais l'angoisse de la métamorphose et du changement, « première expérience du temps⁸⁶ », s'exprime plus souvent à travers le thème de l'instabilité, largement développé dans *Hebdomeros*, où la plus difficulté majeure semble être de trouver un appui sûr dans un monde où tout n'est que fluctuance et basculements. Ici les refuges sont éphémères (HEB 27, 30), les paysages les plus riants recèlent des pièges confondants (HEB 17, 81, 109), et l'on ne peut faire confiance à personne (HEB 58, 109, 129). Les images de la fonte, de la pulvérulence et de la giration se déclinent, chez Leiris, dans le hideux défilé des mois de l'année, sortis de douze trappes de théâtre pour orchestrer « l'abjecte symphonie utilitaire du temps ». Le mois de janvier arbore un sourire « fond[ant] » ; les épargnes se « dissolv[ent] en averses » entre les doigts de février et mars ; le pain carbonisé de juillet « n'est bientôt plus qu'une poussière noirâtre bonne à farder les morts » ; en août, l'« écume de l'oisiveté se rés[out] en gouttelettes blanches » ; sur le passage d'octobre et de novembre, se modifient inéluctablement les fougères, soumises à la « hideuse roue des couleurs⁸⁷ ».

De cette thématique de la métamorphose et de l'indistinction, Durand montre comment l'on passe, dans le

84. Durand, *op. cit.*, pp. 71-96.

85. *Ibid.*, p. 95.

86. *Ibid.*, p. 77.

87. AUR 135-137. « Mais après ces signaux d'infailible détresse » surgit par compensation l'immobile mois de décembre, « sous la forme d'un immense lac gelé » (p. 137).

registre animal, à celui de la morsure et de la dévoration — le « grouillement anarchique » se muant « en sadisme dentaire »⁸⁸. Le temps et la mort prennent la forme de prédateurs féroces : ce sont les grands poissons noirs et carnassiers d'*Hebdomeros*, l'ogre légendaire d'*Arcane 17*, le bétail anthropophage d'*Êtes-vous Fous ?*, la bouche du Boulevard Haussman s'apprêtant à dévorer la galerie de l'Opéra dans *Le Paysan de Paris*, l'affolant « claquement de mâchoires » du *Boulevard Saint-Germain*, ou ces chiens aux crocs avides — rébus du nom de *Cronos ?* — dévorant des cerfs au début d'*Aurora*⁸⁹.

Comme l'imagination retient surtout du prédateur la dent, le temps dévorateur revêt volontiers la forme d'armes tranchantes : couteau pourfendant l'air, épée suspendue au-dessus d'un nouveau Damoclès⁹⁰. Par une variation sur le sens du mot *temps*, l'automne se fait couteau sous la plume de Crevel, et les marchandes de mimosa « supplient le froid, cet avorton, de ne pas les poignarder entre les omoplates » (EVF 17).

Après l'exploration de cet espace marqué par les thèmes de l'entropie, de la souillure, de l'immobilité catatonique, de l'opacité, du reflet égarant, de l'artifice, et d'une ménagerie grouillante ou mordicante, nous allons voir des auxiliaires contrebalancer terme à terme ces obstacles à la progression du héros.

Au gouffre, répondent d'abord la montagne et autres hauts lieux, symboles apolliniens d'une élévation vers un au-delà du temps, assurant la « conquête d'une sécurité métaphysique et olympienne⁹¹ ». Dans *L'Amour fou*, la radieuse montée au pic de Teide élève, sous le signe de l'amour, de l'existence vers l'essence. La montée de Corsaire Sanglot avec Louise Lame dans une chambre d'hôtel située rue du Mont-Thabor est également, à sa façon, une tentative pour s'affranchir par l'amour de l'« odieuse hostilité de la matière⁹² », et l'on a vu l'ascension

88. G. Durand, *op. cit.*, p. 89.

89. HEB 12 ; ARC 32 ; EVF 71 ; PP 21 (pour la métaphore de la mort dévoreuse, voir aussi p. 44) ; BSG, *Œuvres complètes III*, *op. cit.*, p. 22 ; AUR 14.

90. *Ibid.*, p. 32, et pp. 9 (« Le temps passait au-dessus de ma tête et me refroidissait aussi traîtreusement qu'eût fait un vent coulis. »), 84 (« Nuit et jour la mort me surplombait comme une morne menace. »).

91. G. Durand, *op. cit.*, p. 162.

92. LL, dans LL* 31. On peut lire dans le choix de cette rue un jeu de mots (monte à bord), mais aussi une référence au mont Thabor en Palestine, où la

de très longs escaliers, semblant « monter du fond de la mer », manifester, dans le *Boulevard Saint-Germain*, une élévation de la diversité temporelle et sensible vers l'ordre éternel de l'intelligible.

On retrouve pareille valorisation des hauteurs dans *Hebdomeros*, où s'opposent aux gouffres amers du temps les réconfortants spectacles des « montagnes héroïques », dressant « leurs cimes encapuchonnées de neige, toute brillante au soleil »⁹³. Mais la montagne chiricienne, radieuse à l'horizon, est attristée par son caractère lointain, inaccessible. Fût-elle proche, elle devient « grande montagne noire », calvaire et « *Golgotha* »⁹⁴, qui ne se laisse gravir qu'au prix d'une difficile ascèse⁹⁵. Ce qui est retenu de la montagne chez Leiris, c'est également sa pente escarpée, dont l'ascension réclame un dépouillement initiatique ardu. Au chapitre V, la pulvérisation de cette épreuve est ainsi saluée par « une joie délirante »⁹⁶. La valeur strictement positive de l'ascension s'exprime plutôt par la ligne verticale, réduite dans sa pureté conceptuelle à une direction. Ainsi disparaît « verticalement » dans le ciel, en une soudaine assomption, un personnage du *Point cardinal* — texte où la verticale semble, selon la formule de Jacqueline Chénieux, la « source de toute résurrection »⁹⁷. Dans les dernières

Tradition a souvent situé le lieu de la transfiguration de Jésus. Cf. A.-M. Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, R. Laffont, 1990, article « transfiguration », p. 1347.

93. HEB 14. Image voisine p. 42.

94. *Ibid.*, pp. 56, 23. Cf. aussi p. 92 : « cette montagne dont personne, paraît-il, n'a jamais vu le versant opposé ». La montagne est représentée comme un espace intermédiaire, difficile à franchir, entre le monde sensible et celui de l'intelligible. Au sujet de l'entachement des symboles ouraniens par un pessimisme latent dans *Hebdomeros*, signalons le thème du géant couché et gémissant au sommet d'une montagne, comme *déchu* de son immortalité (p. 92), et celui du père perdu, évoqué avec nostalgie (pp. 116-119). Tous deux sont rattachables à une mythologie du « Très Haut ».

95. Cf. *ibid.*, p. 48 : « Hebdomeros s'arrêta dans une vallée qui se trouvait à une brève distance de la montagne principale qui s'élevait à l'est. Il devait commencer une longue ascension nocturne d'un moment à l'autre et avait besoin de se recueillir [...] ».

96. Cf. AUR 147 (« Quand les alpinistes [...] s'en vont au petit jour pour tenter l'ascension d'une aiguille extrêmement escarpée, [...] ils oublient presque toujours d'abandonner au creux de cette plaine que je n'aurai jamais fini de mépriser leur bagage abstrait de préjugés [...] »), 150.

97. PC, *Mots sans mémoire*, p. 56 ; J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*,

lignes d'*Aurora*, la *flèche* du clocher de Notre-Dame, sur laquelle se fixe le regard du héros, indique aussi la voie ascensionnelle vers une connaissance toujours plus grande.

Proche de la flèche est l'oiseau, dont Gilbert Durand note que l'imagination retient avant tout l'aile, conceptualisant l'objet au profit de son pur mouvement⁹⁸. Ce thème ornithologique, dont le *Bestiaire* de Claude Maillard-Chary signale la suprématie statistique dans la zoologie surréaliste, est fortement valorisé par Breton, chez qui « l'oiseau s'installe en maître⁹⁹ » : le vol splendide des oiseaux de l'île Bonaventure devient allégorie de l'essor de la pensée humaine et du « coup d'aile » de l'amour, de la poésie et de l'art (ARC 33). Même détermination positive de l'oiseau chez Leiris et Crevel, quoique sur un mode nostalgique et révolté¹⁰⁰. Un paragraphe du *Sentiment de la nature*, fût-il ironique, est encore consacré à cette apologie de l'aile :

*L'aile avec son caractère chanteur, la douceur de son duvet, sa blancheur a priori, et l'ordre avantageux des plumes, l'aile qui constitue un firmament aux fleurs. [...] Les statues de leurs doigts liés lui envoient le salut du silence, que les arbres dormeurs ne l'accrochent jamais, notre aile qui est aux cieux comme sur la terre l'immatériel posé qui conçoit la matière et se réfléchit de cette matière et de sa négation dans son affirmation déliée, etc.*¹⁰¹

On voit ici le thème de l'ascension se dépouiller de ses qualités concrètes et glisser insensiblement vers un sens spirituel, opposant à la déchéance morale la pureté de l'*ange* — épure radicale de l'oiseau¹⁰². La légèreté et l'immatérialité qui lui sont

op. cit., p. 279.

98. G. Durand, *op. cit.*, p. 144.

99. J. Gracq, « Spectre du poisson soluble », pp. 133-150, *Préférences*, *op. cit.*, p. 146, et C. Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 112 (l'oiseau est une « figure de proue du bestiaire surréaliste »).

100. Cf. AUR 17 : « Tous les oiseaux mourront de faim ou bien s'enfuiront, déployant leurs ailes irritées, vers une région moins malsaine, s'il advient d'en trouver une hors de ce continent semblable à un atroce pilori auquel la vie est à jamais clouée... » Cf. aussi EVF 38-39.

101. PP 192-193. L'ironie porte sur l'emploi de l'aile comme topos littéraire et symbole religieux, non sur ses valeurs positives en elles-mêmes.

102. Cf. Durand, *op. cit.*, p. 148.

associées caractérisent par exemple, dans *Êtes-vous fous ?*, la « colombe immatérielle », « l'esprit flamboyant », la « danse immatérielle du feu », ou la figure angélique de cette fille « si légère que ses pieds sembl[ent] les feuilles d'une plante que nulle racine au sol ne fixe » (EVF 110, 106, 105, 113). Immaculé, l'ange se fait aussi jeune fille endormie en une heure immobile « que ne salissent ni les navires, ni les épaves », danseuse « vierge » du pôle poursuivie par le héros d'un conte de Limbour, ou vierge intouchable chez Leiris¹⁰³.

Chez ce dernier auteur, la pureté est un absolu terrible et magnifique où s'anéantit tout ce qui n'est qu'humain. Comme dans *Hebdomeros*, elle est liée au froid ; mais là où De Chirico évoque le froid roboratif des « vents frais qui font revivre les plantes et les fleurs et font sortir les animaux des terriers et des repaires où les avait chassés la chaleur de midi (HEB 80) », Leiris valorise la glace inhumaine et antiseptique du « zéro absolu¹⁰⁴ ».

Ce froid glacial, lié à la dureté, a pour mission de vaincre les agents émollients qui peuplent, on l'a vu, l'imaginaire de la déchéance physique. Damoclès Sirel proclame son goût pour tout ce qui est « dur », et *Hebdomeros* exalte les corps jeunes, fermes et vigoureux¹⁰⁵. Cette santé du corps se double, par glissement, d'une idée de travail constructif, associé aux schèmes verticalisants chargés de contrecarrer les forces destructrices et éparpillantes du temps. Au nord, « c'est la joie du travail », et dans un bâtiment merveilleux, où « la joie continu[e] grâce au travail enfiévré des ouvriers qui v[eulent] que tout [soit] terminé pour la date fixée », résonnent les « chants joyeux d'hommes contents d'être à l'œuvre » (AUR 78, 18).

La régularité mathématique des formes conjure, parallèlement, les menaces de l'informe et du « sans mesure » : le « géométrique », la rigueur des constellations, le « vaste plan nu de la terre bien égale lorsqu'elle est dépourvue de toute irrè-

103. EVF 104 ; *L'Enfant polaire*, SB* 55 ; AUR 161.

104. AUR 158. Cf. aussi pp. 83, 87 : Damoclès Sirel aime tout ce qui est « froid », par opposition au « tiède » — objet d'horreur. Il ne fait l'amour avec les esclaves du temple qu'après les avoir longtemps fait mettre au contact de la glace, ayant ainsi l'impression de caresser non plus des femmes, « mais des rivières gelées et des étangs solides ».

105. AUR 83 ; HEB 17, 44.

gularité », sont associés par Damoclès Siriel à ce qui est « éternel ». Dans *Hebdomeros*, les cours aux jardins « oblongs et géométriques » la « symétrie consolante » des boîtes de conserve, ou « l'équilibre et l'harmonie des lignes », sont également valorisés. Dans le *Boulevard Saint-Germain*, des formes géométriques (triangle rectangle, « polygone régulier »...) contrastent avec l'anarchie ambiante, et semblent contenir la promesse d'un ordre caché¹⁰⁶.

Qui dit élévation dit aussi détachement de la pesanteur terrestre. Au charme maléfique qui faisait sombrer le héros dans une passivité catatonique et le liait à la terre dans les images de la chute, s'opposent les ondoiements du *délié* : « l'acrobate » si souple « qu'il n'est pas même possible d'imaginer d'os à son corps » (EVF 103), la flamme de la raffinerie qui danse à l'horizon du paysage de *La Presqu'île*, la flammèche de la lampe haut tenue par le héros d'*Aurora*, et tous les avatars de cette forme stimulante et précaire dans la suite du récit : « guenille desséchée », « haillon de taffetas », « mèche », « feu follet », « boucle de cheveux », « petite plante jaune et soyeuse fixée au faite d'une planche raboteuse et surplombant en feu follet le désert d'une banlieue de désastre [...] » (AUR 145-146). Crevel évoque l'image, voisine, d'un « lambeau misérable et sanglant » qui sera « de l'univers entier l'unique, l'ultime vestige » (EVF 72).

Durand invite à prolonger cette symbolique du délié par le thème du trophée ou du talisman, c'est-à-dire du symbole « détaché de son contexte temporel », dont la conquête est « la première manifestation culturelle de l'abstraction »¹⁰⁷. Les parties du corps d'Osiris ayant été réparties par le monde, on voit en effet, dans *Arcane 17*, le regard des enfants se porter électivement vers « la tête », qui a vraisemblablement valeur d'archée, de principe de vie¹⁰⁸. Ce symbolisme positif de l'objet

106. AUR 83 ; HEB 44, 107, 116 ; BSG, *Œuvres complètes III, op. cit.*, pp. 26, 29.

107. G. Durand, *op. cit.*, p. 161.

108. ARC 93. Jung note que la tête d'Osiris, ayant traversé la mer (après le découpage du corps par Seth), a été, « pour cette raison sans doute [...], mise en relation avec la résurrection ». (*Les Racines de la conscience : études sur l'archétype* (1954), 1995, p. 285) Plus généralement, Jung met la tête coupée en relation avec le symbolisme alchimique de la « chose ronde », c'est-à-dire la « [...] substance mystérieuse (l'arcane), la substance de transformation. La

détaché éclaire sans doute le rite de décapitation d'une mouche dans *La Nuit du Rose-Hôtel* (NRH 275-277). Elle trouve, enfin, une extension dans un conte de Limbour, où un bouton, provenant de la robe de la femme aimée, constitue un puissant « talisman », en quoi « se concentrent tous les secrets de la lumière », et qui détourne le héros d'un péril imminent¹⁰⁹.

Les symboles ascensionnels répondent ainsi trait pour trait à ceux de la chute. Au gouffre ténébreux, fait contrepoids l'élévation salutaire ; aux énergies destructrices de la déchéance physique et morale, s'opposent des forces constructives et verticalisantes ; la lourde inertie catatonique qui lie le héros à la terre est conjurée par le thème du délié. Tout comme le gouffre était associé aux déterminations maléfiques de la nuit, nous allons voir maintenant l'ascension se combiner avec les images de la lumière¹¹⁰, recensées par Gilbert Durand sous le titre de « symboles spectaculaires ».

Nappe sensuelle, la lumière est liée, chez Aragon, à la femme et à la blondeur — à quoi un paragraphe ému est consacré dans *Le Passage de l'Opéra*. Une statue du parc des Buttes-Chaumont, lancée dans une tirade où s'accumulent les symboles ouraniens (le ciel, la dureté minérale « que redoutent les nuits », la souplesse de la danse, les oiseaux), conclut par cette déclaration photophile : « nous [...], négations du temps que le soleil inonde » (PP 51-52, 191).

décapitation signifie donc l'acquisition de la substance mystérieuse [...] » (*ibid.*, p. 178).

109. *Le Calligraphe*, SB* 101. La conclusion paradoxale de l'épisode montre néanmoins quelle distance prend Limbour avec les symboles de l'immortalité et de la lutte contre le temps : « Fier talisman ! qui me fait sentir la fragilité de toutes choses : il ne peut me préserver contre la mort, ni contre aucune catastrophe. Comme, au contraire, il me fait me sentir vulnérable, mon sang toujours prêt à s'échapper. Il est, perpétuelle et légère, mon Ode à la Mortalité » (pp. 101-102).

110. Associée par exemple à un Orient mythique fonctionnant comme « catalyseur à la révolte surréaliste contre la civilisation occidentale », comme l'a montré Marguerite Bonnet (« L'Orient dans le surréalisme : mythe et réel », *Revue de littérature comparée*, n° 4, oct.-déc. 1980, pp. 411-424. Cité p. 417) Elle cite cette déclaration de Breton dans les *Cahiers du jour* : « C'est d'Orient que nous vient aujourd'hui la lumière » (*ibid.*, p. 414).

Une lumière « éternelle » et dorée s'oppose pareillement, tout au long de *La Nuit du Rose-Hôtel*, à la « marée montante des ombres »¹¹¹.

Cette lumière radieuse — nimbe ou couronne — s'oppose, dans *Hebdomeros*, à la violente lumière artificielle des palaces, (dont nous avons vu les déterminations maléfiques). Elle gagne encore en abstraction, jusqu'à se faire transparence immobile et sereine : c'est la lumière de l'horizon brillant « d'une pureté helvétique », la « clarté » des pays du nord, « l'air clarifié », la « lumière de la lune » qui baigne le paradis d'un golfe enchanté, ou la lumière du soleil rasant, « teignant chastement de rose les statues »¹¹².

Cette clarté glisse souvent chez Breton — qui a nommé sa fille Aube et intitulé l'un de ses recueils *Point du jour* — vers la pure transparence, opposée aux déterminations négatives de l'opacité¹¹³.

Chez Desnos, la lumière gagne en intensité pour éclairer « douloureusement », sous forme d'un éclair, « les mystérieuses arcanes » de l'imagination du narrateur (LL, dans LL* 104). Dans *Aurora*, éclate enfin une lumière dure, aveuglante et blanche : l'héroïne « se dress[e] brusquement dans sa majesté dure d'éclair », et l'absolu revêt la forme d'une « étincelante nudité blanche ». C'est encore une « marée de lumière », image d'une révélation aveuglante, indicible et terminale, qui déferle sur le voyageur du *Point cardinal* au terme de son voyage¹¹⁴.

De même que la lumière s'oppose aux ténèbres opaques, l'extra-lucidité du *voyant* combat l'angoisse de la cécité : Mme Sacco, consultée par Breton — sur le compte de qui elle ne s'est « jamais trompé » — est si accréditée, qu'une prédiction d'elle fait renoncer à obtenir de Max Ernst un portrait de

111. NRH 102. Entre de nombreux autres exemples, cf. aussi p. 32.

112. HEB 78, 80, 27- 28. M. Angenot parle, au sujet de la lumière qui entoure la merveille, d'« aura ». (Cf. *op. cit.*, t. I, vol. 2, pp. 978-984, « L'image de l'aura ».) La lumière ouranienne, écrit Durand, possède à la fois une nuance « dorée » et une nature diffuse, « incolore ou peu colorée », qui lui confère son caractère « purissime » (*Op. cit.*, pp. 164-165).

113. « Extrêmement fréquents sont les termes évocateurs de la *transparence* », écrit Julien Gracq au sujet de *Poisson soluble* (« Spectre du poisson soluble », *Préférences*, *op. cit.*, p. 147) Cf. aussi ARC 51 (l'image du rocher Percé devenant « transparente »).

114. AUR 138, 161 ; PC, *Mots sans mémoire*, p. 56.

Nadja. La Mme Rosalba d'*Êtes-vous fous ?*, pour être voyante de pacotille, n'en est pas moins le guide chez qui Vagualame, égaré, va chercher une direction à sa vie — et il suivra finalement ses prédictions¹¹⁵.

Prolongement du voyant, *l'œil* oppose aux traîtrises des ténèbres un regard lumineux et limpide, source de vie et rempli des beautés du jour. Breton voit les yeux de Nadja « *s'ouvrir* le matin » sur le monde comme un signal d'espoir, et les « yeux de fin d'orage » d'Elisa le porteront, des années plus tard, à la « source même de la vie spirituelle »¹¹⁶. Fourré décrit les « admirables yeux » qui « seuls viv[ent] » dans le visage d'une paralytique, ou de jeunes yeux « aux douces prunelles bleues », dont l'acuité « rayonne dans son invincibilité sur toutes les merveilles du monde »¹¹⁷. Dans une version plus combative, l'œil de lumière se fait arme dans *Arcane 17*, organe perçant du lynx, brillant d'un « feu sombre »¹¹⁸, et son acuité surhumaine rejoint la panoplie tranchante des symboles diaïrétiques que nous examinerons plus loin.

Aux trompeurs et illusoirs reflets qu'on voyait, chez Desnos, égarer le héros, fait encore contrepoint la lueur éternelle qui guide l'aventurier au milieu des ténèbres. Leitmotiv d'*Arcane 17*, elle est l'étoile qui tremble au dessus de la poésie, le point lumineux dans la nuit au sommet du rocher Percé, « l'étoile qui fait oublier la boue », celle encore qui surplombe le visage d'Elisa, ou celle du grand matin, qui livre son secret à la fin du récit — et à laquelle fait référence le titre¹¹⁹. L'étoile du berger — et celle de la place de l'Étoile — guident encore les pas dans *La Liberté ou l'amour !*, où l'éternité est représentée sous les traits d'une femme aux yeux « brillants dans l'obscurité », et au visage « à peine éclairé mais visible dans la nuit claire de Paris » (LL, dans LL* 22, 114).

115. NAD, note de la p. 93, et p. 124 ; EVF 17.

116. NAD 132; ARC 85-86 (même valorisation de l'œil aux pages 25, 27, 29-30, 50).

117. NRH 218, 259-260. (Cf. aussi, p. 253, les « yeux immenses » d'Hermina Gouverneur éclairant sa « belle tête crucifiée »).

118. ARC 98. Cf. *ibid.*, p. 87 : « Dans le seul angle qui restait encore muré de ténèbres, les griffes de mille lynx lacèrent tout ce qui empêchait de voir ».

119. *Ibid.*, pp. 11, 16, 23, 87, 107. Ce thème est déjà présent dans *Nadja*, p. 81.

Nous avons vu la pure et sereine lumière céder la place, ici et là, à des symboles plus combatifs — la clarté diffuse se concentrant en éclair fulgurant, la limpidité du regard se muant en acuité perçante. La lumière rejoint alors le symbolisme du glaive purificateur, dont Gilbert Durand a décrit les avatars sous le titre de « symboles diaïrétiques ».

Si l'on a vu le temps, dans sa version thériomorphe, prend la forme de crocs acérés et d'instruments tranchants, des héros prométhéens s'emparent de ses armes mêmes pour les retourner contre lui. Damoclès Siriel, terrorisé par la mort qui le surplombe telle l'épée de son antique homonyme, la conjure en s'identifiant à elle, persécutant ses semblables de son « admirable couteau » sacrificiel¹²⁰. Aux formes rondes et concaves du temple de la « Féminité » (« vase » des hanches, « cour légèrement convexe », « puits profond du nombril », « hémisphères » des seins, « grottes », « ravin », « bassins », « arcade », « escaliers spiraux », « coquillage » du sexe), il substitue un arsenal de formes aiguës et saillantes : « épingles », « croc de boucher », « équerres » et « compas », « scies », « serpents », « fer de lance », « bêche », « pioche ». Autant d'avatars du glaive masculin chargé d'exorciser cette « féminité louche », dont Durand a montré les affinités imaginaires avec les puissances hostiles du temps¹²¹.

Dans le même récit, la *dent* se substitue au glaive pour infliger, aux femmes esclaves du temple, de profondes morsures. Le poème introducteur de *La Liberté ou l'amour !* évoque les « dents d'acier » qui « triomphaient du scorbut » (LL, dans LL* 13), et Vagualame se repaît avec une frénésie fétichiste, nous l'avons vu, d'un bouquet de pivoines évocatrices des joues roses de son infirmière. Peut-être faut-il rapprocher de cette passion mordicante l'épisode du *Boulevard Saint-Germain* où l'un des protagonistes envisage d'ouvrir le corps de dactylos pour compléter ses études d'anatomie. Quelques

120. AUR 90. On reconnaît des avatars de ce couteau dans le « glaive » figurant sur l'écusson de Paracelse (p. 109), dans la « pointe d'aiguille de l'acier éternel » qui déchire, dans l'esprit du héros, toute espèce d'agitation autour de lui (p. 28), et dans la proue du navire qui fend la mer « comme un ciseau de drapier » (p. 30).

121. G. Durand, *op. cit.*, pp. 179, 133. L'épisode de la restructuration du temple est aux pages 90 à 93 d'*Aurora*.

pages plus loin, la vision de l'une d'elles dévorée par un homard prolonge ce fantasme¹²².

Au glaive antique ou à son équivalent dentaire se substituent d'autres armes encore, spécialement dans la lutte du héros contre la matière amorphe et la catatonie décrites à la rubrique des symboles catamorphes. Damoclès Siriel frappe à coups de silex les corps de ses victimes, espérant qu'il en jaillira « non pas la pourriture du sang, mais des étincelles capables d'embraser le ciel (AUR 82-83) ». On retrouve chez Breton le même geste archaïque de lapidation, lorsqu'un pesant malaise, joint à un sentiment de découragement, l'éloigne inexorablement de sa compagne : « Je me souviens, passant assez loin d'eux, de l'irritation singulière que me causa une troupe d'oiseaux de mer affairés et jacassant contre une dernière frange d'écume. J'allai même jusqu'à leur jeter des pierres, mais mon geste seul les faisait s'ébranler d'une seule masse et retomber un peu plus loin d'un vol lourd » (AF 151).

Sous l'influence de Sade, le *fouet* inspire à Desnos des pages dont la valeur érotique se double d'une signification ésotérique et initiatique : il faut fouetter la *materia prima* indifférenciée, afin de la purifier et de la spiritualiser, en vue de l'accomplissement du Grand Œuvre¹²³. La très précise étude de Claude Maillard Chary sur le bestiaire surréaliste permet de rattacher à cette violence flagellatrice le symbolisme positif, décrit plus haut, de l'aile, développant dans son usage diaïrétique « une violence percutante et tranchante qui la situe à l'avant de la morphologie combative du bestiaire¹²⁴ ».

Pour secouer l'inertie et l'indifférence d'êtres lisses aperçus par Hebdomeros, c'est, de façon plus moderne, au plastiquage qu'il est envisagé de recourir. Rencontrant pareillement un dormeur insensible à toute sollicitation, l'un des protagonistes

122. BSG, *Œuvres complètes III*, *op. cit.*, p. 31.

123. Dans les rituels de « torture initiatique », pratiqués en vue de la transmutation spirituelle, « les séances de flagellation sont à-peu-près partout attestées ». (S. Vierende, *op. cit.*, p. 26) A. Van Gennep signale aussi l'emploi de la flagellation comme rite de séparation (*op. cit.*, pp. 113, 116, 118, 154, 248-249). Il indique qu'elle peut toutefois intervenir aussi dans un rite d'agrégation.

124. C. Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, *op. cit.*, p. 118.

du *Boulevard Saint-Germain* lui entaille le poignet d'un coup de canif, puis tire sur lui une balle de revolver¹²⁵.

Le désir de faire réagir la torpeur matérielle, qui nous scelle dans notre matière humaine et mortelle, s'exprime enfin par un désir profond de scandale. Un thème insistant de transgression des tabous imprègne ainsi les premières pages d'*Hebdomeros* : « la nature de l'homme est faite ainsi ; on est gourmand de drames, de tragédies¹²⁶ ». Vagualame chante, quant à lui, de provocantes obscénités à Yolande (EVF 124).

Gilbert Durand invite enfin à rattacher aux symboles tranchants certains « rites de coupure », tels que le rasage ou la coupe des cheveux, « dans lesquels le glaive minimisé en couteau joue encore un rôle discret », et qui indiquent une spiritualisation. Passage de l'Opéra, les boutiques des barbiers et coiffeurs deviennent en effet le lieu d'un dépouillement de la matière qui retient l'esprit au réel, et s'élèvent à la dignité de vestibule du rêve¹²⁷.

Par une extension métonymique du thème de l'arme, le guerrier, symbole de souveraineté virile, est une référence réconfortante dans *Hebdomeros*, où une soldatesque purificatrice — « guerriers barbus au profil très pur et empreint d'une beauté virile » — s'abat de loin en loin, comme les légions de l'Apocalypse, sur les villes impures et leurs lieux de corruption¹²⁸.

Dans leur volonté de percer les mystères, les protagonistes enquêteurs des *Dernières Nuits de Paris* et du *Boulevard Saint-*

125. HEB 9 ; BSG, *Œuvres complètes III, op. cit.*, pp. 23-24. On songe encore à ces lignes du *Second manifeste du surréalisme*, où Breton, contre les habitudes de pensée qui entretiennent « l'absurde distinction du beau et du laid, du vrai et du faux, du bien et du mal », signale que le surréalisme n'attend « encore rien que de la violence », l'acte surréaliste le plus simple consistant « revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule » (*Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 78).

126. HEB 12. La chute d'un chandelier dans un piano ouvert créerait sûrement une « catastrophe » (*ibid.*, p. 8) ; le vase qui « valait très cher » a été brisé par le jeune Hebdomeros (p. 10) ; le fait que le pêcheur n'ait pas été dévoré par les grands poissons noirs procure une « déception » (p. 12).

127. Durand, *op. cit.*, p. 191 ; PP 49-58, 115-120. Dans un épisode de *La Liberté ou l'amour !* Corsaire Sanglot entre se faire raser chez un barbier, et sa pensée s'évade : « [...] la mer mourant à ses pieds l'enivra d'air salin. Le sable était fin. » (p. 93).

128. Cf. HEB 43, 92-93, et 14 pour la citation.

Germain sont de lointains cousins de ces antiques guerriers¹²⁹. Ils rejoignent par ailleurs les symboles spectaculaires de la lutte contre le temps, dans la mesure où tout détective a pour charge d'« élucider », de tirer au clair des affaires ténébreuses.

Enfin, le feu seconde le glaive dans sa fonction antiseptique : dans *Arcane 17*, il « brûle » et « réveille ». Il apporte le « bouillonnement incessant des idées dissidentes » au « morne étang » pestilentiel où « les idées viennent s'ensevelir dès qu'elles ont cessé de mouvoir l'homme » (ARC 79). Vaguelame rêve avec amertume de le voir éclore, de ses poumons malades, en une grande flamme jaillissante¹³⁰. Feu parent de la flamme du dragon, à la fois destructrice et vitale, il est le « feu de la vengeance », qui éclate en « soleil subit » contre l'attendrissement des larmes et le flot trop berceur du temps¹³¹.

Cette dernière série de symboles enrichit finalement d'une troisième variante les stratégies du héros : loin de tourner le dos à l'angoisse du désespoir nocturne pour sourire aux promesses de la lumière, ou de s'éloigner, par quelque lévitation sanitaire, des impuretés de l'« en-bas », il s'agit de forcer bellement les puissances du temps à « rendre l'âme ».

Devant ces images si fortement amplifiées, et si catégoriquement affrontées, on ne peut, en définitive, qu'être frappé par la conformité de la production surréaliste à la logique du récit *réaliste-lisible*. « Améliorateur » ou « dégradateur » de son sort, l'espace traversé par le héros se partage entre des zones fastes — où il trouve aide et réconfort, se voit guidé par des lumières, tiré vers les hauteurs, fourni en armes légendaires — et des zones néfastes, où s'accumulent gouffres amers, ténèbres opaques, et monstres aux crocs acérés.

Cependant, nous avons vu souvent, au premier chapitre de ce livre, le geste oppositionnel et séparateur se commuer en

129. Le « roman policier lui-même, qui constitue l'un des aspects les plus singuliers du folklore contemporain, prolonge, sous les apparences du duel entre le détective et le criminel, l'inspiration des romans de cape et d'épée qui fut plus anciennement celle des romans de chevalerie » (G. Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, Flammarion, 1953 ; cité par Durand, *op. cit.*, p. 184).

130. Cf. EVF 36-37, 85. L'image se retrouvera dans *l'Amour fou*, où l'amour est associé à un « grand iris de feu partant de moi » (p. 140).

131. EVF 71-72. Cf. aussi p. 100 : « Tu rêves d'une bouche qui sentirait le géranium, d'un cœur pétale à sève de sang, arraché à quelque mystérieuse corolle et flamboyant du feu même qui sert de noyau à la terre ».

embrassement conciliateur. De même allons-nous voir le héros tendre « à exorciser les idoles meurtrières de Kronos, à les transmuter en talismans bénéfiques¹³² ». Dès lors, la notion temporelle d'alternative, qui sous-tend le « régime diurne de l'image », tend à s'abolir au profit du principe spatial d'ambivalence, régissant sur son « régime nocturne ».

Les images de la chute, si hostiles lorsqu'elles étaient opposées à l'ascension libératoire, tendent alors à s'« euphémiser¹³³ » en des représentations d'enfoncements progressifs et de lents avalements.

Revalorisé, le gouffre perd sa réputation mortifère pour se faire profondeur fertile, où gisent les ressources cachées du psychisme : « regrette ce gouffre lyrique dont pas une sonde n'eût touché le fond », se désole Vagualame en parlant de sa jeunesse (EVF 105). Espace des énergies enfouies, l'abîme est aussi le lieu où « l'on descend pour remonter le temps et retrouver les quiétudes prénatales », écrit Durand¹³⁴. Chez Gracq, le thème de la fourrure et des riches tissus se double ainsi d'une rêverie de la profondeur, invitant à la tiédeur des enfouissements et à l'oubli du temps. Dans ces grottes reste embusquée la mort, mais une mort qui engloutit la durée, et, par là, se confond avec l'immortalité figurée comme trésor, or des profondeurs. Dans les eaux « noires et transparentes » d'une rivière qui coule au creux d'une gorge raide, le regard d'Albert cherche « un anneau d'or aux pierreries fabuleuses, ou un poignard encore englué du réseau de ces filaments rouges et indélébiles qui rendent à jamais si improbable la dilution complète du sang humain dans l'eau ». Grotte au trésor, le gouffre, tout en gardant quelque chose d'équivoque, rejoint alors le symbolisme diurne et positif du sommet — et les inquiétantes « eaux noires » se voient dotées, avec la transparence, des qualités bénéfiques de l'eau lustrale. Dans la suite de l'épisode, Albert comprend en effet le « sens *réel* » du paysage lorsque, penché sur l'eau profonde, il réalise ne l'avoir considéré jusqu'alors « qu'à l'envers », et le voit « *mont[er]* » de la surface. Le « ciel » devient dans le reflet un « gouffre miséricordieux et désormais

132. Durand, *op. cit.*, p. 219.

133. *Ibid.*, p. 226.

134. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 230.

immédiatement ouvert, où l'homme p[eut] enfin plonger sans retour, et satisfaire sans retenue ce qui se révèl[e] à l'instant à Albert être son plus naturel *penchant* ». L'abîme devient accès aux sommets, et la mort, passage vers l'éternité (CA 100-102).

La torpeur cataleptique qui lie le corps à la terre et se rattache aux déterminations négatives de la chute, devient elle aussi voie d'accès aux énergies vitales. C'est avec exaltation que Corsaire Sanglot découvre l'ennui, qui, en débarrassant l'esprit « de tout pittoresque et de toute sentimentalité », crée le vide, la blanche absence dont paradoxalement tout peut jaillir : « L'ennui, l'ennui que je cultive avec une rigoureuse inconscience pare ma vie de l'uniformité d'où jaillissent la tempête et la nuit et le soleil. » Le héros, dès lors, « comprend enfin qu'au lieu d'ennui, il a trouvé le désespoir pareil à l'enthousiasme » (LL, dans LL* 87, 93, 99).

La valeur sinistre de la nuit est également inversée¹³⁵ : Jean Gaulmier, après avoir noté ses aspects angoissants dans *Nadja* et dans les rêves des *Vases communicants*, la voit s'illuminer, dans la promenade nocturne de *L'Amour fou*, « comme une promesse de bonheur, propice à la douce descente en soi sous la conduite de la magicienne aimée¹³⁶ ». À la « nuit [...] totale », succède, dans le cadre de la fenêtre d'*Arcane 17*, « la vraie nuit, la nuit débarrassée de son masque d'épouvantements, elle la suprême régulatrice et consolatrice, la grande nuit vierge des *Hymnes à la Nuit* ». Aux ténèbres primitives, se substitue la nuit transparente, « sans fond comme le diamant », enveloppante et maternelle, chargée d'« enchantements » et de « parfums » (ARC 66-67). Espace des mystères et des prodiges, elle est à Vagualame « [sa] plus belle, [sa] magnifique, [sa] seule vengeance. À la minute où l'astre à préciser enfin chavire, parce qu'il n'y a plus de fait, mais simplement des risques, alors, du jeu d'ombre et de lumière naît le miracle de transsubstantiation. Tout devient pourpre à notre orgueil¹³⁷ ». La nuit

135. Sur l'ambiguïté des valeurs de la nuit surréaliste, voir M. Angenot, *op. cit.*, t. I, vol. 2, pp. 810-834 (« La nuit du surréel »).

136. AF 68-77, et J. Gaulmier, *op. cit.*, p. 167.

137. EVF 106. On trouve une déclaration voisine dans *L'Esprit contre la raison* : « Nous savons que l'esprit attentif aux contours, docile aux objets, soumis à leur apparence ordinaire, comme on lui a si longtemps conseillé d'être, n'aurait pas de vie propre et même, à vrai dire, n'existerait pas. Ainsi

apparaît ainsi comme un envers du réel. Comme dans ces mythologies dont parle Gilbert Durand, « [...] la valeur des choses y est inversée : ce qui était vieux, abîmé, pauvre, mort sur la terre, y devient neuf, solide, riche, vivant...¹³⁸ ». Ce n'est pas seulement la nature de la nuit qui se transforme, mais sa fonction : Michel Carrouges discerne ainsi chez Breton un « appel aux puissances des ténèbres¹³⁹ », en une formule qui peut rebuter par sa connotation satanique, mais n'en décrit pas moins avec justesse la réhabilitation des forces occultes exprimée dans *Arcane 17* : Osiris, rappelons-le, est un dieu « noir », et Julien Gracq note que ce mot « polarise négativement par rapport à l'attraction luciférienne tous les champs magnétiques sur lesquels flotte le drapeau de Breton¹⁴⁰ ».

À l'eau nocturne et temporelle, qui fuit et qui emporte, se substitue encore cette eau riante, liée « à la fluidité du désir », dont Ferdinand Alquié relève la présence dans *Poisson soluble*¹⁴¹. L'océan désert et mortel devient une mer chaude, enveloppante et douce, — cette « mer du rêve » dont Pascaline Mourier-Casile a montré le lien avec l'érotisme chez Desnos¹⁴².

Lié aux traîtres miroitements de l'eau dans le régime héroïque de l'imaginaire, le reflet est sans doute l'une des valeurs les plus aisément réversibles de l'espace surréaliste. Le passage de l'Opéra, avec ses vitrines et ses miroirs, son café Biard pareil à un « palais de reflets », son espace en « trompe-l'œil » (symétrique au trompe-l'œil de la réalité extérieure), est un « navire d'illusions », où les yeux du promeneur « passent et repassent en agitant leurs trousseaux de reflets » (PP 74, 61, 63). Mais

l'homme libre dédaigneux de la conscience et de son joug aspire à la nuit, son bonheur, sa liberté » (*Op. cit.*, p. 63).

138. Durand, *op. cit.*, p. 248.

139. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, *op. cit.*, pp. 39-64 (« L'appel aux puissances des ténèbres »).

140. ARC 97, 99 ; J. Gracq, *André Breton : quelques aspects de l'écrivain*, Corti, 1989, p. 39. 1^{ère} édition, Corti, 1948.

141. F. Alquié, *op. cit.*, p. 81. Suivent la mention des images d'eau heureuse qui imprègnent le premier texte de *Poisson soluble*. L'auteur fait ensuite un rapprochement avec le goût de Dali pour l'architecture modern'style aux « ondulations dures de l'eau sculptée » (Dali, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' style », *op. cit.*, p. 70), et avec son esthétique de la déliquescence et de la fluidification des solides.

142. P. Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, *op. cit.*, p. 235. Chez Desnos l'érotisme, écrit l'auteur, « est du côté de la mer » (p. 236).

l'égarement auquel il convie n'en est pas moins exploration enchantée de ces « zones mal éclairées de l'activité humaine », où les « erreurs » des sens « ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut [...] révéler, qu'elles » (PP 20, 15). Du reflet, ce sont également l'irisation, l'enchantement et le chatoiement de nuances que retient Fourré¹⁴³.

Dans le registre thériomorphe, la terreur d'être croqué par le temps devient abandon à un avalement doux et progressif. La calanque où pénètrent Aldo et Vanessa dans *Le Rivage des Syrtes* — « piège », dont la mâchoire se « referme » sur eux — s'avère un « puits d'oubli et de sommeil », lieu d'une « obscure croissance de forces ».

Réciproquement, le fantasme de dévorer l'autre se mue en geste de communion, et la manducation devient baiser : Breton baise en silence les dents de Nadjia. Elle dit alors gravement : « La communion se passe en silence... La communion se passe en silence. » C'est, lui explique-t-elle, que ce baiser la laisse sous l'impression de quelque chose de sacré, où ses dents « tenaient lieu d'hostie¹⁴⁴ ».

Cette réversibilité des symboles tend à abolir les différenciations nécessaires au déroulement narratif, en remplaçant alternatives et conflits par la contemplation d'un monde ambivalent : entre vie et mort, « entre haut et bas », « dans la zone où se heurtent le blanc et le noir »¹⁴⁵. « Il ne s'agit plus simplement », écrit Pascaline Mourier-Casile, « de valoriser à l'extrême les Ténèbres, d'exalter l'obscurité *contre* le jour et la lumière. Une procédure autre ici est à l'œuvre, celle de l'harmonisation des contraires et de la conciliation des antinomies. »¹⁴⁶ Entre ténèbres et lumière (dont M. Carrouges évoque avec force « l'association spontanée » chez Breton¹⁴⁷), la prose

143. Cf., entre autres, le « miroir de la Loire magique, semée d'images, de souvenirs, de rêves... » (NRH 120).

144. NAD 108-109.

145. PS 70 (même expression dans BSG, *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 22) ; PP 15. Cf aussi *ibid.*, pp. 135-136 : « [...] je suis le passage de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident et l'aurore. Je suis une limite, un trait. Que tout se mêle au vent, voici tous les mots dans ma bouche ».

146. P. Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille, op. cit.*, p. 294.

147. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréa-*

narrative cède le pas à l'inspiration poétique. Les enchaînements syntagmatiques disparaissent au profit de substitutions paradigmatiques, en des tableaux dont les textes de *Poisson soluble* offrent de bons exemples.

Dans une atmosphère à la fois nostalgique et radieuse, on y voit se mêler l'éphémère et l'éternel, le souvenir et l'avenir, la fatalité du destin et la lumière d'un au-delà du temps. Si les heures qui s'écoulent dans ces pages sont celles de l'oubli et de la mort, si elles infligent les souffrances de la brisure amoureuse et du lien perdu avec la Mère, elles sont aussi douceur du concret, plaisir des jours où jouir du poli d'un bijou, de la joliesse d'un duvet de cygne. Cette ambivalence est par exemple celle, au texte 20, d'un miroir qui reflète un flot de souvenirs : « Les formes seules des objets subsistaient et il était possible de reconnaître les substances dans lesquelles ces objets s'étaient moulés. Rien de plus tragique, en vérité. » Par l'écart « tragique » qu'il souligne entre le concret du présent et l'évanescence du souvenir, le reflet est, comme chez Desnos, une manifestation du temps séparateur, et va de pair avec le thème de la blessure¹⁴⁸. Mais en dévoilant une « profondeur inconnue » et fascinante, il est aussi pourvoyeur de désir (sa présence empêche de dormir). Lorsque le jeune homme, « avec une satisfaction coupable », enlace finalement son reflet, c'est pour disparaître avec lui, sur fond d'« oiseaux enfuis » et de musique montant dans leur « sillage ». La réunion heureuse de la conscience avec cette face obscure du moi qu'est l'autre rimbaldien est en même temps une noyade narcissique, un adieu au monde.

Sur le mode *ubi sunt* (« Qu'est-il devenu ? Qu'est devenu le silence autour de lui [...] ? Qu'a-t-il fait de [...] ? [...] qu'en avez-vous fait [...] ? »), le texte 25, inspiré par la disparition momentanée d'Éluard, est hanté par les images de la mort (« lorsqu'un messager à l'ombre blanche vient dire qu'il est temps de dormir »), de la dégradation (« la foire à la ferraille du monde »), et de l'eau triste (le « glouglou de la bouteille de la

lisme, *op. cit.*, p. 85.

148. Thème annoncé au début du texte : celui qui contemple le miroir est « un jeune apprenti fort beau sous sa cotte rose qui le fa[it] ressembler à une cuve pleine d'eau dans laquelle on a lavé une blessure » (PS 83).

mort¹⁴⁹ »). Mais vie et mort participent l'une de l'autre : « ne faisait-il pas partie du glouglou de la bouteille de la mort ? » Aux images saturniennes viennent ainsi s'entrelacer celles de la pureté (« ses pensées les plus chastes »), et de la lumière (« lui que la bougie de sa langue éclaire », « les bobèches de ses yeux », « une lampe que je ne laisserai pas mourir »).

Sur le thème : « la pluie seule est divine », c'est autour d'une ambivalence de l'eau (« le feu et l'eau sont la même chose », dira Nadja, NAD 100), que se compose cette fois le texte 16. Eau temporelle et triste, elle est « la pluie noire qui ruisselle à nos vitres avec des complaisances effrayantes », liée à l'image d'un « pont de larmes », et à la mort. (« Le souterrain à l'entrée duquel se tient une pierre tombale gravée de mon nom est le souterrain où il pleut le mieux. ») Mais elle charrie aussi l'or de l'immortalité, entraînant des étoiles « comme une rivière claire charrie de l'or qui fera s'entre-tuer des aveugles ». L'ambivalence de ce fluide mortel et désirable se concentre dans une image : « il pleut parfois en plein soleil ». Dès lors, la perspective ambiguë et finale d'une union avec « la pluie au bois dormant qui doit devenir mon amante » promet à la fois l'apogée d'un plaisir, et les séductions plus troubles de l'endormissement.

Il semble, en somme, que se manifeste, dans ces textes de l'ambivalence, l'état d'« *indifférence* » auquel Breton demandera des années plus tard de lui faire « obtenir du génie de la beauté qu'il soit tout à fait le même avec ses ailes claires ou ses ailes sombres ». De même exprimera-t-il l'espoir que l'homme sache « adopter à l'égard de la nature une attitude moins hagarde que celle qui consiste à passer de l'adoration à l'horreur. Que, tourné avec une curiosité d'autant plus grande vers elle, il parvienne à penser d'elle à peu près ce que pensait d'un de ses contemporains Goethe lorsqu'il disait : “Ai-je pour Wieland de l'amour ou de la haine ? — Je ne sais. — Au fond je prends part à lui” » (AF 129, 110, 140).

Leiris note de même la propension de Limbour à « conjuguer désespoir et féerie », « splendeur et néant », dans les textes de *Soleils bas*, « où, sous l'apparente légèreté, percent

149. *Ibid.*, pp. 97-98, et pour la disparition d'Éluard, note de Marguerite Bonnet, p. 180.

l'idée de la mort et celle de la malédiction »¹⁵⁰. Sans doute l'ambivalence procède-t-elle moins, ici, de l'indifférence bretonienne que d'une lucidité qui teinte l'émerveillement d'ironie douce-amère. Le même rapprochement des représentations antagonistes n'en résulte pas moins, comme en ces lignes de *Conte d'été*, où papillonnent le blanc et le noir :

Domino, domino ! Doux air de flûte, chant de la mer et de la mort ! [...] Je me mis [...] à jouer aux dominos avec la mer. Jouer dans la lumière à un calcul de ténèbres ! Éléphants petits tombeaux pour chaque vague de l'été. La mer les rejetait, au lieu de galets et de coquillages, sur le tapis doré du sable, musant, misant, elle, voix du Nombre, à un long jeu de compte et de hasard. [...] Je voyais les jours et les nuits se retourner sur la plage, montrant leur ventre d'ivoire constellé, leur dos clouté de son unique vertèbre d'or. Puis axé sur le centre du ciel, éventant ce monde soyeux, solitaire et funèbre, un domino universel pivote sur son nombril d'or¹⁵¹.

L'ambivalence de cette mer, « domino » qui conjugue les images de la vie (la « lumière », l'« été », le « tapis doré » du sable, la clarté des « jours ») et de la mort (les « ténèbres », les « tombeaux », les « nuits », le monde « funèbre »), rappelle les « cimetières pleins de gaieté », évoqués dès 1924 dans le bulletin de souscription aux poèmes de *Soleil bas*¹⁵².

Certains passages de *La Nuit du Rose-Hôtel*, disent encore l'hésitation d'une image où l'ombre et la lumière se mêlent :

*Un reflet
Ricochet de lueurs
qui trace
sur la paume
l'ombre
des doigts tremblants
Lumière, pourtant...¹⁵³*

150. M. Leiris, « Préface » à SB* 10.

151. *Conte d'été*, SB* 65.

152. Cité par M. Leiris, « Préface » à SB* 9-10.

153. NRH 140.

Dans ces textes de l'ambivalence, sous-tendus par la structure mystique de l'imaginaire, l'espace tend à s'amenuiser aux dimensions humaines. Il prend, comme le note Gracq au sujet de *Poisson soluble*, la forme d'une nature domestiquée, faite pour l'homme, et à laquelle il participe¹⁵⁴. Les ténèbres se font ombre sur la paume d'une main, la lumière ouranienne se minimise en rayon de soleil sur une plage estivale, le flot qui emporte devient goutte de pluie dans le ciel quotidien. Les images s'apaisent, comme si leur conflit seul les avait raidies en ces figures extrêmes que nous avons vues s'opposer dans l'espace héroïque.

Toutefois, ni l'un ni l'autre de ces régimes imaginaires n'existe à l'état pur dans le surréalisme. Ainsi n'est-il aucun des récits héroïques où ne s'exprime, fût-ce de loin en loin, le rêve d'une abolition des différenciations spatiales, et d'une unité retrouvée. Après avoir évolué dans un espace catégoriquement partagé entre le pur et l'impur, Hebdomeros finit par accéder à un état qui n'est ni malheur ni bonheur, mais équilibre et participation sereine avec la nature, comme l'exprime allégoriquement, de part et d'autre d'une fenêtre ouverte, la parfaite équivalence du dehors et du dedans¹⁵⁵. Leiris, chez qui le jugement catégoriel connaît de même un si grand raidissement, exprime, dans *L'Âge d'homme*, un profond désir d'unité avec l'univers¹⁵⁶. Dans *Êtes-vous fous ?* encore, l'opposition douloureuse du blanc et du noir, du chaud et du froid, du feu et des larmes, appelle par compensation le rêve d'une « violente douceur qui n'est ni blanche ni noire, ni bleue, ni rouge, mais blanche et noire, et bleue et rouge (EVF 111) ». Si le héros de *La Liberté ou l'amour !* est en proie au dilemme qu'annonce la forme alternative du titre, l'espoir y brille toujours qu'une merveilleuse « nageuse » viendra en concilier les termes opposés¹⁵⁷. La bipartition de l'espace en zones de polarités contraires apparaît toujours, ainsi, comme le stigmate d'une perte qu'il s'agit de réparer.

154. Cf. J. Gracq, « Spectre du "Poisson soluble" », *Préférences*, *op. cit.*, p. 146.

155. Cf. HEB 107.

156. M. Leiris, *L'Âge d'homme*, *op. cit.*, p. 184.

157. LL, dans LL* 18 (poème introducteur).

Réciproquement, les récits de la tendance mystique et fusionnelle ne se débarrassent jamais d'un zeste de dualité et de temporalité. On se souvient par exemple de Breton, constatant dans *L'Amour fou* n'avoir « pas réussi encore à obtenir du génie de la beauté qu'il soit tout à fait le même avec ses ailes claires ou ses ailes sombres » (AF 110).

Les proses de *Deuil pour deuil* offriront, pour finir, un bon exemple d'équilibrage de ces deux tendances. Des principes différenciés (l'homme et la femme, le rouge — couleur chaude du désir et de la chair mortelle — et le bleu pâle — couleur froide de l'esprit et de l'éternité) y tendent tantôt à s'éloigner, tantôt à se rejoindre (le bleu s'assombrit en violet ou en roux, le rouge s'éclaircit en rose ou en blond). Mais, de même que leur antagonisme n'est jamais catégorique, leur réunion n'est jamais totale. Si la fin du texte déclare l'identité du bleu et du rouge dans la poésie, c'est sous le signe de la mort, qui joue comme un puissant interdit. L'espace est ainsi sous-tendu par les mouvements contradictoires de la réunion et de la séparation : les spectacles recherchés sont aussi des spectacles haïs¹⁵⁸, les objets désirables sont les plus intouchables¹⁵⁹, ce qui attire en même temps repousse¹⁶⁰, et ce que l'on aime est simultanément ce qu'il faut tuer¹⁶¹.

158. Cf. DPD, dans LL* 123 : « [...] je recherche pourtant ces spectacles irritants qui me poussent parfois à me boucher les oreilles et à fermer les yeux ».

159. Cf. *ibid.*, p. 124 : les aréoles des « seins » sont aussi les « auréoles » des « saints ».

160. Cf. *ibid.*, pp.130 (« La ridicule convention conjugale du verbe nous sépare et nous attire »), et 148 (« O Nuit ! tes seins palpitants attirent et repoussent le couteau avide de toi »).

161. Cf. *ibid.*, p. 149 « [...] l'adorable gorge qu'il faudra cependant trancher d'un coup de sabre, d'un sec coup de sabre. » L'ensemble du récit peut en fait se lire comme une série de variations sur le thème du complexe d'Œdipe, où la vierge blonde, aux habits bleu de ciel comme le manteau de la Vierge, est toujours la mère chastement admirée par le petit enfant, mais en même temps la femme charnelle : celle dont les habits bleus sont susceptibles de laisser place à la couleur rouge du désir, mais qui est interdite à l'adulte. De fait, le narrateur ne se « lasse pas d'en parler et de la déguiser en ayant soin de dissimuler à [n]os yeux les pinces de homard violet qui lui tiennent lieu de pieds » (p. 125). Sur ces ambiguïtés, voir aussi : M. Sheringham, « La mort et les lois du désir dans l'écriture surréaliste de Desnos », pp. 69-84, « *Moi qui suis Robert Desnos* » : *permanence d'une voix, onze études réunies par Marie-Claire Dumas*, Corti, 1987.

Conclusion

Le premier chronotope réemployé par le récit surréaliste est la progression en ligne droite du héros nomade dans un espace prospectif, jalonné de lieux d'épreuve, et partagé en zones fastes ou néfastes. C'est ce qu'on pourrait appeler le modèle du récit d'action. Le surréalisme tend à en exacerber la logique, en accentuant démesurément le privilège de l'espace sur le temps. On assiste alors à des départs à répétition et à une rupture totale avec la mémoire, dans un espace éclaté en instantanés. L'horizon se dérobe continuellement, dans une quête pour la quête, qui est « finalité sans représentation de fin », et refuse toute idée d'aboutissement à venir. Les rites de passage se réduisent à des rythmes circulaires, dont le perpétuel recommencement n'amène aucune progression. Les forces antagonistes, enfin, se raidissent dans un combat sans issue. De ce côté-ci, on pourrait parler d'une ultra-dynamisation des fonctions actanciennes de l'espace, entraînant la survalorisation de ce dernier au détriment de l'écoulement du temps.

Le second chronotope qui peut servir de modèle descriptif, celui du roman psychologique, privilégie cette fois le temps (la dimension intime) sur l'espace (la dimension externe). Il correspond à la sédentarité du protagoniste dans un espace introspectif, ainsi qu'à l'estompement des épreuves et des distinctions axiologiques. Tout en reprenant ce modèle, le surréalisme le déborde également par l'excès. Le protagoniste, totalement immobile, effectue d'immenses plongées régressives dans une mémoire figée qui fossilise l'espace. Des mouvements de remontée, sous le signe d'une causalité sans représentation de cause, cernent une origine mythique indéfiniment pressentie, mais jamais révélée. Aux variations du cercle, s'oppose l'absence d'épreuves et de péripéties. Les distinctions, enfin, s'abolissent dans une indifférence étale où tout s'équivaut. Il y a ici une neutralisation des fonctions actanciennes de l'espace, au profit d'une importance démesurée du temps.

Cette exacerbation des mécanismes de l'espace narratif réaliste est un aspect pittoresque du récit surréaliste. Mais la force et l'originalité foncières du mouvement sont d'inaugurer un espace narratif où ces deux chronotopes inverses entrent en présence. Loin d'explorer le seul espace des marges, le surréa-

lisme ouvre une sorte de marche, fonctionnant comme un champ d'interférence, où ont lieu les mouvements ambigus que nous avons décrit : départs immobiles d'un être qui est à la fois le narrateur statique et son double intradiégétique mobile ; horizons lointains qui sont en même temps des ici-même ; parcours spiralés en un mouvement de progression-récession ; attirance-répulsion pour l'objet d'un désir équivoque.

On aura sans doute remarqué la relative permanence, au sein de l'espace narratif, des principes qui gouvernaient l'espace anthropocentrique. Le rite de passage comme mort et renaissance évoque l'imaginaire de la digestion, que nous avons vu jouer dans les processus de régénération. Le « *curieux* » montre une sensibilité accrue aux signaux externes, cependant qu'une sédentarité méditative aiguise la réceptivité interne. Le départ est souvent évasion hors des « prisons logiques ». Enfin, les périls de la chute, des ténèbres et de la dévoration, déroulent narrativement la perte des fonctions maintenant, réceptive et protectrice du « Moi-peau », cependant que le schème verticalisant, la lumière et l'arme virile, illustrent au contraire leur restauration. Ces résurgences n'ont rien de surprenant dans des récits où le voyage, comme celui accompli au début du XIV^e siècle par le héros de *La Divine Comédie*, est avant tout une anabase, une exploration de soi.

En nous éloignant encore un peu de l'espace dans le texte pour aller vers les couches plus superficielles de son organisation verbale, nous allons voir les principes organisateurs de l'espace vécu s'estomper davantage, en même temps que l'imaginaire surréaliste entre aux prises avec les canons littéraires de l'organisation descriptive.

TROISIÈME PARTIE : L'ESPACE RHÉTORIQUE

Introduction

Philippe Hamon a montré comment l'énoncé descriptif réaliste organisait rationnellement l'espace. Il réticule, distribue, compartimente, ordonne ses parties (du proche au lointain, du tout vers la partie, de bas en haut, etc.), et constitue un système clos, hiérarchisé, où une dénomination globale sert de facteur commun permanent et stable à une série de termes formant une expansion (*maison* se déclinant par exemple en : *volets*, *toit*, *porte*, etc.), elle-même dotée de prédicats qualificatifs (*volets « bleus »*¹, etc.).

Le surréalisme bouleverse ces cadres descriptifs, en perturbant, par exemple, le lien entre les parties et le tout² : soit que l'expansion, en union libre avec la dénomination, ne concorde pas avec elle³, soit que plusieurs expansions incompatibles entrent en concurrence pour une même dénomination (et inversement)⁴. À cela s'ajoute le brouillage des frontières de la description — ses signaux inauguraux et terminaux. Il en résulte une perte grave de lisibilité : continue-t-on de nous décrire la même chose, ou est-on passé à une autre ? Faute de certitude,

1. P. Hamon, *Du descriptif*, op. cit., pp. 127-163. Sur les frontières de la description, voir aussi : *ibid.*, pp. 165-204 (« Le système configuratif de la description »).

2. Rappelons qu'en 1924, Breton dénigre violemment la description comme « superpositions d'images de catalogue », « dessin d'école », artifice besogneux qui ne mérite pas la moindre attention : « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir » (*Manifeste du surréalisme*, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., pp. 15-17).

3. Cf. par exemple PS 113 : « Le calorifère aux yeux bleus [...] » (nous soulignons).

4. Un môle « en granit » et une douane « en marbre blanc » deviennent, quelques lignes plus bas, un môle « de porphyre » et une douane « en lave fondue » (LL, dans LL* 45). Inversement, certains attributs du protagoniste d'*Aurora* demeurent identiques d'un chapitre à l'autre (son anneau, sa rigidité minérale), alors que sa dénomination change : « je » (pp. 9-42), « l'homme au smoking blanc » (pp. 43-75), « le jeune homme chaussé brodequins de cuir fauve » (pp. 76-101), « le vagabond » (pp. 102-177).

l'espace surréaliste offre l'aspect du « décor mobile » des rêves dont parle Desnos, où les objets peuvent changer d'aspect par déformation topologique, en un de ces « changements à vue » chers à Gracq⁵. Quels sont les « processus transformationnels » qui gouvernent ces déformations topologiques⁶ ? Sur quels modèles rhétoriques, sur quelles « figures » peut-on s'appuyer pour les décrire⁷ ? Jouent-ils à l'échelle du syntagme, ou du récit entier ?

En s'efforçant d'élucider ces questions, il s'agira de comprendre comment, dans le surréalisme, s'articulent — ou se combattent — deux tendances de l'énoncé descriptif : l'une « *encyclopédique* », « horizontale », entraînant la prolifération illimitée et gratuite des formes (toute description d'espace pouvant en produire une infinité d'autres sur l'axe paradigmatique par déformation ou recombinaison de ses éléments dans un ordre inédit⁸) ; l'autre « *déscriptive* », syntagmatique et « verticale », allant « du plus explicite au moins explicite », procédant de la volonté d'aller « *sous* le réel, *derrière* le réel, [de] chercher un sens (symbolique ou autre), une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface »⁹. La transformation tend alors à réduire la multiplicité des formes à un étymon unique.

Inversions

Une chose appelle son contraire : telle est l'une des lois élémentaires — et la plus souvent signalée — de la rhétorique surréaliste¹⁰. Elle produit deux types de transformation, corres-

5. LL, dans LL* 62 ; *La Presqu'île*, PI* 171 (voir aussi les *Carnets du grand chemin*, *op. cit.*, p. 57). Chez Gracq, écrit Michèle Monballin, l'écriture elle-même procède par « glissements » (*op. cit.*, p. 53).

6. L'expression est de Marguerite Bonnet (*André Breton : Naissance de l'aventure surréaliste*, *op. cit.*, p. 390).

7. Au sens de gestes mentaux permettant de franchir « l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel » (G. Genette, « La littérature et l'espace », *op. cit.*, p. 47).

8. La description, écrit Gracq, est « pour moi [...] essentiellement dérive » (*En lisant, en écrivant*, Corti, 1980, p. 14).

9. *Du descriptif*, *op. cit.*, pp. 60-62. D'un côté est la « *Mathesis* », de l'autre la « *Semiosis* ». Hamon parle, de même, de tendance « centrifuge » ou « centripète » de l'énoncé descriptif (*ibid.*, pp. 47, 155).

10. Jacqueline Chénieux parle de « loi de contraste » dans *Êtes-vous fous ?*

pondant à celles qu'analyse Julia Kristeva dans les *Poésies* de Lautréamont¹¹.

1. La transformation par opposition : telle caractéristique spatiale (par exemple la clôture) entraîne l'apparition d'un espace ayant la caractéristique inverse (l'ouverture), sur le modèle rhétorique de l'antithèse. Deux cas doivent alors être distingués. Dans le premier, l'opposition n'affecte que l'« expansion » ou la « dénomination » du système descriptif : on parlera de transformation partielle. Dans le second cas, l'opposition inverse l'ensemble du système : on parlera de transformation totale.

2. La transformation par permutation¹² : la description d'un espace engendre la description du même en creux, par intervention des éléments de sa structure. Le second espace est ainsi le contretypé du premier — son reflet en négatif — sur le modèle rhétorique du chiasme.

La transformation par opposition partielle, qui inverse l'« expansion » d'un système descriptif (« porte fermée » —

(*Le Surréalisme et le roman*, op. cit., p. 232) Marguerite Bonnet note la « juxtaposition de deux éléments contradictoires » dans *Poisson soluble*, « le second terme s'éloignant de toute référence au réel et n'étant appelé à l'existence que par une opposition sémantique avec le premier ». (*André Breton : Naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 354) Michael Riffaterre analyse ce mécanisme dans les proses de *Poisson soluble* (« Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », dans *La production du texte*, op. cit., p. 232), ainsi que dans les poèmes en prose de Julien Gracq (« Surdétermination dans le poème en prose (I) : Julien Gracq », pp. 251-266, *ibid.*).

11. Cf. « Transformations d'opposition et de permutation », *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé* (1974), Seuil, 1985.

12. Sur l'espace de la page, elle correspond à ce que Genette nomme la déformation par « métathèse », c'est-à-dire l'interpolation des phonèmes. Il donne ces exemples tirés de *Glossaire : j'y serre mes gloses* : « BOURREAU : beau rouge », « PATRIE : ripaille » (« Signe : singe », pp. 351-375, *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Seuil, 1976) Marguerite Bonnet note la même permutation des éléments du signifiant dans cette phrase de Desnos : « Dans le sommeil de Rose Sélavy il y a un nain sorti d'un puits qui vient manger son pain la nuit. » (nous soulignons) Sur ce modèle, elle relève dans *Poisson soluble* : « Le prince des mares [...] tient les rames » (texte 15), ou la reformulation du cliché « jolie femme à taille de guêpe » en : « guêpe à taille de jolie femme » (texte 3, *André Breton : Naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., pp. 363-364).

« porte ouverte »), est d'abord une manière d'explorer, par contradiction, l'envers d'un espace. Au sujet de la phrase « volontiers antithétique » de Breton, Gracq note que « l'affirmation positive appelle son contraire par un simple jeu de polarisation, dans le seul but de le faire surgir, d'en extraire une possibilité poétique », comme dans ces lignes de *L'Amour fou* :

C'est là, tout au fond du creuset humain, en cette région paradoxale où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils, où pourtant aussi la solitude fait rage, par une de ces fantaisies de la nature qui autour des cratères de l'Alaska veut que la neige demeure sous la cendre, c'est là qu'il y a des années, j'ai demandé qu'on allât chercher la beauté nouvelle, la beauté « envisagée exclusivement à des fins passionnelles »¹³.

Il n'y a rien, dans ces antithèses, de spécifiquement surréaliste.

Mais deux propriétés contraires peuvent devenir suffisamment incompatibles pour perturber la visualisation de l'espace représenté. L'incipit de *Nouvelles Hébrides* en offre un bon exemple :

Aragon, Breton, Vitrac et moi, habitons une maison miraculeuse au bord d'une voie ferrée. Le matin je descends sur la pointe des pieds l'escalier assourdi de tapis tricolores pour ne pas réveiller Mme Breton qui dort encore. C'est curieux comme les locomotives hurlantes crient dans mon poignet temporal. Péret m'attend en bas : nous nous en allons alors dans une île déserte. Le Zanzibar n'est peut-être pas une nourriture quand il n'y a plus de disques à donner aux entonnoirs prismatiques. Péret s'endort et je m'en vais. Aux fortifications les douaniers ricanent quand je passe et me demandent mon permis de conduire. Je suis à pied. Des sourires mielleux et de grossières insultes. Je me sauve mais ils restent sur le pas de la porte à remuer les bras et agiter leur casquette. Mais il n'y a personne dans Paris, plus personne, sauf une vieille épicière morte dont le visage trempe dans un

13. J. Gracq, *André Breton*, op. cit., p. 161, et AF 12 (nous soulignons).

plein compotier de sourires à la crème. Les tramways et les autobus sont alignés par deux. Les rues en plein midi sont éclairées à l'électricité. Les horloges sonnent ensemble des heures différentes. (NH, dans NH 25)*

Un contraste initial latent (entre la sédentarité liée à la « maison » et d'idée de voyage que suggère la « voie ferrée ») semble poursuivi et aggravé dans la suite du texte. Chaque nouvelle information sur l'espace est contraire à celle que l'on pourrait attendre au vu de l'énoncé précédent, — dont la pertinence est du même coup inquiétée — : « je descends sur la pointe des pieds l'escalier assourdi », mais « les locomotives hurlantes crient ». Nous partons « dans une île déserte », toutefois « le Zanzibar n'est peut-être pas une nourriture » adaptée à la situation. « Les douaniers me demandent mon permis de conduire », bien que je sois « à pied ». « Je me sauve », mais au lieu de me poursuivre, « ils restent sur le pas de leur porte ». On peut s'attendre à trouver du monde dans Paris, mais il n'y a « personne ». Plus personne ? Non : il reste « une vieille épicière morte ». D'abord articulées par des modalisateurs (*c'est curieux... n'est peut-être pas... mais... mais... sauf...*), ces oppositions cessent bientôt de se succéder sur l'axe syntagmatique, pour se durcir en paradoxe : « Les rues en plein midi sont éclairées à l'électricité. Les horloges sonnent ensemble des heures différentes. » Les contraires se superposent sur l'axe paradigmatique, en des décalages qui soulignent l'impossibilité de trouver une isotopie du discours. (La suite du récit développera effectivement une thématique de l'hétérogénéité, d'espaces impossibles à joindre : « Numérotez vos abattis », lit le narrateur sur une porte, et le bras de Benjamin Péret se dissocie de son corps, NH, dans NH* 26.)

Ce fonctionnement de l'opposition comme objection de l'énonciateur à la pertinence de son propre énoncé est plus net encore dans un passage de *La Liberté ou l'amour !* où, après avoir décrit les gestes d'une scène érotique, le narrateur en infirme la véridicité : « Ce n'était pas vrai » (LL, dans LL* 31). Ce tic mental qui consiste à remettre systématiquement en question la réalité de ce qu'on vient d'affirmer (par une sorte de scrupule maniaque et obsessionnel qui fait toujours rectifier une affirmation par l'éventualité d'une réalité inverse) se trouve

aussi chez Crevel, dans cette dés-automatisation d'un cliché : « Il se précipite chez la diseuse de bonne aventure (comme s'il n'en existait pas de mauvaise) ». Nouvelle auto-objection quelques lignes plus bas : montant les marches, Vagualame joue à les additionner et à les multiplier mentalement par le nombre d'étages. « Mais halte là ! s'il fallait soustraire et diviser, non additionner, ni multiplier ? » (EVF 17).

De façon plus discrète, on retrouve ce réflexe dans les marges du surréalisme, chez Gracq, où, comme le fait finement remarquer Jacques Carion, le texte « s'évertue, dirait-on, à dissiper l'illusion qu'il vient de susciter », instaurant « une tension [...] entre ce qui aurait pu être et ce qui est vraiment, une oscillation indéfinie entre ce que le texte offre de possibilités et ce qu'il impose de restrictions, un mouvement, une hésitation entre le fait que le langage suscite l'illusion et le fait qu'il la dissipe presque en même temps »¹⁴.

Dans le surréalisme proprement dit, ce principe, volontiers poussé à l'extrême, peut paralyser le déroulement narratif — comme est paralysé le narrateur d'*Aurora*, crispé sur la marche qui mène à des dalles noires et blanches, « chargées de sacs de sable rigoureusement égaux sans qu'il y ait le moindre intérêt à les opposer entre eux puisque nécessairement — vu cette identité — ils feraient match nul ». Il peut aussi conduire à l'affirmation sereine d'un espace irréprésentable, comme cette « descente d'escarpolette dans un jardin où il n'y a pas d'escarpolette »¹⁵. Les deux termes de l'opposition tendent ici à s'harmoniser, construisant un espace dont le modèle rhétorique n'est plus la figure de la contradiction, mais celle de l'oxymore — dont l'équivalent plastique pourrait être cette porte irréductible de Marcel Duchamp, à la fois ouverte et fermée¹⁶.

Le dix-septième texte de *Poisson soluble* est ainsi construit sur le filage de deux isotopies contraires, qui s'étaient et se

14. J. Carion, « Julien Gracq et la poétique du paysage », *Courrier du centre international d'études poétiques*, n° 176, nov.-déc. 1987, p. 10.

15. AUR 10 ; ARC 61.

16. Il s'agit d'« une porte en bois naturel donnant sur la chambre. Quand on ouvre cette porte pour entrer dans la chambre, elle ferme l'entrée de la salle de bains, et quand on ouvre cette porte pour entrer dans la salle de bains, elle ferme l'entrée de l'atelier et est ripolinée blanc comme l'intérieur de la salle de bains ». *Orbes*, été 1933, cité par Breton dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 115.

constituent réciproquement par réaction l'une à l'autre :

Par un magnifique après-midi de septembre, deux hommes devisaient dans un parc, d'amour naturellement puisqu'on était en septembre, à la fin d'une de ces journées de poussière qui prêtent aux femmes de si minuscules bijoux, que leurs servantes ont grand tort le lendemain de jeter par la fenêtre, en se servant pour les décrocher d'un de ces instruments de musique dont le son m'a toujours été si particulièrement à cœur et que l'on appelle brosses.

[...]

Les deux hommes se promenaient donc dans le parc en fumant de longs cigares qui, bien qu'en partie consumés, mesuraient encore, l'un un mètre dix, l'autre un mètre trente-cinq. Expliquez cela comme vous pourrez quand je vous aurai dit qu'ils les avaient allumés en même temps. Le plus jeune, celui dont la cendre était une femme blonde qu'il apercevait très bien en baissant les yeux, et qui faisait montre d'une exaltation inouïe, donnait le bras au second dont la cendre, une femme brune, était déjà tombée. (PS 74-75)

À l'intérieur d'un même espace (le « parc »), homogénéisé par la continuité de l'action qui s'y déroule (deux hommes se promènent en se donnant le bras et en devisant d'amour), une opposition émerge graduellement (la taille différente des cigares, la différence d'âge, la femme blonde et la femme brune, la cendre tombée et l'autre non). Accentuée dans les dernières lignes, elle existe en fait, depuis le début de ce colloque sentimental, entre deux « espaces » correspondant à deux clichés littéraires : d'un côté la fête luxueuse et les plaisirs amoureux (« femmes », « bijoux », « amour », « parc », « magnifique », « soleil », « reluire », « exaltation »), de l'autre le temps qui passe et la ruine (« septembre », « fin d'une journée », « poussière », « jeter », « décrocher », « incomplet », « fumant », « consumés », « cendre », « tombée »). Entre le souvenir et l'avenir, semble ici composée une représentation visuelle du temps, dont les perspectives contraires sont spatialisées en un unique tableau.

Lorsque l'inversion n'affecte pas seulement l'expansion, mais l'ensemble du système descriptif — dénomination comprise — les représentations résultantes de cette transformation

totale s'écartent beaucoup plus nettement de leur modèle. Partant d'un espace donné, la pensée inverse d'un bloc ses caractéristiques, ouvrant un « contre-espace », une sorte d'« anti-monde ».

En face de Vagualame, « fiévreux et qui crache le sang », Jacqueline Chénieux remarque que Yolande, froide et pâle, compose un parfait « faire-valoir baroque »¹⁷. De même, le ramollissement du narrateur d'*Aurora* (ses gencives « saliv[ent] », son sexe est « comme dilué, réduit en eau ou en poudre d'ossements », ses bras ballent, ses jambes oscillent) engendre par contrecoup la vision d'une femme aux « seins plantés très haut et s'érigeant encore sous la douceur de la pluie tiède », « mouvant en foulées majestueuses ses deux jambes fortes et drues », et offrant « sa poitrine amoureuse au tonnerre, les deux pointes dressées, poussées au maximum de la longueur et tendues jusqu'à la plus invraisemblable et métallique dureté » (AUR 10, 18-19).

Les premières pages d'*Hebdomeros* opposent systématiquement un espace social à un espace privé. Tout commence par l'examen d'une façade à l'allure officielle de « consulat », mais dont l'aspect vaguement évocateur (« étrange », « impression », odeur « suggestive ») suscite la curiosité d'inspecter l'intérieur de l'immeuble, en un enfoncement que double une plongée dans le passé. Le protagoniste retrouve les « rêves de son enfance », puis rétrograde jusqu'à une époque plus lointaine encore, où deux « gladiateurs aux masques de scaphandriers » font penser à « [...] l'arène d'où monte une odeur de sciure de bois et de sable trempé de sang... ». Mais cet enfoncement est interrompu *ex abrupto* : « [...] et puis tout à coup : la Société ! Aller dans le monde. Faire une vie mondaine. Les règles de la société. Savoir vivre. Billet de faire-part. P.P.C. (pour prendre congé). » On dirait une plongée intime dans le sommeil et le rêve, soudainement parasitée par cette irruption de références à la vie et aux codes sociaux. L'esprit renoue cependant très vite avec sa rêverie de la profondeur un instant dérangée. Le regard plonge dans les « entrailles compliquées », dans le « gouffre mélogène » d'un piano à queue « ouvert », et le thème des abîmes sous-marins, amorcé plus

17. EVF 43 ; J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, op. cit., pp. 232-233.

haut par le mot « scaphandriers », est poursuivi à travers les motifs d'un « sous-marin » et d'un spectacle « subaquatique ». À cet enfoncement dans les intimités du signifié, s'oppose alors, de nouveau, la surface aride du signifiant :

Ex. : Le vase brisé valait très cher.

Ex. : La porte fermée ne cédait pas.

Cette formulation scolaire oppose au désir un devoir (il ne faut pas briser le vase coûteux), et un pouvoir (on ne peut pas ouvrir la porte), en un double interdit contre lequel le mécanisme d'inversion va reformer des scénarios transgressifs, sur le thème de l'intériorité et de la profondeur. Voici comment le vase précieux a été brisé ; voici ce qu'il y a derrière la porte fermée, dans la chambre interdite, « au fond des pots », et voici encore, par analogie, le souvenir de certains poissons noirs nageant « au fond des eaux profondes » (HEB 6-11).

La suite du récit obéit à la même logique, cette fois en faisant suivre la description d'un espace impur par celle d'un espace pur. Dans le « petit jardin » d'un hôtel se déroule un « bien triste » dîner, entre deux hommes aux gilets « un peu sales », l'un jugé plus « bestial » encore que l'autre. Tous deux parlent de leurs appétits matériels — boire de grandes rasades de lait, fréquenter des femmes légères. Un contre-espace surgit alors dans la mémoire d'Hebdomeros : un horizon « retentiss[ant] d'immortalité », brillant « d'une pureté helvétique ». Au confinement du « petit jardin de l'hôtel » succèdent de vastes horizons ; à la matière temporelle (la nourriture, la bestialité), s'oppose l'esprit éternel (la lumière, la pureté, HEB 13-14).

L'épisode suivant est construit sur une opposition entre l'artifice l'authenticité. Dans une villa à la véranda pleine de « plantes et de fleurs artificielles », des invités sont « occupés à faire les malins et à terminer brillamment les conversations engagées ». Il faut « fei[ndre] de s'intéresser » à des œuvres d'art éculées et médiocres. De lourdes conventions sociales empêchent le héros de sortir, paralysé qu'il est par les regards d'imposantes « prostituées quinquagénaires ». La villa est « démodée », le parc est « inculte ». Les traits définitoires de cet espace vont être renversés, la mémoire leur opposant le « bercement d'une heure retrouvée ». Aux fleurs artificielles de la villa, répondent des « cascades de fleurs », « des roses et des

roses ». Aux mondanités superficielles des invités, fait écho l'émotion vraie : « crépuscule, jardins dans la brume du soir », « clair de lune, et puis ces nuits vraiment extraordinaires ». Aux conventions paralysantes, répond le bouleversement de l'ordre établi (« artillerie », « tremblement de terre », « séisme », « fin du monde », « matelas jetés par les fenêtres », « tout le quartier passant la nuit dehors »). À la décrépitude enfin, vient faire pendant une « jeunesse de sérénades (HEB 15-16) ».

On pourrait multiplier les exemples de ce processus dans la suite du récit : qu'un personnage soit allongé sur une plateforme pour observer les « oiseaux » — dans une pose qui, précise-t-on, n'a rien de noble — il est bientôt après question de grands génies « aptères », couchés au milieu des nuages « en des poses d'une majesté sublime ». Une mauvaise auberge, aperçue par-dessus un mur, suscite une rêverie nostalgique sur son contraire, la « bonne auberge ». Aux lieux de corruption où un général se ruine en jouant aux cartes en compagnie « d'ignobles tricheurs », s'oppose la vision d'un « golfe enchanté », véritable « paradis sur terre » (HEB 20-22, 27).

On voit, dans ces exemples, l'inversion opposer au réel la douceur d'une rêverie compensatoire¹⁸. Mais elle peut aussi tenir du réflexe compulsif, enfermant la pensée dans une prison des contraires. Après l'énumération de thèmes liés à la mort, le narrateur d'*Aurora* présente la série de thèmes contraires comme une contrepartie inévitable :

Une telle série d'objets, étagée comme un flux, doit nécessairement en voir une autre lui succéder comme étant le reflux. C'est pourquoi brusquement apparurent : les rues chaudes qui sont les vraies artères d'une cité parce que les globules rouges des joies charnelles s'y faufilent, la délicatesse d'un pied féminin fasciné comme une alouette par le cuir miroitant qui l'emprisonne, les rires qui percent l'air comme des tire-bouchons pour en soutirer le vin d'une abjecte bombance, la vie cachée des viscères frénétiques, la

18. J. Chénieux note ainsi, dans *Hebdomeros*, un réflexe de « fuite par aversion devant le spectacle du monde » (*Le Surréalisme et le roman, op. cit.*, p. 313) M. Chefodor y relève également ce leitmotiv de la fuite (« Hebdomeros ou l' "inutilité nécessaire" », *Mélusine*, n° 8, 1986, pp. 37-44). Cf. HEB 23, 32, 51, 55, 62, 76.

pendule de larmes sous la coupole d'un vagin. (AUR 62)

L'opposition est moins, ici, un principe d'évasion loin du réel qu'un cercle vicieux qui emprisonne l'esprit : « Noir, blanc, noir. Chaud, froid, chaud. » « Tu rêves, tu pleures », lit-on dans *Êtes-vous fous ?* Nous sommes délivrés du « présent » par son « joyeux contraire », mais « après le contraire du présent », vient « le contraire du contraire du présent. Donc, ressuscité, le présent lui-même » (EVF 32, 36). Par le mouvement pendulaire et interminable qu'elle implique, l'opposition manifeste dans l'espace quelque chose comme une scansion du Temps.

Opérateur de transition entre l'actuel et l'inactuel, entre le réel et le rêve, relançant la pensée en construisant un contre-réel par aversion du réel ou simple goût de la subversion, la transformation par opposition a un rôle créateur. Mais par la cyclicité qu'elle implique, elle contient en germe le principe d'une répétition stérile, qui se fait logomachie, bavardage intarissable, chaque espace engendrant mécaniquement son contraire.

Nous allons retrouver cette ambiguïté dans la mise en œuvre du second mécanisme d'inversion : la permutation.

Dans l'édition originale du *Paysan de Paris*, la partie supérieure de la page de couverture est reproduite en miroir dans la partie inférieure, trois lignes typographiées à l'endroit s'y retrouvant à l'envers, et une ligne typographiée à l'envers s'y retrouvant à l'endroit¹⁹. Par une rêverie sur l'anatomie des sirènes, la même symétrie inversée fait naître, sous la plume de Desnos, une créature « poisson jusqu'à la taille et femme de la

19. Reproduite dans G. Picon, *Journal du surréalisme : 1919-1939*, Genève : Skira ; [Diffusion Flammarion], 1976, p. 84. La couverture du *Mouvement perpétuel* reprend le même principe (reproduite dans *ibid.*, p. 61). Sur la couverture du recueil *Clair de terre* (reproduite dans *ibid.*, p. 43), Marguerite Bonnet note que des « [...] noirs remplissent les intervalles des lettres qui sont ainsi de même couleur que le fond. [...] Ce renversement typographique du rapport entre la lettre et son support est parallèle à celui que comporte le titre, du banal "clair de lune", réel, au "clair de terre", *imaginable*. » (André Breton : *Naissance de l'aventure surréaliste*, op. cit., p. 289). Un épisode du *Point Cardinal* (*Mots sans mémoire*, p. 41) voit le chiffre 10 se dédoubler en : 2 et 5. Dans le domaine pictural, on songe enfin aux *Cygnés reflétant des éléphants* de Dali (1937, huile sur toile, 51 x 77 cm., Cavalieri Holding Co. Inc., Genève ; reproduit dans *Salvador Dali : rétrospective 1920-1980*, op. cit., p. 294, planche 227).

taille aux pieds²⁰ ».

La clé du jeu n'est pas toujours aussi évidente. Dans *Au château d'Argol*, c'est à vingt-cinq pages de distance qu'Herminien apparaît comme le portrait en creux d'Albert. Il possède un « aplomb ferme sur la terre », et les affinités de son caractère avec le monde naturel sont soulignées par son visage « bruni » et ses cheveux « fortement plantés ». Au centre de son corps est en revanche un éclat spirituel : une « exaltation », une « vibration froide », une « démoniaque lucidité ». Chair au dehors, Herminien est esprit au dedans. Albert, lui, est « tiré vers les hauteurs », porté à « planer dans des espaces enivrants et confus », ce que soulignent ses boucles « aériennes » et son visage « pâle ». En revanche, un noyau charnel marque sa participation à la matière charnelle : dans ses membres sont enserrées « une angoissante *souplesse*, une chaleur dormante, les ténèbres et les magies d'un sang lourd » (CA 41-43, 17-18).

La transformation d'Herminien en Albert s'obtient donc par chassé-croisé autour d'un axe intérieur/ extérieur :

	Albert	Herminien
intérieur	matériel	spirituel
extérieur	spirituel	matériel

Les noms des deux personnages suggèrent d'ailleurs cette permutation. Phonétiquement, la fin d'« ALBERT » recouvre le début de « HERminien ». Sémantiquement, le début du premier nom et la fin du second ont en commun la blancheur — celle de l'ALBâtre et de l'herMINE. Chacun des deux personnages est bien ainsi pour l'autre « le fantôme à la fois de son double et de son contraire » (CA 46).

Un passage de *Deuil pour deuil* offre un exemple de permutation autour, cette fois, d'un axe clarté/obscurité. Au ciel apparaît une « beauté blonde, nue jusqu'à la ceinture », et aux yeux

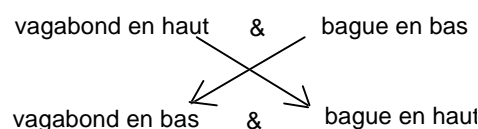
20. LL, dans LL* 84. Elle sera peinte par Magritte en 1935 (*L'invention collective*, huile sur toile, 73 x 116 cm, collection privée ; reproduite dans David Sylvester et Sarah Whitfield, *René Magritte. II. Oil paintings and objects : catalogue raisonné : 1931-1948*, Flammarion ; Antwerp : Fonds Mercator, 1993, p. 192, planche 360).

d'un bleu profond. Une persienne vient obturer la fenêtre où elle s'encadre, puis se rouvre sur la même femme en négatif : « une beauté brune aux yeux clairs, [...] nue et les seins bandés ». Les yeux et les jambes, sombres et vêtus chez la première femme, réapparaissent clairs et nus chez la seconde, la transformation inverse affectant dans le même temps les cheveux et les seins. Cette structure croisée est d'ailleurs soulignée par une apostrophe de la deuxième femme au narrateur : « “Je suis Tu et tu es Je”²¹ ».

La permutation produit aussi des retournements de situation : dans une nouvelle de Léonora Carrington, une créature exsangue et pâle croise Engadine, la bonne, rouge et sanguine. Elle suce son sang et devient à son tour « lumineuse et splendide », à mesure que sa victime se vide²².

Tout le rapport du sujet à l'espace peut encore basculer, par retournement de perspective. Marguerite Bonnet relève l'exemple du texte 24 de *Poisson soluble*, où des coquillages s'appliquent sur le cœur des « oreilles » pour entendre le bruit de la terre — l'inversion spatiale reposant sur la permutation du rapport écouteur / écouté (l'oreille écoute le coquillage, le coquillage écoute l'oreille)²³.

Lorsque le vagabond d'*Aurora* s'engage dans un tunnel, creusé à travers la planète par la bague qu'il a laissé tomber, c'est pour déboucher, pareillement, dans un espace inversé : bien qu'il ait toujours les pieds sur le sol, la bague n'est plus sous lui, mais brillant comme un astre au-dessus de sa tête. Sur le papier, l'opération est :



Ce mécanisme peut jouer entre des zones de texte beaucoup

21. DPD, dans LL* 128-130. Voir aussi cette interversion p. 124 : « Les sapins commenceront. Ils traverseront les continents et les mers. Près de Dieppe ils croiseront les icebergs et la banquise cheminant de conserve en sens contraire, puis les lianes ramperont avec les violettes. La terre aura deux chignons de verdure et une ceinture de chasteté en glace ».

22. *Les Sœurs*, DEB* 56-57.

23. PS 96.

plus éloignées. Au premier chapitre d'*Êtes-vous fous ?*, Vaguelame, dévoré par la maladie, laisse le froid « mordre en pleine chair », déchirer « muscles » et « cervelle ». Au troisième chapitre, on le voit inversement dévorer des tulipes, rouges comme les joues saines de l'infirmière qui le soigne (EVF 35-36, 93-94).

Alors que le narrateur d'*Aurora* redoute, au prologue, d'être déchiré par une meute imaginaire dont les crocs sont une image du Temps, Damoclès *Siriél*, reflet inversé de *Leiris*, aiguise ses dents sur les pierres et mord ses victimes, s'identifiant ainsi au Temps et à la mort²⁴.

Le plus troublant, dans ces jeux avec l'espace, est que la représentation originale et la représentation engendrée peuvent très bien désigner le même référent spatial, la transformation reposant sur le seul basculement du point de vue. Dans *Êtes-vous fous ?*, Camille rêve qu'elle est une femme de cire, « [...] le torse très délicatement nu. Mais deux paires de seins, l'une sous l'autre. » Survient une bergère « sans rien de la ceinture aux pieds », et « dépourvue de jambes » (EVF 71). Cette seconde créature a surgi, manifestement, par interversion des caractéristiques de la première, autour d'un axe nu/vêtu :

	première créature	seconde créature
moitié nue	haut (= excédent)	bas (= déficit)
moitié vêtue	bas	haut

La moitié nue de chaque créature est seule décrite ; mais la logique amorcée convie à compléter ainsi les cases manquantes :

24. Un renversement conjuratoire analogue est fantasmé dans ces lignes, où le narrateur paraît exprimer métaphoriquement le désir de s'identifier à la mort : « Lorsque le pène glisse dans la serrure, un arbre laisse tomber ses fruits, et j'envie l'insecte gris qui s'y enfouit, armé de mâchoires carnassières, mais si bien calculées pour subir la fraîcheur. » (AUR 144) La permutation est un jeu sur le papier, mais n'en a pas moins une motivation psychologique.

	première créature	seconde créature
moitié nue	haut (= excédent)	bas (= déficit)
moitié vêtue	bas (= déficit)	haut (= excédent)

Les deux apparitions peuvent donc fort bien être la même créature, dont sont montrées séparément l'une et l'autre moitié.

Un texte de *Poisson soluble* exploite subtilement cette illusion. On y voit basculer un salon rimbaldien :

Alors les planches qui flottaient sur la rivière basculent et avec elles les lumières du salon (car le salon central repose tout entier sur une rivière) ; les meubles sont suspendus au plafond : quand on lève la tête on découvre les grands parterres qui n'en sont plus et les oiseaux tenant comme d'ordinaire leur rôle entre sol et ciel. Les parciels se reflètent légèrement dans la rivière où se désaltèrent les oiseaux.
(PS 47)

Procédons scolairement : on peut supposer que le texte est la description d'un paysage et de son reflet à la surface d'un plan d'eau²⁵ :

Aux premières lignes, les mots « flottaient » et « basculent » sont alors à entendre comme de simples métaphores. À la ligne 3, la transformation du « plancher » en « plafond » est une bizarrerie plus inattendue, mais elle reste admissible, si l'on veut bien considérer que, dans le reflet, ce « plancher » est désormais en haut. La description devient en revanche inacceptable à la quatrième ligne : « quand on lève la tête », on voit les parterres « qui n'en sont plus » : ce sont devenus des « *parciels* ». L'impossibilité logique tient à ce que, si l'on lève la tête (pour regarder la moitié supérieure de l'image), les parterres restent des « parterres ». On pourrait donc être tenté d'interpréter, avec Riffaterre, leur transformation en « *parciels* », comme le fruit d'une opération strictement verbale, reposant sur une « convention formelle », qui affecte les *mots*, indépendamment du réfle-

25. Sur le goût surréaliste pour les images reflétées, cf. : Pierre Mabille, « Miroirs », *Minotaure*, n° 11, printemps 1938.

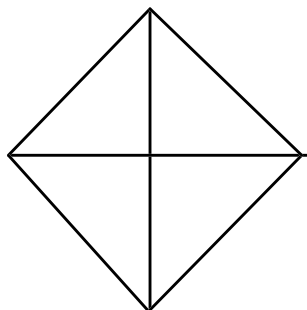
du référent observé²⁶. Mais une autre hypothèse est que le code *seul* de la description soit modifié, sans préjudice du référent observé. En effet, si le plancher du salon est appelé « plafond » dans le reflet, le plancher, dans ce même reflet doit, réciproquement, devenir « plafond » dans la moitié supérieure de l'image. La même inversion de la désignation conduit à y nommer les parterres des « parciels ». Le code de la représentation, on le voit, est seul affecté, non la nature du référent (les oiseaux n'ont pas de propension à devenir « poissons »). Deux systèmes représentatifs inverses désignent ainsi le même référent.

Un passage du *Rivage des Syrtes* offre, sur plusieurs pages, un cas d'autant plus troublant de cette fausse transformation, que la description y paraît, cette fois, parfaitement acceptable (RS 146-149). Aldo et Vanessa approchent d'abord en barque d'une île aux parois lisses, dans lesquelles « aucune fissure » ne s'ouvre, sauf une calanque unique, large « à peine de quelques mètres », ouverte dans la masse rocheuse comme par un « trait de scie ». À partir du fond de la calanque, un « ravin s'élargi[t] », où coule un ruisseau.

Dans un second temps, Vanessa entraîne Aldo vers le plateau de l'île, où le paysage s'avère, relecture faite, hériter trait pour trait des caractéristiques du précédent, mais en les inversant. La fissure unique formée par la calanque est maintenant une colline assez raide, « seule saillie » sur la table rase du plateau. Elle va « se rétrécissant » vers l'extrémité de l'île (alors qu'un ravin venait s'élargissant depuis le fond de la calanque), et devient une « étroite arête » (répondant à l'étroitesse de la calanque). Les deux versants qui montaient vers le ciel sont désormais deux précipices descendant vers la mer.

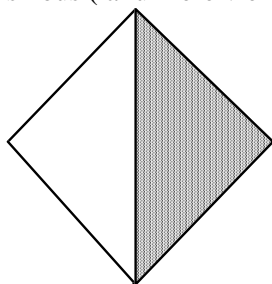
Les lignes orthogonales sont demeurées les mêmes, mais la perspective s'est inversée, selon une illusion d'optique connue : ce dessin représente-t-il une pyramide vue du dessous, ou du dessus ?

26. M. Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *op. cit.*, p. 234.

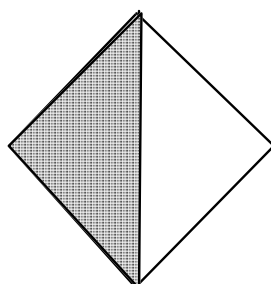


Dans le premier cas, la moitié inférieure schématise un ravin qui s'élargit vers nous (le ravin dans la calanque). Dans le second cas, la moitié supérieure schématise l'arête d'une pyramide (la saillie rocheuse sur le plateau). Du premier au deuxième espace, ce qui était en bas bascule en haut, et l'arrière-plan passe à l'avant-plan.

À y bien regarder, le basculement bas / haut n'est pas même indispensable pour obtenir cette transformation. Si l'on pense l'ensemble de la figure ci-dessus comme un volume concave (englobant), elle schématise un ravin qui s'ouvre en s'élargissant vers nous (la lumière vient de droite) :



Si on la pense comme un volume convexe (englobé par le regard), elle schématise une arête qui monte en s'éloignant vers le sommet d'une pyramide (la lumière vient toujours de droite) :



Autrement dit, la calanque et le plateau peuvent être le même lieu, et Aldo et Vanessa n'avoir pas bougé. Seule l'optique a changé, entraînant une permutation du rapport entre le sujet et l'espace, autour d'un axe englobé/englobant :

	calanque	plateau
englobé	sujet	objet
englobant	objet	sujet

Examinons maintenant les transformations qui ne touchent plus les lignes, mais les matières. Dans la calanque pousse une herbe « profonde et noire », où les corps des deux protagonistes reposent « de tout [leur] poids ». Vanessa s'y endort d'un sommeil profond, « toute rassemblée dans une obscure croissance de forces ». Sur le plateau courent, ça et là, des « bouchons de brume blanche », et le sol est couvert de « gazon ras », d'« herbes sèches ». L'air paraît peuplé de « fantômes ». Il semble qu'une « silhouette » va surgir du sol.

On retrouve les mêmes éléments dans les deux espaces (l'eau, les corps, l'herbe). Mais l'eau est devenue brume ; la chair lourde et dense est devenue silhouette vaporeuse et fantomatique ; l'herbe profonde et noire est maintenant sèche, rase. Tout se passe comme si la permutation du rapport englobé / englobant avait entraîné une transformation, non dans la nature du lieu, mais dans la façon dont il est perçu et représenté. L'espace n'est plus senti comme un intérieur, propre à me recueillir, mais comme un extérieur, qui m'exclut. Dès lors, le moi perd ses racines et se dissipe. Alors que la calanque était le lieu d'une plongée intérieure et d'une concentration, un vertige de l'extérieur et de la dissémination règne sur le plateau de

l'île.

Dans tous ces jeux de permutation — évidents ou discrets, éphémères ou durables — le second espace naît finalement par symétrie inverse du premier, comme les deux moitiés du Thaï-Ghi-Tu chinois. Seule varie l'axe autour duquel s'effectue la transformation (intérieur/extérieur, englobant/englobé, etc.), la représentation résultante pouvant aller de la contrepèterie visuelle à la véritable illusion d'optique.

Tout comme aux autres paliers de la construction spatiale, la rhétorique surréaliste se partage finalement entre le réflexe oppositionnel et le geste conciliateur. Le premier exploite les possibilités de tension et de contradiction que porte en germe l'inversion : l'accent est alors mis sur la dissociation, l'incompatibilité de deux espaces aux propriétés contraires. Avec le processus de permutation, le second souligne en revanche l'identité de ces espaces, différenciés par le seul code de la représentation.

Mais entre identité et différence, ressemblance et dissemblance, entre le propre et la représentation figurée, le trait constant du surréalisme est ici encore d'hésiter, déplaçant ou diluant la frontière démarcative, introduisant des tensions plutôt que des partages nets. Ce sont les mêmes ambiguïtés que nous allons voir jouer dans les modes analogiques de transformation de l'espace.

Parallélismes

Le délire, observe Jacques Lacan dans le premier numéro de *Minotaure*, s'avère fécond « en fantasmes de répétition cyclique, de multiplication ubiquiste, de retours périodiques sans fin des mêmes événements, en doublets et triplets des mêmes personnages, parfois en hallucinations de dédoublement de la personne du sujet²⁷ ». L'une des grandes constantes de la représentation spatiale surréaliste est, pareillement, la réduplication *ad libidem* d'un modèle, déformé en variantes plus ou moins ex-

27. « Ces intuitions — poursuit-il — sont manifestement proches de processus très constants de la création poétique et paraissent l'une des conditions de la typification créatrice du style. » (Jacques Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », *Minotaure*, n° 1, 1933, pp. 68-69, cité p. 69.

centriques²⁸.

Ce mode de transformation, jouant des magies du mot « comme²⁹ », repose sur le principe de la métaphore, qui rapproche deux espaces distincts à l'occasion d'une ressemblance partielle. Dans nos récits, ce principe est exploité dans deux directions :

La métaphore peut, tout d'abord, mener de la forme vers la signification. Elle fonctionne, pour reprendre les termes de Ricœur, comme un principe « herméneutique », à vertu « heuristique »³⁰. Les différences entre les deux espaces rapprochés sont ignorées au profit de leur étymon commun, qu'il s'agit de dégager. Le processus mène alors de la représentation (les simulacres) vers le modèle (l'original). S'agissant de cerner quelque vérité radicale, intérieure et profonde, inductible à partir de manifestations extérieures et superficielles, le principe rejoint ce que Philippe Hamon nomme la tendance « verticale », « *décryptive* » du descriptif³¹. Nous verrons le surréalisme exacerber cette tendance en superposant obsessionnellement les représentations les plus éloignées a priori, selon le mouvement de *condensation* défini par Freud comme l'un des deux grands mécanismes du rêve³².

28. Le phénomène a été observé à toutes les échelles — du mot au texte. Au sujet des constructions verbales de Rose Sélavy, Marie-Claire Dumas parle de « processus de réitération », et montre comment sont déployées, dans *L'Aumonyme*, « les multiples variations qu'un énoncé peut produire, par simple décalque un peu tremblé de lui-même ». (*Robert Desnos ou l'Exploration des limites*, op. cit., pp. 310, 324-325) J.-M. Devésa parle de « production itérative » chez Crevel, chaque œuvre n'étant « ni entièrement semblable ni vraiment différente de la précédente » (*René Crevel et le roman*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 1993, p. 62).

29. Le plus « exaltant » de la langue, écrit Breton, qui l'oppose au mot « donc », tenu pour le plus « haïssable » (*Signe ascendant* (1948), *La Clé des champs*, op. cit., pp. 136, 138).

30. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 10. Ce principe est développé dans la septième étude : « Métaphore et référence », pp. 273-321.

31. P. Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 62.

32. Cf. S. Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), P.U.F., 1967, pp. 242-263. Rappelons que pour Breton, la « lumière de l'image » est créée par le rapprochement involontaire, inconscient, de « deux réalités distantes » (Reverdy), entre lesquelles l'« étincelle » sera d'autant plus belle qu'elles seront plus éloignées : l'image « la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé » (*Manifeste du surréalisme*, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., pp. 50-52).

Inversement, la métaphore peut mener de la signification vers la forme : l'étymon fondamental est oublié au profit des singularités propres à l'un ou l'autre des espaces qu'il a permis de rapprocher. Le surréalisme exploite alors cette qualité qu'a la métaphore de s'accompagner, écrit Michel Collot, « à chaque fois de la mobilisation d'une possibilité de sens encore inexplorée de l'image récurrente, libérée par son association avec les autres images d'un contexte nouveau³³ ». Cette dynamique conduit du modèle (l'original) vers la représentation (les simulacres). L'opération peut multiplier les variantes en quantité théoriquement illimitée à partir du noyau commun, selon un mouvement centrifuge qui s'inscrit dans la tendance « horizontale » du descriptif. Nous verrons, ici encore, le surréalisme accentuer le processus, en une dérive qui tend à désancrer la représentation de son modèle original, à la manière du mécanisme onirique de *déplacement*³⁴.

Dans son usage herméneutique, la métaphore tend à nommer, par le recoupement de divers espaces, un numen fondamental, caché derrière des simulacres. Au premier paragraphe d'*Arcane 17*, un mouvement d'approche et d'éloignement est par exemple décrit dans quatre espaces successivement : dans un rêve (« cette vieille gitane qui voulait m'embrasser et que je fuyais »), sur l'île Bonaventure (« l'essor, l'approche frôlante et la dérive luxueuse des oiseaux de mer »), chez des amis (une petite fille se détournant quand on l'approche mais revenant quémander ce qu'elle a fui aussitôt qu'on s'éloigne), dans un élevage visité la veille (des visons fuyant quand on arrive et revenant vous examiner sur vos pas). Ces quatre représentations s'avèrent, *in fine*, être autant de variantes d'un modèle profond, que leur recoupement a permis de dégager : la « pensée poétique » qui, elle aussi, « tente, et farouchement évite aussitôt le contact humain » (ARC 9-11).

33. M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, P.U.F., 1989, p. 120.

34. Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, pp. 263-267. François Migeot a déjà rapproché les mécanismes de « condensation » et de « déplacement » du texte 22 de PS, envisagé « comme une production qui mettrait en œuvre, par l'écriture elle-même [...] un travail identique à celui du rêve » (« Une lecture du texte 22 de *Poisson soluble*, entre les vignes... », *Mélusine*, n° 13, 1992, pp. 21-35, cité p. 21).

Le modèle peut se dégager du rapprochement, dans la pensée, de deux espaces présents dans le même champ de vision. La vue d'une arène lointaine déclenche, dans *L'Amour fou*, un parallèle implicite entre cet espace — où s'est déroulée le dimanche précédent une corrida — et l'environnement immédiat, où se dressent des cactées mutilés par des jets de pierres. Au « chandelier » de l'euphorbe, à la « pierre lancée » contre elle, à l'« eau vitrée » qui s'en écoule en évoquant « l'idée du lait maternel et celle de l'éjaculation », font respectivement écho, dans l'arène, le « croissant lumineux » des cornes du taureau, l'« épée » pointée sur lui, et le « sang » qui coule au moment où le toréador concentre sur lui « toute la fierté des hommes, tout le désir des femmes ». Comme ces dos de cartes à quoi feront, un peu plus loin, rêver les dernières habitations du Teide, les deux espaces apparaissent « merveilleusement dépareillés et baignés pourtant de la même lumière ». L'alliance des thèmes féminin et masculin, célébrant l'union amoureuse, dessine en filigrane le motif de leur rapprochement³⁵.

Trois paysages se superposent encore au onzième paragraphe d'*Arcane 17* : au premier plan sont un parapet, régulièrement détruit par les tempêtes, et le pied léger d'Elisa (associé implicitement au pas des oiseaux sur le sable). À quelques miles, se dressent les falaises de l'île Bonaventure, repaire d'un ogre légendaire qui, autrefois, dévorait là ses victimes capturées sur la côte, laissant des traces sanglantes que le vol des oiseaux semble aujourd'hui vouloir laver. Enfin est évoqué l'esprit des hommes, marqué par les « grandes cicatrices collectives » de la guerre — cicatrices que l'amour, la poésie et l'art, auront pour charge d'effacer. Les trois scènes comportent la même structure : une surface (ici le parapet, là-bas les falaises, et au-delà, l'esprit des hommes) est mise à mal (par les tempêtes qui déclenchent des éboulements, par les rapt de l'ogre dont les repas sanglants maculent la roche, par la guerre et les cicatrices qu'elle laisse). Une force rédemptrice aura à en restaurer l'intégrité (le pied léger d'Elisa, le vol des oiseaux, les idées).

35. ARC 101-102. Il s'agit d'un système analogique du type a : A :: c : C (l'élément a est au monde A ce que l'élément c est au monde C), fréquemment mis en œuvre par le texte réaliste (Cf. Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 213 sq.). Mais l'originalité du surréalisme est de lui faire tisser des liens entre les espaces les plus dissemblables *a priori*.

Ici encore, le glissement analogique a pour charge de dégager, du premier vers l'arrière-plan, un sens profond, progressivement révélé (ARC 32-33).

Le phénomène a parfois lieu entre des pages fort éloignées. Décrits au début d'*Arcane 17*, des flotteurs faits d'un baril « jaune ou rouge », dont le fond s'orne au pinceau de « signes d'apparence cabalistique »), sont ainsi reconnaissables, dans les dernières pages, sous la forme d'une double étoile aux branches de feu « rouge et jaune », associée à la lettre **D**. D'une image à l'autre, s'est opéré un travail d'élucidation, l'étoile rouge et jaune livrant, au terme du récit, « le secret de sa structure »³⁶.

Généralement liée, chez Breton, à un dévoilement heureux, la déformation analogique s'accompagne souvent, chez Gracq, d'une dramatisation du paysage — avec cette singularité que les significations dévoilées « restent toujours lacunaires, et relancent le travail exégétique sans que soit jamais atteint le repos de la Vérité dernière³⁷ ». Une phrase de *La Presqu'île* illustre bien le phénomène :

Çà et là seulement, des pots de géranium posés sur l'appui de granit des fenêtres — parfois flanqués d'une cage qui pépie pour le vide de la ruelle — brûlent d'une lueur phosphorescente contre la couleur du bronze mouillé : le manoir de Kergrit, quand on vient de la mer, annonce de loin ces venelles cuirassées comme la sentinelle aventurée d'une flore qui s'installe plus loin en peuplements compacts³⁸.

De la quiétude provinciale d'une bourgade déserte (« géraniums », « vide », « parfois », « ça et là »), un glissement conduit à l'inquiétude d'un campement militaire densé-

36. ARC 9, 107-108. Dans le domaine pictural, cf. un détail du *Domaine enchanté*, de Magritte. Au premier plan est une femme nue debout, la main sur un rocher, une colombe sur l'épaule. Au second plan est appuyée, contre la tour de Pise, une plume immense. À l'arrière-plan, de gigantesques cubes de pierre perdent leur sommet dans les nuages. Une double continuité métaphorique, à partir des sèmes /blancheur/ et /minéralité/, opère donc le glissement de l'avant-plan à l'arrière-plan : colombe —> plume —> nuages, et rocher —> tour —> cubes de pierre (*Le Domaine enchanté*, 1953, huile sur toile, Casino de Knokke-le-Zoute, Belgique ; reproduit sur la couverture de *L'Amour fou* dans notre édition de référence, imprimée en 1992).

37. R. Amosy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq*, op. cit., p. 55.

38. *La Presqu'île*, PI* 137.

ment peuplé (« peuplements compacts »), et sur le pied de guerre (« brûlent », « bronze », « cuirassées », « sentinelle »). Un modèle structurel invariant sert de fil conducteur : le manoir isolé est à la ville ce que la fleur isolée est au massif, et ce que la sentinelle aventurée est à la garnison. De l'isotopie minérale à l'isotopie humaine — en passant par la végétale — une vérité latente semble ici démasquée, comme si la petite ville n'avait été que le déguisement anodin d'une activité sous-jacente inquiétante — mais mal définissable.

Pour peu que le motif qu'elles cernent soit tabou, l'efficacité heuristique de la métaphore est bloquée, et les variations tendent à se multiplier sans fin. Ainsi voit-on revenir avec insistance, dans les premières pages du même récit, l'image d'une cavité (entrailles d'un piano, salon sous-marin, vase, chambre interdite, fond de la mer), sur laquelle pèse un interdit que l'on a obscurément envie de transgresser (renverser le chandelier dans le piano, dynamiter le salon, briser le vase, entrer dans la chambre, s'aventurer en haute mer au risque de se faire dévorer par les grands poissons noirs). Ces images œdipiennes s'interrompent seulement sous le coup de la « honte » finalement éprouvée par le protagoniste (HEB 8-13).

Le recouplement analogique prend enfin un tour compulsif et hallucinatoire dans *Nadja*, où Breton rapporte avoir reconnu, avec une acuité effrayante, l'image d'un même rondeau de bois, d'abord à la devanture des boutiques de bois et charbons, puis dans un « air de chevaux de bois », et enfin dans le crâne d'une statue de Rousseau (NAD 29-31). Le rapprochement analogique des signifiants (autour de l'expression *rondeau de bois*), malgré son caractère d'évidente nécessité, ne permet pas de remonter à l'étymon qui livrerait leur sens.

Comme y invite ce dernier exemple, nous voudrions évoquer les cas où le glissement d'un espace à un autre se fait à l'instigation d'analogies avant tout phonétiques, qui ont lieu sur le seul espace de la page, mais se doublent, à la façon d'un lapsus révélateur, de connexions latentes entre les signifiés afférents.

Lors d'une promenade nocturne avec Jacqueline Lamba, une association relie, par exemple, la « tour » Saint-Jacques au « tournesol », puis à l'expression « Tourne, sol [...] ! », et au poème « Tournesol », en une chaîne qui n'est pas seulement

phonétique, mais s'avère diversement justifiée sur le plan du sens³⁹. Par une même connivence des espaces textuel et référentiel, le paysage de l'« île », qui sert d'« asile » aux fous de Bassan aux « ailes » blanches et noires, semble naître, au début d'*Arcane 17*, du prénom d'*Elisa*⁴⁰.

Un ensemble de thèmes et de motifs majeurs, dans ce dernier récit, semble en fait provenir d'une rêverie lexicale sur le radical *arc*. Contenu dans le titre, il commande l'apparition intermittente d'une verseuse aux deux vases et d'une étoile surplombante — figurant sur la dix-septième *Arcane* du Tarot⁴¹. Un changement de lettre fait passer au motif récurrent de l'*arcade* : « arc » des sourcils d'Elisa, pâle « croissant » de lune qui se tend au départ de sa tempe, « arc-en-ciel » levé dans ses yeux, brèche en forme d'arche ouverte à la base du rocher Percé, ailes des oiseaux du rocher Bonaventure⁴². Les diverses embarcations du récit semblent provenir, quant à elles, du dérivé *arche*⁴³, qui gouverne également l'image de ces « coffres » que sont le rocher Percé et le sarcophage d'Osiris⁴⁴. L'étymon

39. Cf. AF 69-73. Le mot « tournesol » désigne : 1. la fleur qui, comme la tour, « se dresse généralement très seule » ; 2. un réactif chimique qui évoque les couleurs distinctives de ainsi que « la transmutation des métaux », à quoi est liée la tour. L'exclamation : « Tourne, sol [...] ! » est appelée par le vertige éprouvé, et le poème « Tournesol », écrit naguère, contenait en germe les éléments de la rencontre avec Jacqueline.

40. Le palindrome *Elisa / asile* est signalé par Marc-Ange Graff, qui le commente comme un « changement de signe » par rapport à l'expérience de la folie relatée dans *Nadja* (*op. cit.*, pp. 237-255).

41. Voir respectivement ARC 61, 68, 78-80, et *ibid.*, pp. 68, 87, 107-108. Peut-être faut-il voir l'ébauche de cette dernière image au début du récit : « Il y a le tremblement d'une étoile au-dessus de tout ce qui tente, et farouchement évite aussitôt le contact humain. » (pp. 10-11) Cf. aussi pp. 16 (le « point lumineux vacillant » dans la nuit au sommet du rocher Percé), et 19 (« au-dessus de l'art, de la poésie, qu'on le veuille ou non, bat [...] un drapeau tour à tour rouge et noir »).

42. Voir respectivement *ibid.*, pp. 30, 85-86 ; pp. 34-35 ; pp. 10, 27. À cette liste d'*arcades* peut s'adjoindre le *cadre* de la fenêtre ouverte sur le paysage (pp. 33, 65-67).

43. Le tour de l'île est fait sur un « bateau de pêche » (p. 9). Le rocher Percé est assimilé à un « navire » (pp. 34-35), à une « nef » (p. 48), à un bâtiment « frété pour le plus vertigineux des voyages au long cours » (p. 51), à une « arche » (p. 53).


44. *Ibid.*, pp. 14, 88.

arkhê engendre enfin les nombreuses figures de l'anarchie⁴⁵, et la quête insistante de l'*archée* — le « principe de vie » des alchimistes⁴⁶.

Mais ces passerelles verbales, jetées sur l'espace de la page, se doublent, dans l'espace référentiel, de relations étroites entre les objets désignés. Les courbes dessinées autour de l'œil d'Elisa entraînent la pensée vers « la source même de la vie spirituelle ». Au moment où le soleil s'encadre dans l'arche ouverte à la base du rocher Percé, celui-ci s'efface pour laisser voir mille hérauts dont les bouches, gansées de soie *arc-en-ciel*, célèbrent l'amour, principe de toute « régénération du monde ». En une sorte de point d'orgue, l'arcade vient ainsi encadrer l'*archée*⁴⁷. Située dans la ligne de mire de l'arcade, cette *archée* est, par ailleurs, toujours mirage, c'est-à-dire non tellement illusion, mais, au sens où Roland Barthes emploie ce terme pour parler de la littérature, fuite vers un lieu sans lieu, un lieu « atopique ». Située toujours ailleurs, l'*archée* génère ce mouvement de dérobade « où toute porte qu'on réussit à ouvrir mène à une autre porte »⁴⁸. Elle fonctionne ainsi comme un principe d'anarchie, en vertu duquel tout ce qui tend à se fixer dans un ordre donné doit aussitôt se défaire — comme, au-

45. Les « drapeaux noirs » (pp. 9, 14, 16-17, 20), la devise « NI DIEU NI MAÎTRE » (p. 19), le goût pour les propositions formulées « *hors des cadres* » (p. 47), la « révolte » (p. 110).

46. Cf. la quête d'Isis (pp. 88-89), la recherche d'une « formule magique » (p. 99), d'une « clé » (p. 85), d'une « étoile » dont on ne peut « localiser qu'approximativement le foyer » (p. 87), d'un « point lumineux qui concentre tout ce qui peut être commun à la vie » (p. 16), d'une réunion entre « l'existence » et « l'essence » (p. 27), « le lieu et la formule » (p. 28).

47. ARC 86, 51-52. Sur ce dernier sujet, Michel Carrouges a souligné l'identité de l'amour, dans la pensée de Breton, avec le « point suprême » des alchimistes et du *Manifeste*. (*André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, op. cit., pp. 24-30) Le « point d'orgue », enfin, « temps d'arrêt qui suspend la mesure sur une note dont la durée peut être prolongée à volonté », s'indique par le signe :  (L'arcade ouverte à la base du rocher Percé est, rappelons-le, ce qui impose sa ressemblance seconde avec une sorte d'« orgue lointain ». ARC 35).

48. R. Barthes, *Leçon*, Seuil, 1978, cité p. 34, et ARC 97. Dans le même ordre d'idées, Michel Leiris écrit qu'« il ne peut, tout compte fait, s'agir d'écrire que pour combler un vide ou tout au moins situer, par rapport à la partie la plus lucide de nous-même, le lieu où bée cet incommensurable abîme » (*L'Âge d'homme*, op. cit., p. 155).

dessus du rocher Bonaventure, l'« écume de neige vivante et sans cesse recommencée » que forme le plumage des oiseaux (ARC 9). Dans ce texte de Pénélope, toute écriture a pour contrepartie une part égale de désécriture. Sous le signe de l'espoir, l'archée, enfin, est le germe de vie destiné à survivre à l'anéantissement, à partir de quoi le monde refleurira, et que recèlent en leurs flancs ces arches que sont le grand navire du rocher Percé et le sarcophage d'Osiris.

En somme, le rapport entre les mots engage — et révèle — toujours un rapport entre les choses. Breton se distingue par là d'Aragon ou de Leiris, c'est-à-dire, selon Jacqueline Chénieux, des explorateurs du langage, qui manipulent des signifiants plutôt que des signifiés, et font proliférer les représentations spatiales à la faveur des seuls rapprochements phonétiques. Dans ce dernier cas, les associations verbales, loin d'avoir une vertu révélatrice, déclenchent une dérive, qui distend de plus en plus le lien entre la série des signifiants, et celle des signifiés afférents. Certains épisodes d'*Êtes-vous fous ?* sont ainsi « tout entiers bâtis sur un jeu de mots », faisant passer, par exemple, de la fleur d'« iris » à l'« irisation », puis à l'« ire », et à l'« iris » (des yeux), en une improvisation où Yolande « se gargarise de syllabes »⁴⁹. Les représentations subséquentes, nées d'un dépli du mot, ne sont rattachables au contexte référentiel que casuellement — voire de façon acrobatique⁵⁰.

Dans le même sens, Marie-Claire Dumas déchiffre, dans le nom de « Corsaire Sanglot » et « Louise Lame », les couples corps / âme (renvoyant à l'amour), corsaire / lame (renvoyant à la mer), sanglot / larme (renvoyant à l'érotisme), et corset / mâle (renvoyant à un « échange primitivement rêvé entre le

49. EVF 84-85, 100 ; J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, op. cit., p. 230. (Les pages 229 à 232 sont entièrement consacrées à cette induction du signifiant dans *Babylone* et *Êtes-vous fous ?*) Michel Murat met en évidence le « paragrammatisme » dans *Le Rivage des Syrtes*, c'est-à-dire son organisation prosodique par diffraction complète ou partielle des éléments sonores ou graphiques d'un « mot-thème » dans son contexte, « hors de l'ordre du temps qu'ont les éléments » (« Le système des noms propres dans *Le Rivage des Syrtes* », *Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg*, n° 2, 1979, p. 161).

50. Chez Desnos par exemple, une parodie d'étymologie justifie sémantiquement le rapprochement des signifiants *Bibendum* / *Bébé Cadum* (LL, dans LL* 35).

masculin et le féminin »). Tout se passe comme si les différents espaces du récit étaient chargés de donner forme et réalité aux possibilités inscrites dans les replis d'un patronyme⁵¹.

De même, l'ambiance de chaque chapitre d'*Aurora* semble-t-elle décidée par un nouveau jeu de mots sur le nom de l'héroïne : « Or aura », « Or aux rats », « Eau Rô Rhâ », « Horra », etc.

Sur ce principe, nous allons voir le mécanisme du parallélisme éditer, à partir d'un modèle originaire, des représentations de plus en plus déformées, selon un processus qui rappelle le mécanisme onirique du « déplacement ».

Chez Desnos et De Chirico, le glissement analogique, essentiellement plastique, se fait ainsi dans le sens d'un enrêlement de plus en plus déformant, comme si l'on passait d'événements vécus à leur transposition onirique. À travers le thème du vêtement féminin (souliers, gants, pantalon, robe, manteau, qui rappellent tous, par la fraîcheur de l'empreinte ou la suggestion du parfum, le corps qu'ils ont enveloppé), la même idée de trace, d'empreinte, sert de fil conducteur au deuxième chapitre de *La Liberté ou l'amour !* Mais, par une érotisation progressive, on glisse d'un espace urbain, réglé et civilisé, à l'espace panique d'un bois de Boulogne ensauvagé, où des automobiles s'enfuient en barrissant.

Un autre chapitre de *La Liberté ou l'amour !* entrelace deux fictions parallèles. Dans Paris, Corsaire Sanglot et Louise Lane suivent des « itinéraires qui se côtoient sans se couper ». Pendant ce temps, dans le désert, un explorateur perdu « interroge vainement la position des astres nocturnes », et voit la ville dont il approche se réduire « à un minuscule château de sable que le vent fait disparaître ». En contrepoint, Louise Lane « [...] voit soudain le Corsaire se dresser devant elle. Mais ce n'était qu'un rêve. » Le désert est une sorte de scène onirique, où se répercuteraient, sous une forme exotique et romanesque, l'errance parisienne des amants (LL, dans LL* 95-101).

Dans *Hebdomeros*, des bâtisses de ciment resserrent lentement leur « cercle implacable » autour de la maison d'un peintre vieillissant. Cette image de peau de chagrin est suivie par

51. M.-C. Dumas, *Robert Desnos ou l'Exploration des limites*, op. cit., pp. 452-454.

celle d'un parc, où le tronc de chaque « malheureux pin » est « serr[é] à la gorge » par le « carcan » d'un escalier en colimaçon. Cette version dramatique et burlesque évoque ces figures romanes où Jurgis Baltrusaitis voit le résultat de la répétition, machinalement et rêveusement déformée, d'un trait initial⁵².

Théoriquement sans limite, le principe peut jouer à l'échelle du récit entier. Les mêmes objets spatiaux resurgissent d'un chapitre à l'autre d'*Aurora*, avec, de surcroît, un rôle narratif identique au sein de leur nouveau contexte. Il s'agit toujours d'échapper violemment (éclatement, bris, explosion, démolition, déchirement⁵³), à un lieu sordide et clos (« vieux grenier », « vieux square », « bâtiment d'ordure », « bain », temple méprisable, « cimetière », chambre empuantie, hangar moisi, « infecte cathédrale »⁵⁴). Le protagoniste suit alors les lignes hasardeuses du destin (damasquinures, rébus, hiéroglyphes⁵⁵...), guidé par une soif d'absolu qu'entretiennent divers signaux⁵⁶. Dans cette quête, l'espace et le temps (échiquier⁵⁷, menace surplombante⁵⁸) demeurent d'éternels obstacles. Les épisodes du récit s'enchaînent, en somme, comme autant de

52. HEB 20 ; J. Baltrusaitis, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Flammarion, 1986, p. 45 (« La même figure multipliée et différemment combinée donne naissance à des dessins de plus en plus complexes, de plus en plus envahissants »).

53. Cf. AUR 24 (éclatement de la porte qui donne sur l'extérieur), 52 (bris de la fenêtre d'un bâtiment), 75 (éclatement du bain), 97 (rupture de la digue du temple), 138 (éclatement de l'orbe), 176 (déchirement de la tapisserie).

54. Cf. *ibid.*, pp. 12, 27, 49, 64, 78, 125, 137, 168, 180.

55. Cf. *ibid.*, pp. 11 (damasquinure retraçant une histoire-rébus sur une cuirasse), 27 (hiéroglyphes sur une plaque de bois), 57 (ligne « extrêmement sinueuse » du destin, dont on ne parvient pas à démêler « l'exacte trace »), 80 (récit étrange gravé sur une plaque de tôle), 110 (« rébus » et « damasquinure » sur une lame).

56. Cf. *ibid.*, pp. 14 (flamme qui soutient le narrateur), 51 (« une lampe de lupanar persista seule à brûler »), 54 (« une seule flamme fuligineuse »), 74 (« unique ondulation vivante dans ce monde désolé »), 144 (unique « mèche » capable de faire sauter toutes les structures du jour).

57. Cf. *ibid.*, pp. 17 (dalles noires et blanches), 37 (échiquiers), 49 (marqueterie noire et blanche du piano), 52 (mort blanche et mort noire), 95 (échiquier), 152 (silhouette mi-blanche mi-noire).

58. Cf. *ibid.*, pp. 9 (« Le Temps passait au-dessus de ma tête et me refroidissait »), 33 (« la panique s'installa entre ma tête et le plafond »), 60 (« Sous l'acier définitif de ce couperet »), 84 (« Nuit et jour la mort me surplombait »), 180 (« implacable lunette » de la « guillotine de l'univers »).

variations obsessionnelles sur un modèle unique : l'échappée hors d'un lieu carcéral matérialisant le réel⁵⁹. Mais chaque représentation interprète cette partition fondamentale dans une tonalité nouvelle, comme s'il s'agissait d'en essayer toutes les variations possibles.

Dans les cinq premiers chapitres de *La Liberté ou l'amour !*, la représentation spatiale présente, pareillement, de nettes homologues structurelles. Partant d'abord de l'espace étroit et clos d'une « chambre », le héros sort pour une filature érotique à travers Paris — le chapitre s'achevant par l'élargissement de l'espace en steppe exotique. On retrouve le Corsaire, au chapitre suivant, dans une nouvelle « chambre », dont il sort bientôt par la pensée pour suivre en divers lieux du globe, le fil d'aventures imaginaires, avant de descendre dans un Paris élargi (Bébé Cadum est le Messie, les poissons de la Seine sont les premiers fidèles, le héros est un roi mage, et l'île aux cygnes est Nazareth). Au troisième chapitre, la chambre du chapitre précédent, située « rue du Mont-Thabor » (monte à bord), est devenue un yacht, dont la coque va s'ouvrir (le navire fait naufrage), laissant descendre son passager jusqu'aux vastes fonds marins. De surcroît, les frontières énonciatives qui circonscrivaient l'espace de la fiction éclatent, pour embrasser un champ de préoccupations plus large⁶⁰. Le yacht du héros se retrouve, au début du cinquième chapitre, sous la forme d'un « navire en bois d'ébène », pris par la banquise dans une « baie circulaire et glaciale »⁶¹. Un tonneau s'en échappe, porté par les courants jusqu'aux îles de la Sonde, (où il inspire à un indigène le désir de partir à son tour). À cet élargissement de l'espace géographique, s'ajoute le même décroisement que précédemment entre le récit et le discours, avec cette aggravation que la fron-

59. C'est le schéma de plusieurs *Illuminations* de Rimbaud (par exemple « Départ » et « Barbare »).

60. L'espace représenté au système du récit (comprenant Corsaire Sanglot, la mer, le port et la ville déserte) s'élargit à un espace évoqué au système du discours, qui le double en contrepoint (« Robert Desnos » (p. 48), « la femme que j'aime » (*loc. cit.*), « il y a quelques mois, cet hiver, dans un lieu ami, elle chantait » (p. 44), etc.).

61. Par le mécanisme de permutation décrit plus haut, le bateau « blanc », que malmènent une « tempête ténébreuse » et un « cyclone gris foncé » (chapitre IV, p. 41), est devenu un navire « en bois d'ébène », pris dans la « banquise » (chapitre V, p. 49).

tière entre les chapitres devient poreuse⁶². Par-dessus tout, l'espace sensible fait place aux notions purement intelligibles et abstraites de direction, d'intersection, de point ou de ligne : tout lieu de la terre peut désormais être relié à n'importe quel autre, tout événement entrer en correspondance avec tout autre. Les révélations sacrées « traceront de grands signes algébriques pour relier les étoiles entre elles », prédit le Sphinx des sables au Sphinx des glaces⁶³. L'espace se resserre à nouveau, au début du chapitre VI, aux dimensions du cercueil de Louise Lame — avatar du navire d'ébène où mouraient les explorateurs polaires du chapitre précédent. Mais cette boîte ne saurait pas plus enfermer l'héroïne que la mort ne peut limiter l'existence du narrateur, et elle s'en échappe pour le rejoindre⁶⁴. Le chapitre VII narre l'entrée de Corsaire dans un cercle privé : lieu clos ici encore — géographiquement et socialement — mais aussi « immense organisation », envoyant ses agents « par le monde ». Il s'y raconte, par ailleurs, des histoires transgressant les cadres de la morale et de la raison. L'enceinte de ce club va finalement se rompre, laissant entrer la mer à flots : « Les vitres volent en éclats et l'eau fait irruption dans le club : une eau bleue et bouillonnante, écumeuse, qui renverse les tables, les fauteuils, les buveurs⁶⁵ ».

De chapitre en chapitre, on assiste donc, systématiquement, au passage d'un espace étroit, cloisonné et discret (chambre, navire, gangue de glace, cercueil ou cercle privé), vers un espace élargi et poreux où une « imaginaire ligne droite [...] relie tout être à n'importe quel autre être⁶⁶ ». Mais cette structure revêt des formes trop variées pour être bien reconnaissable.

Dans sa version centrifuge, le glissement analogique a donc ceci d'original qu'il fait moins ressortir la ressemblance entre les espaces rapprochés — ce qui tendrait à verrouiller le sens dans une formule définitive — que le « jeu » qui subsiste entre

62. L'histoire de la mission Albert y alterne avec les aventures du chapitre IV, et un « club spécial » évoque le « club des Buveurs de Sperme », auquel sera consacré le septième chapitre.

63. *Ibid.*, p. 53.

64. *Cf. ibid.*, pp. 62-63.

65. *Ibid.*, p. 82.

66. *Ibid.*, p. 100. J. Chénieux parle de la dissolution de la conscience dans une « totalité absolue » (*Le Surréalisme et le roman, op. cit.*, p. 303).

le comparant et le comparé⁶⁷. Dans son inadéquation fondamentale, « chaque image à chaque coup nous force à réviser tout l'univers », rappelant que le sens, comme la vie, est ailleurs (PP 82).

Entre la ressemblance sidérante et la différence irréductible, le propre du surréalisme est finalement d'introduire une hésitation, dont joue la première phrase d'*Arcane 17* :

Dans le rêve d'Elisa, cette vieille gitane qui voulait m'embrasser et que je fuyais, mais c'était l'île Bonaventure, un des plus grands sanctuaires d'oiseaux de mer qui soient au monde.

Le « mais » qui sert d'opérateur de transition entre l'espace (représentatif) du rêve et celui (représenté) de l'île a un sens exclamatif, qui les associe (*mais bien sûr !*). L'absence de point d'exclamation en fin de phrase rend toutefois l'interprétation incertaine à première lecture, la conjonction gardant une nuance adversative qui les dissocie (c'était cela, et pourtant ce n'était pas cela). La métaphore se voit ainsi rendue à son ambiguïté essentielle, observée par Ricœur : « le “est” métaphorique signifie à la fois “n'est pas” et “est comme”⁶⁸ ».

Nous allons voir maintenant les mêmes ambiguïtés jouer dans la mise en œuvre d'un troisième grand processus transformationnel, le *changement d'échelle*.

Changements d'échelle

Le début d'*Une Vague de rêves* illustre bien la propension du regard surréaliste à priver les images de leur signification contextuelle :

Il m'arrive de perdre soudain tout le fil de ma vie : je me demande, assis dans quelque coin de l'univers, près d'un café fumant et noir, devant des morceaux polis de métal, au

67. Cf. AUR 44-45 : Des arêtes rocheuses « lancent horizontalement sous le ciel leurs nervures dans d'immuables directions, que reproduisent plus atténuées les nuages de manière qu'entre l'objet et le reflet il y ait un certain jeu, comme s'il s'agissait de démontrer que, quelle que soit la dureté de l'objet reflété, l'image sait toujours se parer d'une sorte de douceur faite de contours plus libres et de ramifications végétales ».

68. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 11.

*milieu des allées et venues de grandes femmes douces, par quel chemin de la folie j'échoue enfin sous cette arche, ce qu'est au vrai ce pont qu'ils ont nommé le ciel*⁶⁹.

Ce penchant à autonomiser le détail donne libre cours au pouvoir de happement des images : tel fragment attire l'œil, et aussitôt s'impose, grossissant jusqu'à occuper tout l'espace. Le paysan de Paris, « l'œil au microscope », s'absorbe dans la contemplation de « drames bactériels » toujours plus infimes. Breton voit se dresser un « palais de miroirs » dans « une seule goutte », et un arbre se rapprocher « jusqu'à occuper tout le champ, ne dirait-on pas qu'il écarte de ses bras les montants de la fenêtre ? Prodige ! il marche sur moi, il va me renverser [...] ». Nous entrons, dirait Crevel, au « règne des choses disproportionnées »⁷⁰.

Servant de fragment générateur à un nouvel espace, le détail subit, au cours de son grossissement, diverses métamorphoses⁷¹.

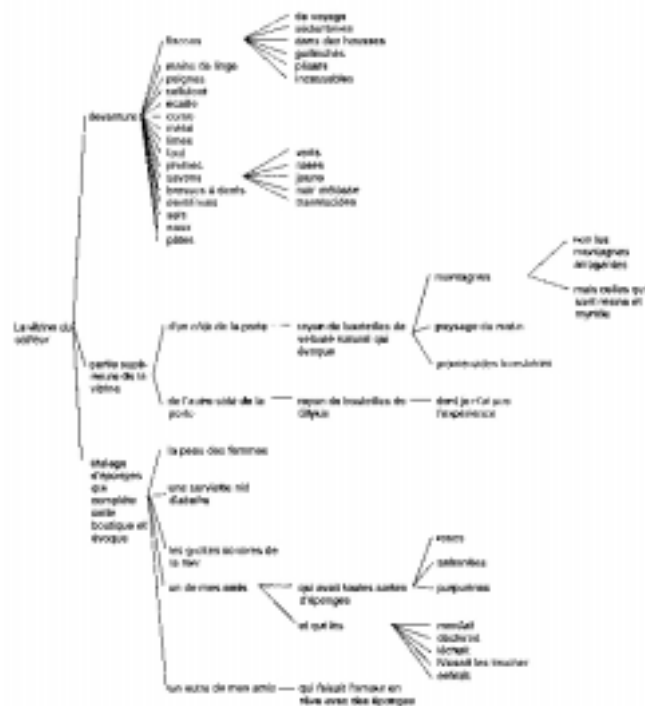
Fréquents dans *Le Paysan de Paris*, les gros plans révèlent le plus souvent sa complexité, en le décomposant en sous-espaces, suivant le principe rhétorique de ce que Gérard Genette nomme « l'analyse »⁷². L'arrêt devant une vitrine du passage de l'Opéra appelle ainsi cette ramification furieuse (PP 116-119) :

69. *Une Vague de rêves*, p. 9. Jean Genet parle de la perception artistique comme de la faculté d'isoler les objets de leur contexte habituel, pour les rendre à leur « solitude absolue » (*L'atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, L'Arbalète, 1986, p. 12). Ici encore, le surréalisme exacerbe un mécanisme qui semble fondateur de toute expérience artistique.

70. PP 42 ; ARC 80, 87-88 ; EVF 106. Cf. aussi PP 42 : après avoir plongé dans les détails de plus en plus précis de la vie du passage de l'Opéra, le narrateur écrit : « Je quitte un peu mon microscope. [...] Un pas de vis derrière mon front se déroule à tâtons pour refaire le point : le moindre objet que j'aperçois m'apparaît de proportions gigantesques, une carafe et un encrier me rappellent Notre-Dame et la Morgue. Je crois voir de trop près ma main qui écrit et ma plume est une enfilée de brouillard ».

71. Sur le plan verbal, Riffaterre parle ainsi de « mot-générateur » dans la poétique de Michel Leiris (« Pulsions et paronomase : sur la poétique de Michel Leiris », *op. cit.*, p. 180).

72. Il donne cet exemple tiré de *Glossaire : j'y serre mes gloses* : « LIQUEUR - lie, cœur » (G. Genette, « Signe : singe », *op. cit.*, p. 291).



Dans son principe, rien de plus réaliste, il est vrai, qu'un tel démontage de l'espace en ses composantes élémentaires⁷³ ; mais son excès déroute. Le narrateur ne tend pas, comme chez Jules Verne, à mettre le monde à distance, à distinguer et classer scientifiquement ses éléments en un déploiement encyclopédique. Il s'absorbe et se perd dans les détails, oubliant la frontière entre le moi et le monde pour participer à sa substance même. « Un objet se transfigurait à mes yeux, lit-on dans *Le Paysan de Paris*, il ne prenait point l'allure allégorique ni le caractère du symbole ; il manifestait moins une idée qu'il n'était cette idée même. Il se prolongeait ainsi profondément dans la masse du monde⁷⁴. À mesure que le regard s'enfonce

73. Cf. P. Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 128. La configuration même du lieu appelle d'ailleurs, très classiquement, cette structure descriptive — c'est une vitrine, un espace de rangement, un magasin.

74. PP 141. Cf. aussi ARC 24 : Le moindre contact de la main d'Elisa

dans les détails de la vitrine, les espaces évoqués, en effet, s'éloignent de plus en plus de l'espace de départ, en même temps que le minuscule débouche sur l'infini (les voluptés de la mi-août, les montagnes, les pratiques étranges d'un ami, les rêves d'un autre). La ramification fonctionne comme un réseau nerveux dont la racine est un fragment du réel, et dont la sensibilité est aux terminaisons (Gracq parlera de Nantes comme d'une ville « étoilée », dont le « fluide urbain fuit et se dilue dans la campagne comme l'électricité fuit pas les pointes »⁷⁵.)

Le fragment peut aussi entraîner la reconstitution de son paysage d'origine, par un développement analogue au processus rhétorique de la « farciture »⁷⁶.

Une empreinte de talon déclenche par exemple, dans *La Liberté ou l'amour !*, un excursus sur la femme qui l'a laissée ; un gant fait défiler plusieurs visions-éclair de femmes qui se dégentent ; un manteau fait surgir le souvenir du léopard dont il était la fourrure, et toute la jungle avec lui. Comme on le voit, le fragment suggestif est à chaque fois l'en creux d'un objet manquant (empreinte, enveloppe vestimentaire), c'est à dire l'indice d'une totalité à reconstituer⁷⁷.

Le surréalisme, là encore, n'a pas inventé ces glissements, fondés sur le principe rhétorique de la synecdoque. Mais il renoue avec la pensée magique, selon laquelle la partie engage réellement le tout. À la fin du chapitre, l'origine sauvage du manteau de Louise Lame a déteint sur l'ensemble du Bois de Boulogne, où les automobiles « barrissent », et où les ossements jonchent la chaussée.

Julien Gracq exploitera ce pouvoir d'invasion du fragment jusque dans ses récits les plus réalistes, où l'espace est miné par

« s'arborise en moi et va décrire en un instant au-dessus de nous ces voûtes légères où aux vapeurs du tremble ou du saule le ciel renversé mêle ses feuilles bleues ».

75. J. Gracq, *La Forme d'une ville*, op. cit., pp. 43, 49.

76. G. Genette tire ces exemples de *Glossaire* : j'y serre mes gloses : « CADENCE - quad[rature du sil]ence » ; « ÉGLISE - [des]aigles [s'y enl]isent » (« Signe : singe », op. cit., p. 369).

77. On se souvient à ce propos, dans *Nadja*, du « cendriller Cendrillon », formé par une cuiller de bois en forme de chaussure féminine (pp. 46-50). La pantoufle de Cendrillon se retrouve aussi dans *La Liberté ou l'amour !*, p. 32 : « Qu'elles [les sensibles femmes à passion] remettent leurs pieds blancs dans ces fins brodequins à torture morale ! »

la présence pressentie d'un monde immense et inquiétant, affleurant à la surface du visible sous forme de vestiges erratiques. Le procédé, ici, se démarque toutefois du surréalisme, car entre le fragment et la totalité masquée qu'il suggère, la frontière demeure étanche, même si elle est instamment auscultée (Gracq parle de son « tropisme des lisières⁷⁸ »). *Les Dernières Nuits de Paris* et *Anicet* la conservent également, bien qu'en l'interrogeant tout autant — sur le mode, cette fois, de l'enquête policière. Si suggestif soit-il, le fragment qui mine la stabilité du réel n'est pas magique.

La reconstitution du tout à partir d'une partie joue aussi sur l'espace de la page. Aragon fait naître plusieurs de ses récits d'un *incipit* donné⁷⁹. Le procédé ressemble aux consignes scolaires — *imaginez la suite du texte* — à ceci près qu'il est réitéré : à la surface du texte, plusieurs *incipit* disparates sont ainsi éparpillés, comme autant de fragments dont les prolongements tendent à se rejoindre en profondeur. Jacqueline Chénieux montre, par exemple, que trois *incipit* semblent à l'origine de *Paris la nuit*, le récit ayant pour charge de leur chercher une isotopie, d'opérer une « coagulation du sens », en assumant peu à peu leur fonction référentielle⁸⁰.

Selon un traitement différent, tel détail terne et sans vie peut encore s'animer et s'héroïser.

Une fourchette et un couteau tenus par une enfant deviennent, dans *Babylone*, des personnages évoluant à la surface de la planète⁸¹. Un « litre légal » et un « verre à côtes » font naître,

78. J. Gracq, *La Forme d'une ville*, op. cit., p. 44.

79. Cf. L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, op. cit.

80. J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, op. cit., pp. 188-190. Le même phénomène est analysé au sujet du *Grand Tore* (LIB* 191-192). La multiplication des entrées semble, en revanche, avoir rendu impossible l'achèvement de *La Défense de l'infini* (*ibid.*, pp. 183-187).

81. BAB 19. À l'exposition surréaliste de juin 1933, écrivait Crevel, « tout ce qui, d'ordinaire, apparaît décoloré par l'asservissement au superficiel, la résignation au réalisme : un pain, une chaise, des épis de maïs, des serviettes de table, un verre, des couteaux, un croûton, des gants tendus sur des mains de bois, des dés à jouer, un métronome, un encrier de bronze reproduisant les personnages stéréotypés de *L'Angélus* de Millet, tout cela s'animait, élaborait des rêves diurnes, multipliait, précisait, concrétait les correspondances que, du jardin de la perception, Baudelaire entrevit sans leur donner des contenants aux contours objectifs » (« Surréalisme » (1933), *L'Esprit contre la raison*, op. cit., p. 303).

dans *Deuil pour deuil*, un « médecin légal », en « habit de velours à côtes ». Une bouteille du *Rose-Hôtel* devient un personnage important, et les feux de signalisation, dans *Le Paysan de Paris*, sont « de grands dieux rouges, de grands dieux jaunes, de grands dieux verts ». Les locataires modestes d'un petit hôtel accèdent au statut d'ambassadeurs ou d'empereurs, et tel passant du passage de l'Opéra n'est autre que Don Juan⁸².

La rêverie magnifiante s'exerce avec prédilection sur les parcelles couvertes d'inscriptions : enseignes, réclames, encadrés, panneaux, coupures, affichettes, gravures. Les surréalistes pourraient sembler par là ne faire que réactiver cette « sémio-manie » dont parle Philippe Hamon, cette « obsession du déchiffrement du réel » qu'a le romancier du XIX^e siècle. Mais l'inscription surréaliste n'est pas prestigieuse⁸³, et n'est prétexte ni à exercer la compétence philologique, historique ou culturelle du narrateur, ni à déclencher quelque méditation sur son sens profond, ni à produire un effet de réel. Par une sorte de désémantisation, le détail sémiotique, désinséré de son contexte, perd, tout au contraire, son statut culturel d'objet lisible pour se transfigurer en un objet visible. Plus que d'exploiter la ressemblance entre le dessin d'une lettre et quelque objet référentiel (la lune comme un point sur un i, le chevalet des X et des Y...), il s'agit de suivre le retentissement des mots dans l'imagination, comme, dans un rêve, une phrase parcourue des yeux au seuil de l'endormissement⁸⁴. Un passage de *Deuil pour deuil* illustre bien ce phénomène :

82. DPD, dans LL* 133 ; NRH 23-41 ; PP 144 ; NRH 32 ; PP 88.

83. Tandis que les inscriptions des ruines romantiques sont « gravées sur des matériaux nobles (marbre, bronze, pierre de taille), en des typographies nobles (hiéroglyphes, romaines), en des langages nobles (latin, grec) et sur des supports architecturaux nobles (socles, dalles tombales, stèles, frontons, autels) » (P. Hamon, *Expositions, op. cit.*, pp. 55-56).

84. Ainsi Dali peint-il le rêve déclenché dans l'esprit d'une dormeuse par le bourdonnement d'une abeille. (*Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade une seconde avant l'éveil*, 1944, huile sur la toile, 51 x 41cm, collection Thyssen-Bornemisza, Lugano-Casragnola ; reproduit dans *Salvador Dali, rétrospective, 1920-1980, op. cit.*, p. 365, planche 303) Sur le plan strictement verbal, Genette compare le mécanisme des gloses lexicales consignées dans *Biffures* à cette transformation de mots ou de syntagmes mal perçus, « déformés » par les enfants, et « réinterprétés selon une analyse ou une affinité jugées plus vraisemblables que le vocable énigmatique » (« Signe : singe », *op. cit.*, p. 364).

*« Jamais il ne sacrifia à la lumière éphémère des bougies. »
Je lus longtemps cette phrase inscrite à la trente-deuxième
page des œuvres complètes de Bossuet et l'austère physio-
nomie du prédicateur se dressa avec ses deux ailes de pin-
gouin blanc devant la jumelle prismatique de mon imagina-
tion.*

Tout de suite après ce premier retentissement imaginaire de la phrase lue (faut-il voir dans le « pingouin » une transfiguration de l'encre noire sur le papier blanc ?), vient cette scène onirique :

*Quelques jours après, je buvais de l'alcool tout en obser-
vant de l'œil droit une femme blanche et rose comme la
reine des banquises et du gauche une femme bleu de Prusse,
aux yeux brillants, aux lèvres blanches en glace de Venise,
qui lisait une lettre écrite sur papier garance.*

*La magie des couleurs qui, pour les peintres, n'est pas en-
core un lieu commun, tenait dans ma petite cuiller. [...] la
femme de gauche était devenue un joli gigot d'agneau en
collerette de Malines. Un homme impassible le découpait.
De petits ruisseaux blancs comme le lait et cependant bril-
lants comme le diamant coulaient de la chair tendre et rem-
plissaient une flûte à champagne. Ce récipient périmé gran-
dissait à mesure que le liquide coulait de sorte qu'il n'y
avait jamais qu'une goutte de liquide dans le fond et qui se
reflétait dans chacune des facettes dont il était taillé. Par la
grâce du soleil, chacune de ces images virtuelles représen-
tait mon visage et un pied dans son bas bleu foncé de la
femme de droite (DPD, dans LL* 126).*

Cet espace se démarque de la sévérité du précédent (la physionomie « austère » du prédicateur, le noir et le blanc) par son ambiance sensuelle et colorée. On y reconnaît pourtant, transfigurés et développés, les thèmes de la phrase-germe : le sacrifice (transposé sur un mode païen), la lumière (multipliée), et l'éphémère (le « récipient périmé », l'instabilité générale, la transformation à vue, le thème des princesses mortes). La source où puise l'imagination est d'ailleurs confirmée plus loin : la trente-deuxième page des *Œuvres complètes* — où a été lue la phrase de Bossuet — est devenue le trente-deuxième

pavé d'une rue sous lequel gît un fabuleux trésor⁸⁵.

Revenu au réel (la femme en bleu s'éloigne en dépit des efforts pour la suivre, rétablissant la distance entre la vie et le rêve⁸⁶), le narrateur reprend un recul critique vis-à-vis de la phrase de Bossuet, d'où sont nées ces images :

Bossuet ! Bossuet ! tu serais sans doute un type pas mal si tu n'avais mis ta voix retentissante et grave au service d'une puissance solide et de principes creux au lieu de prêcher une morale audacieuse plus préoccupée des mystères insolubles de l'individu que des rébus arbitraires d'une sénile métaphysique et d'une vieille religion⁸⁷.

Dans *La Liberté ou l'amour !*, une feuille d'éphéméride ouvre, de même, sur une rêverie peuplée de sons, de couleurs et de lumières.

Les fragments scripturaux du *Paysan de Paris*, sans avoir une propension aussi spectaculaire à se déformer, conduisent, de la même façon, du lisible vers le visible. L'exploration d'une boutique de coiffure s'intercale ainsi entre une référence initiale aux articles de journaux qui l'ont prise pour sujet, et une référence finale aux portraits accrochés au mur de l'une de ses salles. Le regard s'enfonce de la représentation verbale vers la chose elle-même, pour remonter, au terme de son exploration, au niveau de la représentation. Tout le récit de *Nadja* obéit à ce mouvement. La première partie met en scène des statues et des monuments historiques, (objets sur lesquels sont gravées des inscriptions commémoratives, et recelant des textes⁸⁸). À l'apparition de Nadja, l'espace parisien s'anime et se peuple de lieux immédiatement sensibles (théâtres, cafés, rues). L'héroïne disparue de la vie du narrateur, le livre s'achève par l'évocation de dessins qu'elle a composés, et par un commentaire de l'auteur (*représenté* par une photographie) sur son propre acte d'écriture⁸⁹.

85. DPD, dans LL* 128.

86. Cf. *ibid.*, loc. cit. : au carrefour où elle a disparu ne passent plus que des autobus vides, qui vont vers « CORRIDOR » (corps y dort ?).

87. *Ibid.*, p. 127.

88. Sur les affinités du monument et du texte, voir : P. Hamon, *Expositions*, op. cit., p. 13.

89. Signalons, ici encore, la spécificité du surréalisme : il ne s'agit pas

Au-delà de ces modes de traitement du fragment — ramification, reconstitution, héroïsation — nous aimerions examiner la dynamique qu'ils engendrent. Deux grands principes émergent, ressortissant respectivement aux techniques cinématographiques du zoom avant et du zoom arrière.

Le penchant surréaliste à perdre de vue le tout au profit d'une de ses parties est le principe d'une progression fuguée. Un fragment englobé dans un espace A occupe tout le champ de l'attention et devient un espace B, dont un détail à son tour mobilise le regard pour devenir un espace C, etc. cette dérive synecdochique fait glisser d'un espace au suivant par une sorte de provignement, dont l'équivalent rhétorique est la figure de la concaténation⁹⁰.

Ce principe peut conduire relier des espaces distincts par analogie, en une sorte de tricotage verbal qui travaille à les intégrer dans le même tout. Il peut, inversement, produire des espaces toujours différents les uns à partir des autres, en une expansion interminable.

L'incipit d'*Arcane 17* illustre le premier cas de figure :

Dans le rêve d'Elisa, cette vieille gitane qui voulait m'embrasser et que je fuyais, mais c'était l'île Bonaventure,

d'achever le texte par une considération nostalgique sur le thème de la séparation entre le moi et le monde, entre la chose vivante (vécue au premier degré) et sa représentation morte (au second degré), mais, au contraire, de les faire entrer en synergie. La disparition de Nadja (la réduction de sa présence à des dessins reproduits tels quels) coïncide avec la naissance d'une aube nouvelle (NAD 182).

90. Le « provignement » (ou « marcottage ») est le mode de multiplication d'un végétal par lequel une tige aérienne s'enterre et prend racine. (Le terme a été employé par Etiemble, avec une valeur dépréciative, au sujet d'*Arcane 17*, dans « *Arcane 17* », *Valeurs*, n° 5, avril 1946, p. 91) La concaténation est la figure par laquelle « un mot se répète d'un membre dans le suivant, et les enchaîne ainsi les uns aux autres ». (B. Dupriez, *op. cit.*, p. 125) Elle correspond au principe de la « progression thématique linéaire », un thème A étant associé à un rhème B, lequel devient le thème B d'un rhème C, etc. (B. Combettes, *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*, Duculot ; Bruxelles, De Boeck, 1983) « La colombe de l'arche » (Desnos, 1923) illustre ce procédé : « Maudit / soit le père de l'épouse / du forgeron qui forgea le fer de la cognée / avec laquelle le bûcheron abatit le chêne / dans lequel on sculpta le lit / où fut engendré l'arrière grand-père / de l'homme qui conduisit la voiture / dans laquelle ta mère / rencontra ton père ! » (*Corps et biens* (1930), Gallimard, 1992, p. 85).

*un des plus grands sanctuaires d'oiseaux de mer qui soient au monde. Nous en avons fait le tour le matin même, par temps couvert, sur un bateau de pêche toutes voiles dehors et nous étions plu, au départ, à l'arrangement tout fortuit, mais à la Hogarth, des flotteurs faits d'un baril jaune ou rouge, dont le fond s'ornait au pinceau de signes d'apparence cabalistique, baril surmonté d'une haute tige au sommet de laquelle flottait un drapeau noir (le rêve s'est sans doute emparé de ces engins, groupés en faisceaux irréguliers sur le pont, pour vêtir la bohémienne). Le claquement des drapeaux nous avait accompagnés tout du long, au moment près où notre attention avait été captée par l'aspect, bravant l'imagination, qu'offrait l'abrupte paroi de l'île, frangée de marche en marche d'une écume de neige vivante et sans cesse recommencée à capricieux et larges coups de truelle bleue. Oui, pour ma part, ce spectacle m'avait embrassé [...]*⁹¹.

Le glissement d'un lieu à un autre (dans l'espace géographique) en même temps que d'un membre de phrase à l'autre (sur l'espace de la page) s'analyse comme suit :

1. Dans le rêve d'Elisa, une gitane voulait m'embrasser.
2. Cette gitane, c'était l'île Bonaventure.
3. L'île Bonaventure, nous en avons fait le tour le matin même sur un bateau.
4. Bateau sur lequel étaient disposés des flotteurs.
5. Flotteurs au sommet desquels étaient des drapeaux noirs qui devaient vêtir la gitane du rêve.
6. Ces drapeaux claquaient au-dessus de nos têtes pendant que nous faisons le tour de l'île.

3'. L'île offrait un spectacle qui m'avait embrassé.

L'originalité surréaliste dans l'usage de cette progression — assez ordinaire en soi — est de multiplier les résonances anaphoriques, jusqu'à fondre dans le même tout l'ensemble des données. En effet, les séquences (5) et (6) ne reprennent pas seulement ce qui précède immédiatement (les flotteurs, les drapeaux). Elles y marient l'écho d'éléments plus anciens (la gitane, l'île). Des harmoniques s'éveillent ainsi entre l'espace du rêve et celui de l'île, assimilant les drapeaux noirs aux vête-

91. ARC 9-10.

ments de la bohémienne, et cette dernière à l'île *Bonaventure*. La reprise de ce qui vient d'être dit est aussi reprisage d'une continuité perdue.

Une fois réparée cette continuité, le récit renoue avec le propos momentanément interrompu. On revient à « l'île ». Mais elle « embrasse » désormais le narrateur (« ce spectacle m'avait embrassé ») — comme voulait le faire la gitane du rêve. Les deux espaces sont donnés à voir conjointement, dans une sorte de résolution musicale.

Le même reprisage s'observe dans ce passage de *Deuil pour deuil*, où, pendant qu'une foule crie « à mort », le vent travaille à arracher une persienne

pour garnir sans doute une fenêtre inconnue du ciel, sans doute celle où chaque jour, à dix heures ou à trois heures, une beauté blonde, nue jusqu'à la ceinture, arrose silencieusement un pot de géranium en comparant par la pensée le bleu de ses yeux au bleu jusque-là incomparable du ciel plus profond qu'une mer capable de supporter des vaisseaux lourds, d'un tonnage considérable et dont l'étrave cruelle profondément enfoncée dans les flots va rappeler aux requins endormis dans les coraux que voilà longtemps qu'ils ont mangé tous les poissons de ces régions océaniques et qu'ils ont faim⁹².

Autrement dit :

Le vent arrache
une persienne
pour garnir une
fenêtre du ciel

fenêtre où se
tient une
femme aux
yeux bleus
comme le ciel
ciel plus pro-
fond que la

92. DPD, dans LL* 128-129 (suivent une quinzaine de lignes évoquant l'avidité des squales, puis le récit renoue avec le propos initial).

mer

mer supportant
des vaisseaux

vaisseaux dont
l'étrave réveille
les requins affa-
més

Quoique les représentations enchaînées par cette progression semblent s'éloigner de plus en plus de l'espace initial, une re-lecture montre qu'elles y ramènent. L'image finale des requins affamés, en effet, reproduit homologiquement celle de la foule qui criait « À mort ». Cette homologie est corroborée par la suite du récit, où des passagères, observant depuis les hublots l'agitation des requins, font contrepoint à la femme inaccessible et belle qui, du haut de la fenêtre céleste, contemple l'agitation inutile de la foule⁹³.

Mais la progression fuguée dit également l'écart entre les réalités qu'elle articule.

Dans les huit premières pages d'*Arcane 17*, la fin d'un paragraphe n'est ainsi reprise, au début du suivant, que dans une tonalité différente :

- | | |
|--------------|--|
| ...fin § 1 | ...la pensée poétique se charge en milieu <u>isolé</u> . |
| début § 2... | <u>L'isolement</u> , sur cette côte de Gaspésie..... |
| | constitue contre la conscience de la guerre un |
| ...fin § 2 | <u>écran</u> de protection qu'illustre cet <u>oiseau</u> chan- |
| | tant sur un paquet de tabac. |
| début § 3... | Le <u>rideau</u> de nuit est tombé sur la colonie |
| | d' <u>oiseaux</u> de l'île..... mais une maison reste |
| ...fin § 3 | éclairée au sommet de l'île : on voit sa <u>fenêtre</u> |
| | lumineuse. |
| début § 4... | Les drapeaux noirs, pavillons de <u>fenêtres</u> à |
| | jamais éteintes, claquent au-dessus des têtes... |

93. Une progression du même type se trouve dans *La Liberté ou l'amour !* pp. 100-101 : un explorateur est perdu dans une « plaine », où il cherche une « révélation », « révélation » qui l'égare en raison de la légitime défiance où il tient les « miroirs », « miroirs » dont rien ne prouve la vertu révélée. Le thème final des « miroirs » paraît thématiser l'errance initiale de l'explorateur, égaré par sa propre réflexion.

L'isolement poétique devient esseulement géographique, l'écran protecteur se fait rideau de ténèbres, l'oiseau qui chantait se tait, et une fenêtre éteinte succède au carreau lumineux. Dans le contexte de la guerre, ce décalage manifeste systématiquement la déchirure — réparée à l'intérieur de chaque paragraphe — entre l'inactuel et l'actuel⁹⁴.

Cette ambiguïté de l'anaphore — qui associe en même temps qu'elle différencie — produit, chez Desnos, ce subtil décalage :

L'étoile de mer se souvient cependant qu'elle fut jadis Vénus accomplissant sa régulière promenade dans les sentiers invisibles du firmament où florissent les crocodiles effrayants que l'orage libère quelquefois sur des cités déshabituees de cette faune depuis le dernier jour du déluge.
(DPD, dans LL* 136)

Sémantiquement, l'enchaînement est celui-ci : sous l'eau, l'étoile de mer se souvient qu'elle a été Vénus, Vénus qui marchait au firmament, le firmament où florissent les crocodiles, les crocodiles qui tombent aujourd'hui sur les cités, les cités qui se souviennent alors du déluge. Mathématiquement, il est commandé par cet algorithme :

ESPACE 1	ESPACE 2	ESPACE 3	ESPACE 4
étoile ➡	étoile ➡	cités ➡	cités
aujourd'hui ➡	jadis ➡	aujourd'hui ➡	jadis
Sous l'eau ➡	au ciel ➡	Sur terre ➡	Sous l'eau

On pourrait donc attendre, en cinquième position, la combinaison : étoile / aujourd'hui / au ciel — celle de l'espace initial,

94. Cf. aussi AF 101-103 : d'un paragraphe à l'autre, le même mot est repris dans un contexte différent (« une pierre lancée » —> « lancé dans la spirale du coquillage de l'île » ; « j'imaginai que la tubéreuse était noire » —> « dernier regret au sable noir »).

mais avec une coordonnée modifiée. La progression fuguée aboutit à un retour au même, mais avec une légère — et irréversible — modification.

Une fiction de *Deuil pour deuil*, où l'action conduit dans trois espaces successifs, accentue ce décalage. L'équipe de personnages initiaux (une étoile, une huître, une perle) est devenue *in fine* un nouveau trio, dont un membre appartient encore à l'espace initial (la perle, une épave, un guide).

Ce décalage entre le radical et sa dérivation s'accroît jusqu'à la rupture dans ces lignes du *Boulevard Saint-Germain* :

*Il songea bien, un instant, à tuer quelques dactylographes pour leur ouvrir le corps, et compléter ses études d'anatomie restées inachevées à la suite de sa liaison avec Gaby Berliet, la danseuse des Folies-Bergères, dont il avait gardé le meilleur et en même temps le plus mauvais souvenir de sa vie : le meilleur, car elle fut une maîtresse charmante, et le plus mauvais souvenir : ne devait-il pas maintenant avoir recours aux injections de mercure ?*⁹⁵

Après avoir digressé vers ce souvenir scabreux, le récit reprend là où il avait été laissé (la salle aux dactylographes), sans modification apparente de l'espace.

Ces dérives prolifèrent chez Aragon, comme dans ce début de récit :

*Si le vent qui descend en vrille à travers les arbres de Marmor Island, après avoir balayé le duvet que l'enfant de l'aigle abandonne dans l'aire suspendue au rocher branlant qu'escalada jadis, ses os qu'a-t-on fait de ses os blancs, le brave, le vaillant Eugène Demolder, vient hypocritement caresser, le front plissé et l'œil oblique, le gazon qui dévale de la fontaine des Trois-Culs à la maison de Dolorès — quel nom venez-vous de prononcer ? — interrogez-le sur la veuve du calfat, et vous verrez ce qu'il vous répondra*⁹⁶.

Les espaces dérivés (celui de l'aigle au rocher, celui, jadis, d'Eugène Demolder, celui, aujourd'hui, où le narrateur s'adresse au lecteur) ont trop peu d'analogie avec leur radical

95. BSG, *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 30.

96. *L'Extra*, LIB* 99.

pour ne pas gêner la conception et la visualisation d'un plan isotope où se déroulerait la fiction.

Le procédé est particulièrement déconcertant lorsque le passage d'une représentation vers une autre s'effectue par dérapage sur un terme polysémique, comme, par glissement du figuré au propre, sur l'expression « faire son chemin » dans ces premiers mots du *Grand Tore* :

Une idée fait son chemin à travers la montagne.

La phrase suivante corrige implicitement l'antécédent « idée » en quelque chose comme « automobile », plus acceptable dans le nouveau contexte :

Celle-ci, noire et brillante, a des initiales nickelées et le capot rouge. L'homme est un peu secoué.

Mais une syllepse de sens sur le mot *secoué* va, aussitôt, retransporter l'action de cet espace concret (un conducteur secoué par les virages) vers un espace psychologique (un homme secoué par l'émotion) :

Nous sommes au soir de ses fiançailles⁹⁷.

Dans ce récit écrit « les yeux coupés en morceaux », le phénomène se reproduit quelques lignes plus bas :

Dans les nuits du Caire les changeurs portaient aux jeux clandestins le produit de leur science des cours et des langues⁹⁸.

Les premiers mots construisent un espace d'autant plus cohérent qu'il constitue un cliché (« nuits du Caire », « jeux clandestins »). Mais les référents qui suivent déconcertent : quoique les « cours » (des monnaies), et les « langues » (en tant qu'organes à usage érotique) puissent, à la rigueur, avoir ici leur place, leur rapprochement avec le mot « science » les attire dans un espace du savoir qui s'accommode difficilement du précédent. Il semble que la bifurcation se soit faite au niveau du mot « changeurs », qui suggère à la fois la tricherie (le changeur *donne le change*), et des compétences financières.

La progression fuguée, en régime centrifuge, fragmente et déconcentre donc l'espace. Les représentations s'écartent for-

97. *Le Grand Tore*, *ibid.*, p. 215.

98. *Ibid.*, p. 216.

tement du radical dont elles dérivent, et le noient sous leur prolifération. On est loin de la tendance bretonnienne, qui ne glissait d'une représentation vers l'autre que pour revenir par bouclage à sa base, comme un orchestre dont on a la surprise d'entendre chaque variation ramener au thème fondamental.

Mais que la progression fuguée déconcentre l'espace, ou tisse sa cohésion, elle repose toujours sur la propension du regard surréaliste à oublier l'ensemble au profit du détail — qu'il isole de son contexte. Concurrément à ce réflexe de gros plan, des zooms arrière élargissent le champ de vision, révélant que des lieux séparés, perçus comme indépendants, participent en fait au même macro-espace.

Julien Gracq rapporte son étonnement à constater, adulte, que tel et tel quartiers de la banlieue nantaise, ressentis dans sa petite adolescence comme des « enclaves étanches », étaient voisins et immédiatement reliables⁹⁹. Ce recul peut engendrer une démystification (ce n'était que cela), aussi bien qu'une reviviscence de l'espace : des fragments, jusqu'alors coupés les uns des autres, retrouvent leur continuité organique.

Après avoir, par exemple, évoqué tels drapeaux noirs vus aujourd'hui au Canada, et tels pavillons rouges de la Société Anonyme de Distribution d'Eau, contemplés autrefois à Paris, le narrateur *d'Arcane 17* leur découvre pour plan commun le Pré Saint-Gervais, où drapeaux noirs et rouges, jadis, se trouvaient conjointement agités par des manifestants. Les deux espaces initiaux apparaissent ainsi, rétrospectivement, comme les fragments d'un tableau plus vaste, où ils prennent leur vrai sens.

Sur ce principe, on voit souvent le narrateur débiter un paragraphe par la description d'un détail de l'espace environnant¹⁰⁰, puis élargir son champ de vision à l'espace collectif (l'Europe, le monde), pour intégrer enfin ces divers éléments dans une réflexion universelle (le rôle de la poésie, le salut de l'humanité par la femme, etc.), appuyée sur la description d'un espace macrocosmique et mythique (celui où évoluent Isis et Mélusine). Au moment où l'« espace, le temps même qui ser-

99. Cf. FV pp. 75-76.

100. Les « drapeaux » au début du récit, « ta main » (p. 24), « tes yeux » (p. 29), « ton pied » (p. 32), etc.

vaient de bases communes d'orientation ont été [...] frappés de discontinuité » par l'optique de guerre, ce mouvement tend à en restaurer l'unité¹⁰¹.

Chez Leiris, le zoom arrière suscite plutôt une démystification ambiguë du fragment. Le long hangar visité à la fin d'*Aurora* réunit des objets rencontrés séparément dans les épisodes précédents (AUR 169-172). Un « tabouret en forme de tronc de cône » y rappelle le bain-volcan en forme de « cône tronqué » du chapitre II (AUR 64). Sur une gravure, « une Napolitaine pieds nus », le « cratère fumant du Vésuve » et une « colonne brisée », rappellent Aurora et son compagnon pétrifié devant ce même bain-volcan (AUR 65, 73). Une réclame de whisky renvoie encore au flacon « *White Label* » du début du chapitre II (AUR 43), et le protagoniste doit écarter pour avancer d'« épaisses draperies », analogues aux « ondes ligneuses » parmi lesquelles il évoluait au commencement du récit, « écartant des deux mains les lianes et les broussailles des faits » (AUR 175, 27). Les planches du hangar sont d'ailleurs « identiques à celles qui [...] [ont] servi de radeau au commencement de ce voyage ».

Le terrible bain-volcan est devenu (redevenu ?) un simple tabouret, et les aventures vécues ne sont plus que des gravures accrochées au mur. Tout l'épisode est d'ailleurs placé sous le signe de la démystification, puisque le bâtiment qui l'abrite, forme dernière et « la plus concrète » du destin du héros, s'avère n'être pas le fabuleux château qu'il paraissait de loin, mais un hangar de planches moisies — rappelant le « vieux grenier » du prologue (AUR 168, 12). Tout se passe donc comme si le récit avait été une affabulation magnifiante sur des objets placés sous les yeux du narrateur, et rendus, au terme de cette rêverie, à leur nature de chose inerte.

La bague d'or du vagabond et le bracelet de l'homme au smoking peuvent ainsi se reconnaître dans une bague de cigare passée au doigt du narrateur à la fin du récit (AUR 44, 106, 193), et certain grand « building », décrit précédemment (AUR 53), n'est peut-être que le mot « building » figurant sur cette même bande de papier.

Mais en retrouvant leur dimension domestique, ces objets

101. *Ibid.*, p. 73.

redeviennent aussi des signifiants neufs, riches de significations encore inexploitées. Cela s'observe particulièrement bien avec cet objet spatial privilégié qu'est l'inscription. Sur le corps d'une femme, des tatouages compilent « toute l'histoire du monde », ramenant les cataclysmes « aux proportions d'accidents organiques », et les migrations ethniques à de « simples changements de noms autour d'un cœur percé d'une flèche »¹⁰². Sur le corps même du narrateur transformé en pierre, s'inscrit un poème censé « résum[er] » tout ce que lui ont appris les événements antérieurs, et son « être véritable » est un dessin fait de mots entrecroisés¹⁰³. Inscriptions commémoratives, épitaphes à quoi se résume dérisoirement la diversité d'une vie, ces signes ont aussi quelque chose du Verbe créateur, de la formule magique en quoi le mot et la chose s'unissent et se régénèrent. Sur les pierres de Notre-Dame, « on dit que sont gravés les principaux secrets de Nicolas Flamel, plus énigmatiques encore que ceux de Paracelse » (AUR 193). Lieu d'achèvement du récit, l'espace de la page est simultanément son point de départ, étoilant la pensée en des directions renouvelables. Une « annonce merveilleuse », en forme de collage, motive ainsi le départ d'un personnage, comme la promesse d'une vérité supérieure et cachée, innervant tout un réseau de réalités à venir que les mots assemblés contiennent à l'état virtuel (AUR 52).

On retrouve chez Péret cet englobement des fragments dans un encart totalisant ; mais la magie créatrice est ici moins certaine. Le soliloque final de M. Séraphin récapitule, assurément, plusieurs éléments précédemment éparpillés : horloge sonnant onze heure et demie et feuilles qui tombent, fauteuil, baignoire, mort d'une mouche, ours, cigarette qui s'allume¹⁰⁴. Mais c'est sous forme d'une liste d'items hétéroclites, qui suggère l'inanité de toute réinterprétation. Loin de recharger l'espace en signification, la compilation ne fait que reproduire les deux registres qui travaillent l'ensemble du récit : l'un rationnel (proverbes de sagesse populaire, préceptes moraux, idées reçues), et l'autre pulsionnel (fantasmes, bribes de dis-

102. PC, *Mots sans mémoire*, p. 33.

103. *Ibid.*, pp. 44-45, 69.

104. Cf. BSG, *Œuvres complètes III*, *op. cit.*, pp. 21- 22, 28, 31.

cours automatique). Cette mimèse fait penser aux tableaux-caméléon de Magritte, où la toile représente exactement le morceau de paysage qu'elle recouvre. En invalidant les tentatives d'interprétation, le signifiant brut ne dit rien d'autre que lui-même¹⁰⁵.

Reculs ou rapprochements, ces glissements du tout vers la partie ou inversement n'ont, finalement, rien de neuf dans leur principe. Mais ici, le mécanisme s'emballe. La représentation s'écarte radicalement de son modèle, par dérive ou désinvestissement. Ou bien, à l'extrême inverse, elle y renvoie obsessionnellement, en le reproduisant dans une autre isotopie, ou en réclamant instamment sa réinscription dans le contexte originel qui lui rendra son sens.

Si l'on reconnaît bien Aragon dans le premier mouvement, et Breton dans le second, le propre du surréalisme n'en est pas moins, ici encore, de faire sentir l'hésitation entre le modèle et sa représentation — à la fois identique et réinterprétée dans un nouveau contexte. L'espace surréaliste ressemble, à cet égard, à une grille de *scrabble*, dont chaque mot entre en contact avec tout autre par au moins une lettre.

Conclusion

Inversion, reduplication et changement d'échelle : ces modes de glissement d'une représentation spatiale à une autre, fondés sur les modèles rhétoriques de l'opposition, de la métaphore et de la synecdoque, correspondent finalement aux trois « réalismes » qui coexistent, selon Philippe Hamon, « comme autant de conceptions esthétiques et philosophiques durant le XIX^e siècle ». Le premier appréhende le lieu comme un « *objet discriminateur*, différentiel, analysant l'espace par interfaces et voisinages, par cloisons et contigüités ». Pour le deuxième, « vertical », « le réel c'est le caché » (Bachelard). Il s'agit ici « essentiellement de “mettre à jour”, de “démonter”, de “révéler”, de “faire sortir” le réel de derrière ses “façades”, ses mas-

105. Cf. par exemple : *La Condition humaine*, 1933, huile sur toile, 100 x 81cm, National Gallery of Art, Washington. Reproduit dans *René Magritte. II. Oil paintings and objects : catalogue raisonné, op. cit.*, p. 184, planche 351. Cf. aussi : *La Belle captive*, 1931, huile sur toile, 38 x 55 cm, Hogarth Galleries, Sydney ; reproduit dans *ibid.*, p. 176, planche 342.

ques ou ses apparences ». Le troisième envisage le lieu comme un « *objet hiérarchisé* [...] définissant des emboîtements, des organisations comportant corps principaux et “dépendances”, de l’œuvre et des hors d’œuvre, des espaces “servis” et des espaces “servants” [...], des englobés et des englobants »¹⁰⁶.

Dans chacun de ces trois cas, les deux tendances observables dans le surréalisme sont encore celles de toute description. D’une part, « un ensemble de “lignes”, de paradigmes lexicaux en dérive associative centrifuge » entraîne une propension « à la digression, à l’expansion (*amplificatio*) » ; d’autre part, l’information s’y « recompose » dans un ensemble de « “nœuds”, termes privilégiés, lieux de recentrement, lieux centripètes »¹⁰⁷.

Mais le surréalisme fait surfonctionner ces modèles interprétatifs et descriptifs, à proportion du degré d’automatisme de l’écriture. En régime centrifuge, il accentue le décalage entre le propre et le figuré, le radical et sa dérivation, le modèle et sa représentation, exploitant cette qualité qu’a l’image, dans sa propension à appeler des réalités qui restent à jamais absentes, d’être « essentiellement inadéquate¹⁰⁸ ». L’inversion fonctionne alors comme un principe de relance et de recreation perpétuelle ; le parallélisme engendre une infinité de variations nouvelles à partir d’un modèle originaire ; le changement d’échelle est dérive et oubli du point de départ. Inversement, en régime « centripète », la figure se superpose obsessionnellement au modèle. L’inversion tourne au paradoxe et à la contradiction — ou aboutit à l’équivalence des contraires ; le parallélisme est recherche obsédante d’un étymon central ; le détour synecdochique est systématiquement suivi d’un retour¹⁰⁹.

En hypertrophiant ainsi les deux grandes tendances de toute description littéraire, le surréalisme retrouve en somme les mécanismes de « déplacement » et de « condensation » décrits par

106. P. Hamon, *Expositions*, op. cit., pp. 30-31.

107. P. Hamon, *Du descriptif*, op. cit., pp. 90, 155.

108. J. Burgos, *Pour une poétique de l’imaginaire*, Seuil, 1982, p. 33.

109. Chez Gracq, en revanche, M. Monballin montre que l’orientation de la représentation n’est ni assez centripète pour s’inscrire dans un projet réaliste, ni assez centrifuge pour faire « éclater la cohérence sémantique », et ressortir ainsi tout à fait au surréalisme : elle « laisse affleurer le référent de départ » (*Op. cit.*, pp. 123-124).

Freud dans l'organisation du rêve¹¹⁰. Ces affinités de la représentation surréaliste avec ce fonctionnement onirique en sont l'aspect le plus frappant.

Son originalité foncière, cependant, est moins d'explorer isolément ces extrêmes, que d'ouvrir un champ d'interférence, où les tendances « centrifuge » et « centripète » se combattent, alternent, ou tendent à se concilier.

Quittant le palier rhétorique pour avancer d'un dernier degré vers les couches les plus construites de la représentation spatiale, c'est maintenant dans l'articulation entre le texte, son lecteur, et les autres textes du monde, que nous allons poursuivre notre exploration.

110. S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., pp. 242-267. Sur l'espace de la page, ces mécanismes sont assimilables aux « procédés de fabrication à la fois opposés et complémentaires » de « *Simulacre* et *Glossaire* : j'y serre mes gloses ». D'une part le passage « d'un stock de mots fascinants à un texte structuré (poème) qui en manifeste l'unité » par des « *collages* » et des « *raccords* » ; d'autre part la multiplication et la dissémination d'un mot en plusieurs, par une « *glose* ». (P. Lejeune, « Michel Leiris : autobiographie et poésie », *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, pp. 250-257) C. Guedj analyse également les processus de « déplacement » et de « condensation » dans un poème de Desnos (« Cataracte des flots ou les pièges de l'écriture ludique », « *Moi qui suis Robert Desnos* » : *permanence d'une voix*, op. cit.).

QUATRIÈME PARTIE : L'ESPACE ESTHÉTIQUE

Introduction

La lecture — on l'a souvent dit — est un acte de signification au même titre que l'écriture. La représentation de l'espace peut donc être conçue comme le fruit d'une interaction entre l'intention d'un énonciateur et l'attention d'un énonciataire¹. De l'un à l'autre, encodage et décodage supposent le partage de critères culturels tels que le genre, le registre ou l'époque. Tel espace — la petite ville de province — est, par exemple, constructible et interprétable comme l'actualisation d'un topos, homologué par la littérature antérieure, et fonctionnant comme « grille de décryptage », modèle normatif par référence auquel réagir aux éventuelles déviations du texte².

L'une des insolences du surréalisme est le sabotage de ce dispositif. L'énonciataire se fait l'écho d'une multitude de discours³ — et points de vue sur l'espace — sans se soucier de leur incompatibilité : « le cliché est arraché à ses contextes

1. Avec Greimas et Courtès, nous appellerons « énonciateur le destinataire implicite de l'énonciation [...], en le distinguant ainsi du narrateur [...] qui est un actant [...] installé explicitement dans le discours ». Réciproquement, l'« énonciataire » est le « destinataire implicite de l'énonciation, à la différence donc du narrataire [...] qui est reconnaissable comme tel à l'intérieur de l'énoncé » (*Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1993, p. 125).

2. Nous empruntons l'expression à M. Riffaterre, « Pulsions et paronomase : sur la poétique de Michel Leiris », *op. cit.*, p. 184.

3. P. Mourier-Casile note que le phénomène marque l'ensemble de la production : l'automatisme fait « affleurer à l'écriture — consciemment ou non — toute une matière littéraire, celle-là même qui a nourri, dans ses années de formation, l'imaginaire du poète » ; mais ces « réseaux d'intertextualité [...] demeurent continuellement à l'œuvre après l'abandon — relatif — de l'écriture automatique ». (*André Breton explorateur de la Mère-moire*, *op. cit.*, p. 7) Cf., entre mille exemples, les échos des *Illuminations* dans *Le Paysan de Paris*, de la Bible dans *Hebdomeros*, de *Fantômas* chez Desnos ou dans *Les Dernières Nuits de Paris*, etc.

habituels, aux conditions normales de sa grammaticalité », écrit Michael Riffaterre au sujet de la poétique de Leiris⁴.

Le surréalisme ne fait par là que mettre en œuvre l'un des mécanismes essentiels de l'ironie littéraire : la « distanciation avec des énoncés extérieurs cités⁵ ». Mais ce mécanisme s'emballe. Le lecteur, alerté par l'excès des « sollicitations » et des « excitations » que libère la « citation »⁶, tend à ne plus savoir quel discours accréditer, manquant d'une norme par rapport à laquelle considérer les autres points de vue adoptés comme des déviations. Qui parle ? Où faut-il se placer pour avoir de l'espace une vision panoptique et cohérente ? « Nul ne peut considérer le spectacle en son ensemble », lit-on chez Limbour⁷.

Poussé à l'extrême, cet éclatement du système optique entraîne une désensibilisation de la représentation. La socialité de l'espace l'emporte sur l'interprétation du sujet, qui ne le saisit plus qu'à travers la vision des autres, incapable de s'en faire une représentation propre⁸. Les référents spatiaux, même les plus connus, sont alors perçus comme un ensemble de caractéristiques abstraites, étrangères.

Une réaction compensatoire consiste à suggérer au lecteur le mythe d'un point focal fédérateur unique, « d'où l'on puisse surmonter la vue rétrospective », et d'où l'espace livrerait son organisation et son sens véritables⁹. Ainsi les anamorphoses

4. M. Riffaterre, « Pulsions et paronomase : sur la poétique de Michel Leiris », *op. cit.*, p. 192.

5. P. Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette supérieur, 1996, p. 98.

6. A. Compagnon, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Seuil, 1979, pp. 23-25.

7. *L'Enfant polaire*, SB* 49-50.

8. Sur la socialité de l'espace, nous renvoyons à H. Lefebvre, « L'espace social », pp. 83-195, *La Production de l'espace*, Anthropos, 1974. L'espace, en tant qu'il est occupé par des êtres humains, est toujours déjà socialement construit, selon les codes et les valeurs propres à une société et à une époque. Denis Bertrand rappelle de même que le « [...] monde auquel nous nous référons en discourant est déjà lui-même un discours. Au moment où elle est perçue, la "réalité" est déjà construite, informée de sens, érigée en figures significatives. Le "réel" est sémiotisé » (*Op. cit.*, p. 30).

9. André Breton, *Gradiva*, *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 33. Le rocher Percé, « lieu d'observation idéal » depuis lequel édifier « la géométrie d'un temps non encore entièrement révolu », sera, dans *Arcane 17*, la matérialisation d'un

révèlent-elles le secret de leur structure lorsqu'elles sont regardées « sous une certaine obliquité (NAD 67) ». L'espace devient alors grimoire, enchevêtrement de correspondances et d'analogies entre les multiples visions qui concourent à le représenter. En même temps qu'est suggéré un centre focal mystérieux, ses lignes de fuite convergent vers un point caché, et donnent l'impression de rapports essentiels — mais indécélabiles — entre ses parties, tout comme le « *hasard objectif*, autrement dit [...] cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe bien qu'il l'éprouve vitalelement comme nécessité¹⁰ ». Radicalisée, cette « expérience émotionnelle de l'espace » — l'expression est de Pierre Kaufmann — emprisonne le sujet dans sa propre représentation¹¹.

Chacun des deux excès gêne la représentation. Tantôt l'espace éclate en fragments injoignables qui affirment la victoire de la représentation des autres sur ma représentation (le regard de l'énonciataire exclut celui de l'énonciateur) ; tantôt il est le fruit d'une subjectivité qui nie les points de vue d'autrui au profit d'une attitude solipsiste (le regard de l'énonciateur exclut celui de l'énonciataire).

Concurremment à ces phénomènes d'exacerbation, nous verrons le surréalisme ouvrir un champ de négociation entre la représentation des autres et ma représentation, entre les codes esthétiques homologués par la littérature antérieure, et la perception atypique de l'énonciateur. Quand la mise en présence de ces deux postures n'accentue pas leur discordance, elle

tel mythe (ARC 47).

10. A. Breton .-*Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste, Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 485 (L'expression « hasard objectif » apparaît pour la première fois dans *Les Vases communicants, ibid.*, p. 168).

11. En effet, « [...] le réel demeure présent à l'expérience émotionnelle comme la sphère dont celle-ci précisément est exclue. Et le sentiment de cette exclusion, la modalité dubitative qui s'attache à la qualité émotionnelle en tant que telle, témoignent [...] de la hantise qu'en garde le sujet ému. Bien plus, c'est parfois même l'incertitude où il se trouve quant à l'authenticité des "objets" qu'il vise, qui paraît en motiver l'accentuation affective. Le danger n'exprime pas alors la présence réelle de la menace expressive. Il émane plutôt du soupçon que cette menace ne soit qu'illusoire » (Pierre Kaufmann.-*L'expérience émotionnelle de l'espace* (1967), 6^e édition, J. Vrin, 1987, p. 20).

conduit, par une série d'ajustements et d'« accom-modations », à la découverte d'un *modus vivendi*.

La déconstruction du point de vue

Dans son étude sur *Germinal*, Denis Bertrand notait incidemment que le poème surréaliste, « par ses associations hétérotopiques d'images, bloque [...] le processus d'icônisation dont sont virtuellement porteurs les traits figuratifs [...]. Un poème surréaliste est bien figuratif sans être pour autant icônique. » Autrement dit, la procédure de référenciation, reposant sur la fonction référentielle et assurant un effet de figuration, reste opérationnelle, tandis que la procédure de référentialisation, censée articuler les référents dans une syntaxe, et produire un effet d'icônisation, périclité¹². Le phénomène s'observe aussi dans la prose, où il tient, d'abord, à la dépersonnalisation du narrateur.

« Témoin hagard » des faits auxquels il lui est donné d'assister, celui-ci rompt avec toute volonté d'organiser *a priori* sa vision (NAD 21). Dans la deuxième partie d'*Arcane 17*, les spectacles rapportés s'inscrivent dans un templum posé une fois pour toutes — le cadre d'une fenêtre — où l'œil se contente de transcrire les images apparues. Le narrateur du *Point cardinal* rend compte de paroles perçues « avec une toujours égale intensité », ou de spectacles qui se succèdent dans une « totale abolition de toute humaine hiérarchie »¹³.

Il s'agit, en somme, de perdre conscience de soi en tant qu'architecte de la représentation : « je ne savais plus ce que j'étais », écrit le narrateur de ce dernier récit. « Le difficile sembl[e] être de se retrouver soi-même », lit-on encore dans un conte du *Libertinage*, et la question « Qui suis-je ? », au début de *Nadja*, est aussi un « où suis-je ?¹⁴ ». Quant au narrateur de *La Nuit du Rose-Hôtel*, peut-être ne fait-il qu'un avec « Tonton

12. D. Bertrand, *op. cit.*, p. 33.

13. PC, *Mots sans mémoire*, pp. 46, 68. Cet agnosticisme est souligné par l'impuissance du narrateur à comprendre les tenants et les aboutissants de l'action, *a fortiori* à y participer (Cf. p. 43 : « Je me tenais tremblant derrière un rocher [...]. »).

14. *Ibid.*, p. 67 ; *Paris la nuit*, LIB* 202 (cf. aussi p. 209 : « Un miroir, un miroir ! Mon âme pour un miroir ! ») ; NAD 9.

Coucou » — le fou, soit, étymologiquement, le « sac vide » (*follem*)¹⁵. Cela signifie-t-il qu'aucun responsable n'organise la représentation de l'espace ? Oui selon les uns, non selon d'autres (NRH 142)... Dans le mélange de gravité et de rire qui caractérise le récit, on ne sait où est le vrai — s'il en est : au fond, la vie n'est peut-être que fragments indifféremment assemblables, entre lesquels toute cohérence intrinsèque est illusoire.

Pareille « dépersonnalisation » du narrateur engendre des incertitudes quant à l'interprétation du texte. On ne sait s'il s'agit d'écriture automatique, d'un récit de rêve, de la description imagée d'une réalité historique, etc. Certes, il arrive que le narrateur commente une représentation, indiquant sa validité, son caractère plus ou moins vérifiable. Après avoir décrit une scène érotique, le narrateur de *La Liberté ou l'amour !* rectifie : « Ce n'était pas vrai. » Ailleurs, Breton nous indique que l'épisode qui va suivre est « un rêve »¹⁶. Dans *Paris la nuit*, une frontière est encore décelable, bien que mal définie, entre ce qui est censé avoir lieu réellement (une nuit passée en compagnie d'un certain Alfred dans le quartier des Halles), et ce qui est fantasmé ou rêvé. Le narrateur, assoupi à la table d'un café, est, par exemple, brusquement réveillé par une main à la fin du récit¹⁷.

Mais plus souvent, aucun commentaire explicatif ne permet de démêler fiction et réalité, là même où ce serait le plus nécessaires. Dans un article vigoureux sur l'écriture automatique, Laurent Jenny parle de « figuralité indécidable »¹⁸. Chez Péret, notamment, les modalisateurs disparaissent quasiment.

Inversement, des connecteurs logiques viennent parfois conférer au texte l'aspect d'une argumentation solidement ar-

15. Cf. NRH 180, 182. Son surnom — « Kiki » — corrobore l'analogie.

16. ARC 88. Cf. aussi PS 36 : « [...] je m'aperçus que le génie de la place [de la Bastille], d'ordinaire fort éveillé, semblait pris de vertige et sur le point de se laisser choir sur les passants. Ce ne pouvait être de ma part qu'une hallucination due à la grande chaleur [...] ».

17. *Paris la nuit*, LIB* 212.

18. Il s'agirait de l'une des trois caractéristiques de l'écriture automatique : figure ou non figure ? On ne peut le savoir, car l'« instance productrice se dépersonnalise » (« L'automatisme comme mythe rhétorique », *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 29).

chitecturée — reflet d'un regard explicatif et classificateur sur le monde. Mais ils sont ostensiblement arbitraires : « Par un magnifique après-midi de septembre, deux hommes devisaient dans un parc, d'amour *naturellement* puisqu'on était en septembre », lit-on dans *Poisson soluble*¹⁹.

Cette hébétude s'aggrave d'un éclatement du moi en une pluralité de points de vue.

« De l'unité du corps », écrit Breton, « on s'est beaucoup trop pressé de conclure à l'unité de l'âme, alors que nous abritons peut-être plusieurs consciences »²⁰. « On dirait que je suis un monde », ajoute le narrateur de *Paris la nuit*, et « dans une salle sombre où cent personnes peut-être se devinent », les « hésitations » de la foule semblent celles « des parties de [s]on corps », dotée chacune d'« instincts propres et contradictoires »²¹. Dans *Aurora*, la diversité du moi se traduit par la multiplicité des protagonistes qui sont, nous l'avons vu, autant d'avatars de l'auteur. Quant à Hebdomeros, il est à lui seul une « foule », « tant de possibilités en puissance ». Le narrateur de *La Nuit du Rose-Hôtel* se fait, de même, l'écho de voix multiples qui correspondent à autant de regards différents sur l'espace, et résonnent à l'intérieur du « Rose-Hôtel », comme dans une sorte de conscience collective : « paroles de la Police », « Échos », « Humble voix », « Première voix anonyme », « timide voix seconde », voix de « quelqu'un »²², etc.

19. PS 74, nous soulignons. M. Angenot relève plusieurs autres exemples d'« apparente rigueur » logique (*Rhétorique du surréalisme*, op. cit., t. I, vol. 1, pp. 343-345, « Précautions oratoires »).

20. A. Breton, *Les Chants de Maldoror* (1920), *Les Pas perdus*, op. cit., p. 66. Dans *Nadja*, Breton écrit ainsi avoir été vivement frappé par l'épisode d'un film où « [...] un Chinois, qui avait trouvé je ne sais quel moyen de se multiplier, envahissait New York à lui seul, à quelques millions d'exemplaires de lui seul. Il entraînait, suivi de lui-même, et de lui-même, et de lui-même, et de lui-même, dans le bureau du président Wilson, qui ôtait son binocle [...] » (p. 38) Peut-être faut-il mettre en relation avec cet épisode la curieuse histoire de Monsieur Delouit, qui, tombé de la fenêtre de sa chambre d'hôtel, revient par la porte en demander la clé au réceptionniste, *qui ne le reconnaît pas*. (pp. 183-184). En assimilant cette histoire à celle de *Nadja*, le narrateur donne à lire son récit comme celui d'un homme qui sent qu'il est un autre, sans parvenir à le reconnaître.

21. *Paris la nuit*, LIB* 207, 201-202. Dans un jardin, il se sent « à la fois ce corps attaché, et celui-ci qui se promène, et vingt autres » (p. 204).

22. HEB 105-106 ; NRH 58, 101, 179, 182.

Il s'agit, au fond, de refuser la notion de continuité ou d'identité de la personne, que Paul Ricœur analysera comme une illusion réaliste — proposant à la place celle d'*ipséité*, qui remplace l'unité par l'analogie, la ressemblance et la reconnaissance unissant le moi présent à ses moi antérieurs²³.

Pareille pluralité du moi engendre une représentation très lacunaire. Le regard photographie des données spatiales isolées (André Breton parle en 1924 des surréalistes comme de « modestes *appareils enregistreurs*²⁴ »), sans chercher à les relier, sur le moment ni après coup, par des raccords logiques ou narratifs. Par ce que l'on a appelé « l'évidence surréaliste », la déixis de la proximité abonde, en des formules telles que : « voici », « sous nos yeux », « le coffre est là », « voici le petit restaurant », « le voilà qui m'ouvre une paire d'ailes de trente-six couleurs », « voici les cris », « voici les oranges »²⁵. Le narrateur du *Passage de l'Opéra* ne décrit que ce qui se trouve immédiatement devant lui²⁶, et le texte de *La Nuit du Rose-Hôtel* se trouve sporadiquement de mots en majuscules, imposant à la conscience leur présence immédiate, comme les phrases de réveil évoquées par Breton. Tout cela fait ressembler l'espace décrit à un puzzle très incomplet : « de cette nuit singulière », lit-on dans *Paris la nuit*, « je n'ai retenu que les moments d'aveuglante clarté, que les moments de désir, Messieurs Dames, et tant pis pour vous si je ne sais plus quels escaliers menaient d'un amour à l'autre, ni le nom des gens, ni l'heure, ni ce qu'il y avait d'écrit sur les murs »²⁷. Si le narrateur suit d'abord une inconnue de la rue de l'Hôtel-de-Ville « jusqu'aux Halles », la représentation de son parcours est ensuite trouée de lacunes : à la page suivante, on le retrouve « au coin de la rue »,

23. P. Ricœur, *Temps et récit. III : le temps raconté*, Seuil, 1985, p. 356. Sur cette question, nous renvoyons aux pages 352-359 : « La première aporie de la temporalité : l'identité narrative ».

24. *Manifeste du surréalisme*, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 40.

25. ARC 32, 15, 90 ; PP 113 ; *Paris la nuit*, LIB* 195, 198 ; HEB 56 ; et M. Angenot, op. cit., t. I, vol. 1, pp. 339-346 (« L'évidence surréaliste et l'assertivité »).

26. Cf. PP 92 (« Voici que j'atteins le seuil de Certa », 123 (« nous voici au coin du second couloir »)).

27. *Paris la nuit*, LIB* 204. Cf. aussi le *Manifeste du surréalisme* : « Je veux qu'on se taise, quand on cesse de ressentir. [...] je ne fais pas état des moments nuls de ma vie [...] » (*Manifestes du surréalisme*, op. cit., pp. 16-17).

un peu las après ce qui s'est passé « dans la maison » (?). Il assiste ensuite à un combat à travers les vitres « du café » (?), puis évolue dans « un endroit absurde dans la moelle de l'ombre », dont le décor est celui d'un café (le même ?). Le voici ensuite « dans le jardin » (?)²⁸, etc.

Si quelques trajets du Corsaire Sanglot — du centre de Paris au bois de Boulogne par exemple — sont assez suivis pour être retraçables sur un plan, des lieux disparates se succèdent en revanche d'une page à l'autre²⁹. Des référents spatiaux sans rapport explicite avec le contexte font, de même, irruption dans *Nouvelles Hébrides* ou *Hebdomeros* : « cette bouteille de rhum » (?), « cette ville charmante » (?)³⁰.

Le tableau, lacunaire, est d'autant plus déroutant que les fragments qui le composent sont souvent difficiles à accorder.

L'espace apparaît alors comme un bric-à-brac de référents réunis « par inadvertance sur la feuille d'un manuscrit (LL, dans LL* 58) ». Max Ernst parle ainsi, au sujet des sources de l'inspiration surréaliste, de « l'exploitation de *la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non convenant* (cela soit dit en paraphrasant et en généralisant la célèbre phrase de Lautréamont : *Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie*)³¹ ». On ne retrouve certes rien là qu'un vieux procédé ironique : la « distanciation entre des contenus "éloignés" co-présents dans

28. *Paris la nuit*, LIB* 195-199, 204.

29. Cf. LL, dans LL* 21-25, et, *a contrario*, le chapitre V, où le décor est successivement : le « pôle Nord » (p. 49), « l'Asile d'Aliénés » (p. 50), une « salle » (p. 53), le « laboratoire des idées célestes » (p. 55), « un salon » (p. 56), les « jardins du Champ-de-Mars » (p. 57).

30. NH, dans NH* 29, et HEB 57.

31. Max Ernst, « Comment on force l'inspiration », *SASDLR*, n° 6, 15 mai 1933, pp. 43-45. Cité par A. Breton dans *Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste* (1935), *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 492. On se souvient de la définition de l'image donnée par Reverdy : « On crée [...] une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi le rapport. » (*Nord-Sud*, n° 3, mars 1918) Si cette définition a frappé André Breton, Angenot rappelle que « Pierre Reverdy n'a en vue que des rapprochements subreptices que la réalité rend possibles », parlant d'ailleurs de « justesse » de l'image. À ce terme, Breton préférera celui d'« arbitraire » (M. Angenot, *op. cit.*, t. I, vol. 1, p. 182).

l'énoncé lui-même³² ». Un dindon et un miroir, une vierge blonde et un squelette, se rencontrent ainsi, respectivement, sur une digue et dans un désert. À sa perplexité, le narrateur de *Paris la nuit* se retrouve à la même table que le diable (« Du diable si je sais pourquoi Alfred a voulu m'acoquiner au démon. »), ou sur le même trottoir qu'un adolescent ailé fraîchement tombé du ciel³³.

Fruits d'un moi libéré des mensonges de la continuité, ces cohabitations incongrues se doublent d'une variation du point de vue dans le temps, entraînant d'étranges changements de dénomination.

À première vue, le cas advient surtout dans les textes automatiques. Là où le point de vue reste plus conforme à l'esthétique réaliste, le « Boulevard Bonne-Nouvelle », la « porte Saint-Denis », la « galerie de l'Opéra », le « parc des Buttes-Chaumont » reçoivent une dénomination stable, doublée d'une existence historique vérifiable qui cautionne leur permanence. Le lecteur suspicieux peut s'assurer du parcours de Nadja et d'André à travers Paris, suivre le marcheur sur un plan des Buttes-Chaumont et reconstituer sa déambulation dans la galerie de l'Opéra, repérer sur une carte les différents lieux parcourus par Vagualame, et retracer les itinéraires parisiens du *Boulevard Saint-Germain* ou de *La Liberté ou l'amour !* Chez Péret, les référents fictifs mêmes conservent, généralement, une dénomination stable.

Pour porter un nom invariable, les lieux de *Nadja*, du *Paysan de Paris* ou des récits de Péret n'en ont pas moins tendance à se transfigurer ou disparaître. Ils se métamorphosent chez Péret³⁴, et Aragon écrit sur la galerie de l'Opéra en passe d'être détruite. Quant à Breton, cherchant, en décembre 1927, à photographier les lieux de *Nadja* « sous l'angle spécial dont [il] les avai[t] [lui]-même considérés », il trouve le buste de Becque « entouré de palissades sinistres », Pourville « morte et désillusionnante », et le Boulevard Bonne-Nouvelle « immobilisé » pour lui « comme si la Porte Saint-Denis venait de se fermer ». Lui-même, « plié sous le poids d'une émotion intéressant, cette

32. P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 98.

33. PS 105 ; DPD, dans LL* 134 ; *Paris la nuit*, LIB* 198, 195.

34. Cf. BSG, *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 28, et *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (1953), *ibid.*, p. 102.

fois, le cœur plus encore que l'esprit » (la liaison avec Suzanne Muzard), se dit peu capable de retrouver le regard qu'il portait sur ces lieux naguère : « Si je relisais cette histoire de l'œil patient et en quelque sorte désintéressé que je serais sûr d'avoir, je ne sais guère, pour être fidèle à mon sentiment présent de moi-même, ce que j'en laisserais subsister » (NAD 175-180).

Cette modification du point de vue entraîne, dans des récits plus fictionnels, des changements égarants dans la dénomination des objets et des êtres. Nous avons eu l'occasion de signaler, dans *Aurora*, les multiples dénominations (« boucle », « touffe prodigieuse », « haillon » etc.) de ce que le lecteur tend à reconnaître pour le même objet, au vu de sa fonction actancielle et de certains traits distinctifs (/ondoisement/, /pilosité/). Même dans un récit aussi réaliste qu'*Un Balcon en forêt*, tel bâtiment se voit désigné de multiples façons, comme si le nom était un vêtement mal ajusté, dont on essayait sans succès de faire tomber correctement les plis³⁵. Parlant de « la femme aux habits bleu de ciel » — personnage apparu quelques lignes plus haut — le narrateur de *Deuil pour deuil* peut ainsi, ironiquement, préciser : « (c'est toujours la même)³⁶ ».

Reçût-il une dénomination invariable, le lieu peut être représenté par un regard versatile, oublieux, qui en sélectionne des aspects inédits. Le protagoniste du *Point cardinal* se voit de la sorte entraîné, à la fin du premier chapitre, « dans une eau limoneuse qui coul[e] entre deux rives industrielles bordées d'usines à gaz et de tas de charbon ». Au début du chapitre suivant, il est décrit « couché au bord d'un fleuve qui charri[e] vers la saumure des mers Arctiques des copeaux de bois et des lambeaux de peau tannée »³⁷. La transformation du fleuve en « un fleuve », et la sélection de détails nouveaux (« copeaux de bois et lambeaux de peau tannée ») n'empêche pas de reconnaître, par une rationalisation, le même fleuve que précédemment (le même lieu dans un autre espace). Aucun élément objectif ne permet, cependant, d'affirmer qu'il ne s'agit pas d'un autre.

35. BF 20-22 : La maison-forte où le lieutenant Grange entre en poste est un « mastaba », une « guinguette », un « bloc de béton » laid comme les « corons ouvriers », ou comme les « maisonnettes de garde-barrière ».

36. DPD, dans LL* 125.

37. PC, *Mots sans mémoire*, pp. 35-36.

Dans le même ordre d'idées, on voit, à la fin d'un chapitre, Aurora transformée en « éclair » se réfugier dans un « nuage ». Au début du chapitre suivant, un vagabond, assis sur une borne kilométrique, contemple paisiblement la semelle de ses chaussures en se remémorant les villes parcourues, cependant qu'« un nuage qui fil[e] vers l'est emport[e] un orage menaçant » (AUR 139). La même rationalisation fait interpréter ce « nuage » comme celui où s'est réfugié l'héroïne — mais il s'inscrit cette fois dans l'espace du vagabond, et son aspect s'est modifié.

En même temps que l'espace, le genre du texte change : prose poétique, récit d'action, roman noir ? On retrouve ici l'une des caractéristiques de l'écriture automatique définies par Laurent Jenny : le « brassage éclectique des genres ». Dans la mesure où le « cadre générique n'est plus défini de façon univoque », aucun « intertexte » ne permet d'homogénéiser la représentation³⁸. Le même lieu n'est pas seulement transposé abruptement dans un autre espace, mais aussi dans un autre roman.

Cette démolition de l'esthétique réaliste du point de vue rapproche le surréalisme du dadaïsme, expert, lui aussi, à ruiner les conventions littéraires. Mais il ne s'agit, à ce niveau encore, d'ébranler la représentation réaliste que pour retrouver et raviver ses principes moteurs. La neutralité de l'attitude objective va s'accroître jusqu'à la plus absurde perte de contact entre l'objet décrit et le regard descripteur. Inversement, la sensibilité subjective va tourner à l'appropriation et à l'interprétation délirante de l'objet par le sujet.

Le point de vue de l'autre

Le premier cas de figure est bien illustré par *Le Paysan de Paris* et *Aurora*.

Le récit d'Aragon donne une représentation objective de l'espace, en ce sens qu'on y trouve les indications nécessaires pour reconstituer, par exemple, un plan de la galerie de l'Opéra. Mais le principe de l'objectivité est poussé à l'extrême. Chaque commerce fait l'objet d'une description isolée, en une liste

38. L. Jenny, « L'automatisme comme mythe rhétorique », *op. cit.*, p. 30.

d'items accolés bout à bout — comme dans un guide touristique — sans vision panoptique. À chaque nouvelle façade, le regard sélectionne, de même, des détails au détriment du tout, décomposant la vision en fragments isolés. Coupé de l'intériorité de l'observateur, rendu à sa pure extériorité de chose vue, le lieu cesse d'être mis en perspective par le regard. Réduit à la somme de ses éléments, il n'est jamais construit comme « paysage³⁹ ». Plus que de décrire le lieu, il s'agit de le recopier — comme on recopierait un manuscrit sans en comprendre le sens, lettre par lettre, en vidant chaque mot de sa valeur de signifiant pour le réduire à un ensemble de traits. Simone Grossman montre ainsi que le portrait de la marchande de mouchoirs n'est sous-tendu et unifié par aucune intention psychologique ou physiognomonique⁴⁰. La description du café Certâ, qui s'étend des pages 92 à 101, a quelque chose, elle aussi, de scandaleusement inutile : loin d'informer le réel décrit de quelque signification, et d'établir sur l'espace de la page un « réseau » sémantique, qui permettrait de « réinterpréter l'espace dans le texte »⁴¹, elle répète tautologiquement le lieu. À l'extrême, ce dernier rejoint l'espace de la page, où la plume le reproduit en de patients recopiations d'inscriptions. Faute d'un regard sensible sous lequel les données spatiales s'articuleraient

39. Au sens où la « conscience doit avoir, au-delà des éléments, un nouvel ensemble, une nouvelle unité, non liés aux significations particulières des premiers ni composés de leur somme mécaniquement, pour que commence le paysage. » (G. Simmel, « Philosophie du paysage », *op. cit.*, p. 231) Comme homologue de ce phénomène sur l'espace de la page, on songe aux « collages » tels que le poème *Le Corset mystère*, paru dans *Littérature*, n° 4, juin 1919, et composé par Breton « [...] d'expressions toutes faites, d'éléments de réclame, de caractères typographiques variés. Rien de sa plume » (H. Béhar, *André Breton : le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 79).

40. S. Grossman, « La transcription d'une aventure visuelle : *Le Paysan de Paris* », *Mélusine*, n° 12, 1991. L'article montre comment la « description est confondue avec la vision », selon le principe de « l'idée regardante » (p. 173) (« *Ausschauende Idee* » : l'expression, en exergue à la seconde partie du récit, est de Schelling).

41. G. Maurand, « De l'espace dans le texte à l'« espace texte » », *Espaces, séminaire d'études littéraires*, Toulouse : Presses du Mirail, 1988, p. 121. L'article analyse le fonctionnement de ce phénomène « réaliste-lisible » dans *La Ficelle*, de Maupassant.

pour prendre sens, cette désémantisation débride la tendance inflationnelle propre à toute description :

*Tu te crois, mon garçon, tenu à tout décrire. Illusoirement. Mais enfin à décrire. Tu es loin du compte. Tu n'as pas dénombré les cailloux, les chaises abandonnées. Les traces de foutre sur les brins d'herbe. Les brins d'herbe*⁴².

À rendre compte d'un lieu sans signification, le langage lui-même perd sa cohérence, cessant de « référentialiser » l'espace en articulant ses éléments dans un système d'équivalences et de similitudes⁴³. La syntaxe se délite au profit du mot (« Eucharis, Eucharis, Eucharis [...] », répète Télémaque plusieurs centaines de fois, TEL 58-60), et le mot s'étiole à son tour en cliquetis absurde de syllabes et de lettres, comme celles inscrites sur les soufflets d'un accordéon, qu'écarte et que rapproche le « sentiment de l'inutile » :

*ESSIMISME — PSSIMISME — PESIMISME
PESIMISME — PESSMISME — PESSIISME
PESSIMSME — PESSIMIME — PESSIMISE*⁴⁴

Chez Leiris, le lieu se vide également de tout contenu affectif et anthropomorphe. Mais le processus débouche sur une esthétique déjà proche de ce qu'analysera Georges Didi-Huberman dans l'art minimaliste. Ici sont donnés à voir des objets « réduits à la seule formalité de leur forme, à la seule visibilité de leur configuration visible », en des « formes qui renoncent aux images »⁴⁵. Les corps sont réduits à des structures géométriques élémentaires, et l'œil de Damoclès Siriel ne retient que les formes dures, taillées dans une matière indifférente au temps. L'espace devient pur concept, cependant que,

42. *Ibid.*, p. 221.

43. Déconstruction à laquelle *Anicet* donne ce fondement philosophique : « “Voici une datte, une deuxième datte, une troisième datte. Il y en a trois. Je les vois, donc le nombre 3 n'est pas seulement une vue de l'esprit, mais aussi des yeux”. Ainsi raisonnent faussement les plus experts des hommes, sans saisir que les dattes existent, mais non le rapport qu'eux seuls établissent entre elles » (p. 36).

44. PP 62-63.

45. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, pp. 31, 35.

réciroquement, le regard chargé de le représenter se désincarne à l'extrême⁴⁶.

Pareille désensibilisation du point de vue, exhibant le lieu dans sa pure évidence, fait qu'il n'est plus, en définitive, donné à voir pour personne. Objet à vocation exclusivement sociale, il devient un en-soi multiface et indifférencié.

Ce phénomène est contrebalancé par le mythe d'un point de vue fédérateur et totalisant : celui d'un œil caché, qui conférerait aux éléments de l'espace une puissante unité émotionnelle, et révélerait la véritable signification de l'ensemble.

L'autre point de vue

La plupart de nos récits invitent ainsi, par un pacte de lecture assez clair, à quelque décryptage. *Nadja* et *Télémaque* se donnent comme des quêtes d'identité, *Êtes-vous fous ?* comme une quête de sens, et *Deuil pour deuil* ou *La Liberté ou l'amour !*, comme la recherche inquiète d'un amour idéal. *Au 125 du boulevard Saint-Germain, Anicet, Les Dernières Nuits de Paris*, et, plus discrètement, *Hebdomeros*, prennent la forme d'enquêtes policières⁴⁷. *Le Passage de l'Opéra* propose, sur le ton du guide touristique, l'exploration d'une galerie parisienne qui est aussi exploration de soi. Chaque texte est ainsi, à des degrés divers, justiciable de ce qu'écrit Pascaline Mourier-Casile au sujet de *Nadja* : le livre se constitue en « cryptogramme », et « incite le lecteur, par tout un système de signes et de signaux auxquels il lui faut progressivement ap-

46. Cf. p. ex. AUR 66-67, 108. J. Chénieux montre que les récits de l'auteur tendent à abolir la durée et le lieu sensibles pour leur substituer un temps et un espace abstraits, faits de coïncidences et de rapports mathématiques. (*Le surréalisme et le roman*, op. cit., p. 287). Plus discrètement chez Julien Gracq, Michèle Monballin relève une tendance à l'« épure géométrique ». (*Op. cit.*, pp. 32-34 : « Géométrie : essence ».) Elle renvoie notamment au *Château d'Argol*, pp. 139-140.

47. *Nadja* s'ouvre par la question : « Qui suis-je ? » (p. 9), et *Télémaque* « se cherche à travers le monde puisqu'il poursuit sa propre image, un père sans cesse emporté loin de [lui] » (TEL 15). Vagualame, pensant n'avoir « jamais rien compris ni des choses, ni des êtres », se précipite chez une diseuse de bonne aventure pour chercher une direction, fût-elle illusoire, à sa vie (EVF 15-17). *Hebdomeros* débute par l'exploration prudente d'un « étrange immeuble », en compagnie de deux amis « portant des pistolets automatiques » (HEB 5-6).

prendre à se rendre attentif, disponible, à son déchiffrement »⁴⁸. Comme le veut le genre, divers témoignages — incomplets et disparates — induiront l'existence d'un point focal caché, depuis lequel tout s'organise. Corollairement, est suggérée l'existence d'un point de fuite insaisissable, qu'il faut reconstituer.

Les pages qui viennent examinent le plus ou moins de bonheur, de déboires ou d'ironie avec quoi les auteurs et les textes affrontent cette quête de sens.

Des faits advenus du 5 au 24 avril 1931, l'auteur des *Vases Communicants* n'entend rapporter que les « données extérieures » dont le désir, « à la recherche de l'*objet* de sa réalisation », a disposé étrangement, « tendant égoïstement à ne retenir d'[eux] que ce qui peut servir sa cause ». N'arrivant, à vrai dire, « plus à savoir de quoi le reste a pu être fait », il traitera ces faits comme les indices d'un centre caché vers lequel ils font signe, et dont la reconstitution irait de pair avec une reconstitution de soi : « je tentais désespérément, de toutes mes forces, d'extraire du *milieu*, à l'exclusion de tout le reste, ce qui devait d'abord servir à la reconstitution de [mon] moi ». Il prévient de même, au début de *Nadja*, ne pas vouloir donner une vue exhaustive de l'espace parcouru en compagnie de l'héroïne. Seuls seront mentionnés les lieux qui ont produit ces « sollicitations perpétuelles qui semblent venir du dehors et nous immobilisent quelques instants devant un de ces arrangements fortuits, de caractère plus ou moins nouveau, dont il semble qu'à bien nous interroger nous trouverions en nous le secret »⁴⁹.

Dans cette quête où l'autre est toujours perçu comme un reflet du moi (« c'est de l'Autre que Breton attend que lui soit révélé *qui* il est », écrit Pascaline Mourier-Casile à propos de *Nadja*), l'intériorité méconnue, dont tout concourt à cerner l'existence, demeure toutefois énigmatique. De même Nadja restera-t-elle la mystérieuse, l'insaisissable. Dans ce « jeu subtil d'échos [...], d'ellipses et d'occultations, dessinant en creux les contours d'une figure absente, mais qui seule donne sens à

48. P. Mourier-Casile, « *Nadja* » d'André Breton, *op. cit.*, p. 47.

49. VC, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, pp. 177-179, 182 ; NAD 17.

l'ensemble », le centre reste finalement vide : Nadja est le récit « de quelque chose qui ne s'est pourtant pas passé »⁵⁰.

Dès *L'Amour fou*, cependant, émerge dans ce cadre vide un visage destiné à se dessiner toujours mieux : celui de la femme aimée, vers lequel convergent les silhouettes des amantes de rencontre⁵¹. Dans *Arcane 17*, les visages de la femme s'organiseront de même autour de celui, seul, d'Elisa :

Et c'est Balkis aux yeux si longs que même de profil ils semblent regarder de face, et c'est Cléopâtre au matin d'Actium, et c'est la jeune sorcière de Michelet au regard de lande, et c'est Bettina près d'une cascade parlant pour son frère et son fiancé, et c'est, plus oblique encore de par son impassibilité même, la fée au griffon de Gustave Moreau, et c'est toi. (ARC 62)

Au fil de la production de Breton, le foyer optique d'où s'organise la vision va, corollairement, se préciser. Les premiers textes montraient un espace hanté par l'existence d'un point focal invisible, extérieur à la scène. C'est, par exemple, le regard de l'homme qui, dit Nadja, s'est penché du toit d'un wagon pour épier le narrateur et elle-même. C'est « X » et son compagnon, par qui l'auteur et Giacometti ont été « *vus sans les voir* » au marché aux puces⁵². Graduellement, cet autre depuis le regard de qui s'organise l'espace prendra le visage de la femme aimée : ce sera le « toi » à qui se donne à lire *in fine* le récit de *Nadja*, puis l'« Écusette de Noireuil », à qui s'adresse la lettre finale de *L'Amour fou*⁵³. Dans *Arcane 17*, « *l'autre prisme de vision* », depuis lequel il faut regarder l'espace pour lui rendre vie est, à nouveau, celui de la « femme ». « La journée sera belle », lit-on dans ce dernier récit, « je la vois se filtrer dans tes yeux » (ARC 64, 29).

50. P. Mourier-Casile, « *Nadja* » d'André Breton, *op. cit.*, pp. 151, 46-47, 95.

51. AF 11. En revanche, l'espace de *Nadja* ne s'organisait pas encore sous le signe de l'amour, comme le confirment ces lignes d'une lettre à Simone Kahn au sujet de l'héroïne du récit : « Cette femme, je ne l'aime pas et [...] vraisemblablement je ne l'aimerai jamais » (Citée par H. Béhar, *André Breton : le grand indésirable*, *op. cit.*, p. 198).

52. NAD 126-127, et AF 56.

53. *Ibid.*, p. 185 (il s'agit de Suzanne Muzard), et AF 165-167 (il s'agit d'Aube Breton).

Ainsi est-ce par le regard de la femme, et sous le signe de l'amour, que l'espace bretonnien retrouve sa cohérence. Le moi réunifié, capable de porter sur un monde en pièces un œil depuis lequel tout se réorganise, c'est le moi amoureux, réalisant le « bloc de lumière » de l'Androgyne primitif ressoudé (ARC 28). Un tel destin exclut l'énonciataire : sous le signe de la liaison avec Suzanne, le troisième volet de *Nadja*, comme l'a montré Pascaline Mourier-Casile, semblait déjà mettre le lecteur hors jeu (« Comment pourrais-je me faire entendre ?⁵⁴ »).

Mais loin d'avoir le visage radieux de la femme aimée, l'Autre, depuis l'œil de qui s'organise le monde, peut aussi, comme on va le voir chez Gracq, Carrington, Leiris et Crevel, demeurer dans une ombre inquiétante. Il introduit alors dans la perception de l'espace une béance, en un désaxage de la perspective qui rappelle l'inquiétude baroque.

On a souvent montré que les récits de Gracq s'organisaient autour du surgissement pressenti d'un objet mystérieux, vers quoi les lignes de fuite de l'espace convergent sans le dévoiler⁵⁵. Symétriquement, nous donnerons quelques exemples de décentrage du point focal, dans un récit pourtant très proche, en apparence, de l'esthétique *réaliste-lisible* :

Dès qu'on avait quitté la place et qu'on entrait dans l'ombre des maisons, le soir était assis dans les ruelles, surveillées seulement du coin des seuils par l'œil mi-clos des chats prudents⁵⁶.

Ailleurs, le protagoniste se sent désagréablement observé par le regard d'un employé presque invisible derrière sa guérite, pendant qu'il patiente dans une salle d'attente — « L'œil est toujours captif d'un autre œil », écrit Jean-Louis Leutrat⁵⁷. Ce point de vue extérieur est parfois beaucoup plus englobant :

54. NAD 175 ; P. Mourier-Casile, "*Nadja*" d'André Breton, *op. cit.*, pp. 83-84.

55. Cf. par exemple J.-L. Leutrat : « Le récit gracquien s'organise autour d'un vide » (*Julien Gracq*, Seuil, 1991, p. 28).

56. *La Presqu'île*, PI* 137.

57. *Ibid.*, p. 37, et J.-L. Leutrat, *Julien Gracq*, Seuil, 1991, p. 56.

*Il semblait à Simon que derrière lui — par-dessus lui — un œil grand ouvert et énorme contemplait cette gloire étrangère du jour finissant*⁵⁸.

Une telle configuration (inspirée du dispositif de projection cinématographique ?), en suggérant avec force que l'espace s'organise depuis un centre de perspective situé hors du cadre de vision, s'accompagne d'une inquiétude : le point de vue de l'Autre me rejette à la périphérie d'un espace dont je croyais être le centre, à la façon dont la révolution galiléenne et le système héliocentrique ôtaient la Terre du centre de l'Univers⁵⁹. Jamais, chez Gracq, cette angoisse du mauvais œil ne s'avèrera, comme chez Breton, sublimée sous le signe de l'amour. La Vanessa du *Rivage des Syrtes*, qui semble détenir la clé de tous les mystères, est avant tout celle qui dépossède, et son nom même signale en filigrane son affinité avec le néant⁶⁰. La vision exocentrique, si elle est très souvent suggérée, reste assimilée à quelque autodestruction fantasmée, mais tabou. Le recentrage égocentrique joue dès lors le rôle de garde-fou⁶¹.

Chez Leonora Carrington, l'ébranlement de la tranquillité égocentrique s'accompagne d'une même inquiétude. L'échange de place avec une hyène entraîne des conséquences dramatiques ; c'est par le trou fétide de sa nuque qu'un cadavre révèle au personnage être sa propre mère ; la proposition que fait la dame ovale à la narratrice de devenir comme elle est aussi insidieuse que terrifiante⁶². Mais ces basculements de perspective, qui remettent en question ma conception du monde et de moi-

58. *Ibid.*, p. 142.

59. Cet « œil grand ouvert » derrière Simon est d'ailleurs le soleil.

60. Cf. RS 51 : Lors de sa première rencontre avec Vanessa, un sentiment de « dépossession exaltée » s'empare d'Aldo. M. Guioamar a insisté sur l'identité de Vanessa avec la mort. (*Trois paysages du "Rivage des Syrtes"*, Corti, 1982, pp. 23-40) En revanche, « Nadja » est « le commencement du mot espérance », même si « ce n'en est que le commencement » (NAD 75).

61. À mesure que la manière de Julien Gracq devient plus réaliste, le phénomène s'accroît. Dans *Un Balcon en forêt*, le lieutenant Grange « [...] éprouve un sentiment de suffisance totale, il ne relève de personne et peut se dire : "Il n'y a que moi au monde". Il perçoit bien "le regard d'un œil entrouvert", mais cette menace est trop confuse » (J.-L. Leutrat, *op. cit.*, p. 57).

62. Cf. DEB* 25 (*La Débutante*) ; 80 et 83 (*Histoire du cadavre exquis*) ; 63 (*Lapins blancs*).

même, demeurent du domaine du fantasme. L'adoption du point de vue de l'autre, caressée autant qu'appréhendée, reste à l'état de jeu, de suggestion, ou de proposition. La norme reste, au fond, celle d'un point de vue égocentrique.

L'angoisse du décentrage, allusive chez Gracq, plus manifeste chez Leonora Carrington, devient terreur chez Leiris. La conscience obscure d'un « il » irréductible au « je », d'un Autre qui ne dépend pas de moi, mais dont tout au contraire je dépends, imprègne l'espace d'*Aurora*. Le mot « IL », dont le narrateur pressent tout ce qu'il peut « contenir pour [lui] de châtiements vagues et de menaces monstrueuses », prend ainsi la forme d'une « île » qui n'est autre que la mort :

Car m'y voici venu à la Mort cathédrale, à cette troisième singulière personne que tout à l'heure je biffais d'un trait de plume, la Mort, fourche grammaticale qui assujettit le monde et moi-même à son inéluctable syntaxe, règle qui fait que tout discours n'est qu'un piètre mirage recouvrant le néant des objets, quels que soient les mots que je prononce et quel que soit le JE que je mette en avant... (AUR 40-41)

La terreur d'être soumis à cette « inéluctable syntaxe » sera dès lors combattue par un réflexe de réagencement égocentrique de la vision, dont ces lignes fournissent un exemple :

Les orages tropicaux fondent toujours sur les cultures de sarrasin ou de maïs d'une façon inattendue. En toute hâte, les travailleurs alors abandonnent les champs. Rassemblant leurs pauvres outils, ils dirigent leurs regards vers leurs cases et se sauvent en courant. Plus d'un presse dans sa main un incompréhensible gris-gris et, tout en articulant d'ancestrales prières, prend bien garde aux haies et aux fossés, aux obstacles de toute nature qui embarrassent ses pas. Sa femme, magnifique créature au torse nu, plus brillant d'être mouillé par la caresse de l'averse, les seins plantés très haut et s'élevant encore sous la douceur de la pluie tiède plus délicieuse que le contact des mains calleuses habituées à manier de primitifs outils, sa femme, belle géante

*noire mouvant en foulées majestueuses ses deux jambes fortes et drues, offre sa poitrine amoureuse au tonnerre [...]*⁶³.

Les premières phrases se conforment ostensiblement aux lieux communs d'une vision coloniale du début du siècle (orages inattendus, pauvres outils, incompréhensible gris-gris, ancestrales prières). Mais avec l'émergence de cette femme sensuelle, la représentation donnée par l'autre est transformée en « ma » représentation, comme par la rêverie d'un adolescent laissant son imagination errer à partir de quelque paragraphe de son manuel scolaire.

Sur ce principe les représentations spatiales les plus disparates peuvent trouver une cohérence subjective, comme le suggère cette intervention :

Vous vous demandez peut-être, lecteurs, ce qu'après le jeune homme aux brodequins fauves, Damoclès Siriel, le vagabond à la bague ciselée de rats et Paracelse, ces quatre lions viennent faire dans l'histoire d'Aurora [...]. Rassurez-vous ! Tous ces phénomènes d'allure si disparate sont étroitement liés entre eux, comme tout phénomène l'est d'ailleurs à n'importe quel autre phénomène [...]. Et pour apporter un argument concret à l'appui de cette thèse, je vais sur-le-champ démontrer comment c'est à moi-même que se rapportent précisément ces quatre lions. (AUR 126-127)

À l'extrême, le recentrage égocentrique de la vision engendre cette posture hardiment solipsiste :

[...] ce mot JE résume pour moi la structure du monde. Ce n'est qu'en fonction de moi-même et parce que je daigne accorder quelque attention à leur existence que les choses sont. Si quelque objet survient par hasard qui me fasse sentir combien sont restreintes réellement les limites de ma puissance, je me roidis dans une folle colère et j'invente le Destin comme s'il avait été décrété de toute éternité qu'un jour cet objet apparaîtrait sur MON chemin, trouvant dans cette intervention son unique raison d'être. [...] Je marche et ce n'est pas moi qui change d'espace mais l'espace lui-même qui se modifie, modelé au gré de mes yeux qui

63. AUR 18.

l'injectent de couleurs pareilles à des flèches de curare, afin que sans faute il périclisse sitôt mes yeux passés, univers que je tue avec un merveilleux plaisir, repoussant du bout du pied ses ossements incolores dans les chantiers les plus obscurs de mon souvenir. Ce n'est qu'en fonction de moi-même que je suis et si je dis qu'il pleut ou que la mer est mauvaise, ce ne sont que périphrases pour exprimer qu'une partie de moi s'est résolue en fines gouttelettes ou qu'une autre partie se gonfle de pernicieux remous. (AUR 39-40)

Mais la grandiloquence de cette affirmation n'occulte jamais tout à fait la conscience angoissée de ce qui est là-bas, dans l'espace des autres, me tenant sous son regard ainsi qu'en sa puissance : le recentrage de la vision reste vicié par l'inquiétude contre laquelle il réagit. On le voit dans le prologue, où des objets hostiles et poussiéreux (tapis, statue, dalles noires et blanches, marches d'escalier...) appartiennent tout d'abord à un espace des autres, étranger à la sensibilité, plein de cette « inquiétante étrangeté » dont parle Freud⁶⁴. Puis l'écoulement du temps devient menace concrète qui plane sur la tête du héros ; les dalles noires et blanches entreprennent un « invisible combat » ; l'escalier devient une mine sombre où menace le grisou ; le tapis rouge est le sang d'animaux cruellement mis à mort ; les accessoires entassés dans un débarras « palpitent » comme des « corps animaux » sous le « pelage obscur » de l'ombre ; la statue prend vie et donne lieu à une affabulation sur l'Afrique et à une scène de carnage... Ces « fantasmes » signalent une forte appropriation de l'espace⁶⁵ ; mais leur violence transpose et perpétue, fût-ce dans un registre coloré et chaud, l'angoisse première de la dépossession.

Êtes-vous fous ? est travaillé par le même souci de ramener le moi au centre de la perspective. Mais si ce geste est aisé chez Leiris, mille entraves le paralysent ici.

Certes, la subjectivité imprègne la représentation spatiale : Paris devient corps féminin pour l'imagination, et les prédic-

64. Cf. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'Inquiétante étrangeté : et autres essais* (1919), Gallimard, 1988.

65. Cet égocentrisme de la représentation est d'ailleurs confirmé à la fin de l'épisode : l'escalier est le propre « tube digestif » du protagoniste — ou « l'utérus maternel », par extension de son corps propre (AUR 23).

tions de la voyante Rosalba prennent réalité lorsque la fantasmagorique Yolande surgit du trottoir pour emmener le protagoniste chez elle. Mais ces rêves demeurent curieusement abstraits, sans chaleur, comme si le narrateur restait conscient qu'ils ne sont que des représentations verbales — stéréotypées de surcroît⁶⁶. Tout le récit est marqué par cette conscience. Yolande est une morte à la froideur minérale, qui se *peint* le corps pour sembler vivante ; la ville est « tatouée à la monnaie du pape », qui est aussi monnaie de singe, et les visages y sont de « petites lunes en papier »⁶⁷. Tous ces êtres maquillés (comme *Camille* qui *maquille* son identité⁶⁸), et grimés (Rachel la « charlatane » et son théâtre, les invertis spectaculaires⁶⁹), sont également des créations ostensiblement artificielles, faites avant tout de mots : « la Nature, aussi majuscule que tu la voudras, tu sais bien qu'elle n'est, flore et faune, qu'un dictionnaire, sans doute dictionnaire à surprises où le rêve parfois a trouvé son verbe, mais dictionnaire tout de même, et rien que dictionnaire⁷⁰ ». Le lien lui-même entre les représentations prend, dès lors, un caractère ouvertement verbal et superficiel : le nom de la rue Picpus engendre le récit du prépuce, puis des puces. De la fleur d'« iris », à laquelle elle se vante d'être comparée, Yolande fait une simple sonorité, passant à l'« ire » et à « l'iris » (des yeux)⁷¹. Le texte, renonçant à trouver un « *arrangement* » plus convaincant entre les discours préconstruits, relève de la

66. La métaphore de la ville-corps est classique depuis Vitruve (cf. M.-C. Pouchelle, *op. cit.*, pp. 208-213, « Espace bâti et corps humain : une tradition symbolique »), et l'initiation d'un jeune homme par une femme mûre est un schéma balzacien. En 1924, René Crevel se détournait de l'écriture automatique, faute d'y trouver une spontanéité véritable : « Il est impossible de parler d'automatisme lorsqu'il y a écriture, et si le mouvement accompli pour dessiner révèle les mouvements les plus secrets de l'âme, ces lettres, nous les assemblons et nous nous efforçons de les dessiner suivant un ordre, un modèle appris » (« De la candeur » (1924), pp. 188-189, *Mon corps et moi*, *op. cit.*, p. 189).

67. *Ibid.*, p. 14. Cf. aussi pp. 12, 86 : La ville porte un « collier de visages en papier mâché ».

68. Rappelons qu'il s'agit du premier nom de Yolande, « perle fausse » (p. 23) et « tricheuse » (p. 111).

69. *Ibid.*, p. 71.

70. *Ibid.*, p. 106.

71. *Ibid.*, pp. 62-72, 48, 85.

« maculature⁷² ». Représenté par des points de vue étrangers les uns aux autres, l'espace est, corrolairement, un assemblage monstrueux de pièces cousues à grands points — comme le sont les invertis du dernier chapitre ou Frau Herzog, sortes de Frankensteins modernes. Vagualame lui-même, au réveil, peine à joindre les morceaux de lui-même⁷³.

En réaction, le récit est traversé par le rêve d'unifier et de donner corps à cet ensemble de données disparates et sans vie. Le narrateur va suivre les prédictions de la voyante Rosalba, pariant ainsi que le monde s'organisera et prendra sens sous cet autre regard. Mais Rosalba est une voyante de pacotille, une mystificatrice, finalement discréditée. L'espace s'apparente par là à quelque scène de théâtre, où la tombée finale des masques (René Crevel se reconnaissant en Vagualame) fait penser à la fin des « Ponts » de Rimbaud : « — Un rayon blanc tombé du ciel anéantit cette comédie. » Ma représentation est redevenue — ou n'a jamais cessé tout à fait d'être — celle des autres. Sur fond de cette lucidité, l'œuvre reste traversée par le regret de l'« innocence », ce « beau secret perdu »⁷⁴, cette fusion du sujet et de l'objet que Crevel cherche à retrouver, écrit Annie Lebrun, « dans le vertige de la sensation immédiate, par exemple rêvant, tout petit garçon, de “la joie entière de [s]'écraser le nez contre un corsage mystérieux, de caresser un velours”⁷⁵ ».

72. Le terme d'« arrangement » est employé par P. Mourier-Casile au sujet d'*Arcane 17*, récit qui « s'empare d'éléments venus d'autres textes, les fait siens, les organise et les fait jouer selon un *arrangement* qui en change le sens et leur donne une toute autre signification ». (*André Breton explorateur de la Mère-moire*, *op. cit.*, p. 11) A. Compagnon emprunte le terme de « maculature » à Mallarmé, pour désigner l'« impression de tous les degrés du discours sur une même surface ». L'homologue typographique en est « la page du journal [...], tissu fait de pièces et de morceaux raccrochés ». (*Op. cit.*, pp. 388-389, 391) Dans l'imaginaire surréaliste, signalons au passage que le journal fonctionne assez bien comme symbole d'une représentation du monde — entre les parties de quoi le regard trouve ou non une continuité. Cf. PS 43 : « La terre, sous mes pieds, n'est qu'un immense journal déplié ».

73. EVF 129-130, 142, 15. Cette difficulté est déjà évoquée dans *Mon corps et moi* : « [...] j'avais dû finir par comprendre que jamais je ne parviendrais à quelque point comparable de l'espace au présent dans le temps » (p. 85).

74. *Ibid.*, p. 178. Le thème est repris dans *Renée Sintenis* (1930), dans *L'Esprit contre la raison*, *op. cit.*, p. 100.

75. A. Lebrun, « Un palmier rose vif (*préface*) », *ibid.*, p. 19.

Babylone est un récit de tonalité plus heureuse, où le regard sereinement égocentrique d'une enfant « reconstruit le monde au gré de son caprice (BAB 15) », muant son couteau et sa fourchette en personnages parcourant le monde, et construisant, à partir des bribes de conversation qu'elle entend, une représentation spatiale harmonieuse et vivante. Mais l'héroïne n'est pas René Crevel, qui regrette d'avoir perdu la faculté enfantine d'affabuler « aussi naïvement⁷⁶ ». Le narrateur est distinct du personnage, et comme tel il conserve, sur le monde qu'il décrit, un regard extérieur.

Concurremment à cette décourageante altérité, l'appropriation subjective de l'espace relève, chez Aragon et Desnos, du réflexe compulsif. Le sujet achoppe à figurer — et à se figurer — le monde autrement que comme une projection de son moi, organisée par et pour lui-même.

Le Paysan de Paris suggère bien, ici et là, la possibilité d'un regard extérieur au champ de vision du narrateur, et d'où l'espace serait donné à voir différemment. Mais l'organisation du monde n'en est guère inquiétée, comme en témoigne cette réflexion, formulée dans la chambre d'une maison de passe :

Bon, m'aurait-on épié : de vieilles histoires de voyeurs me reviennent. Je ne ferai rien pour le savoir. (PP 131)

La diversité même des éléments du décor, représentés à travers des points de vue variés ne débouche guère sur le mythe d'un point focal ordonnateur extérieur⁷⁷. Chacun se voit plutôt happé vers la scène intérieure, où lui est attribuée une unité toute subjective avec les autres : ces deux clients du cireur, qui semblent ne pas se connaître, ce sont Don Juan et le Commandeur ; quant aux clients du tailleur, « une espèce de lien qui leur vient du costume » révèle chez eux « un mystère commun ». Le

76. « René Crevel [...] voudrait bien pour des romans futurs retrouver des personnages aussi nus, aussi vivants que les couteaux et fourchettes qui figuraient les hommes et les femmes dans les histoires destinées à demeurer inédites qu'il se racontait enfant » (Autobiographie publiée en feuillet séparé par les éditions Kra et glissée dans *Babylone*, citée par J. Chénieux, *Le Sur-réalisme et le roman*, op. cit., p. 229).

77. La plupart des commerces sont abordés par le narrateur sous l'angle indirect des articles qui en parlent, des affiches qui les représentent, des publicités qui les vantent, bref, des représentations qu'en ont donné les autres (cf. PP 85, 92, 115-116, 126).

pommeau d'une canne, métamorphosé en sirène, prend l'aspect d'une femme jadis connue (PP 88, 59, 31-32).

Cette unité intime est concrétisée, sur le plan thématique, par la communication architecturale entre les intérieurs du passage, (par opposition à l'espace public des façades, vitrines et rayonnages, cloisonné en unités discrètes). À l'intérieur des Bains, un long couloir passe sous le restaurant Saulnier, et

[...] toutes les cabines du côté droit du couloir ont, à l'opposé de ce couloir, une porte qui ne ferme que de l'intérieur, donnant sur une seule immense salle où dorment divers appareils à douches, et [...] par conséquent si... mettons deux clients quittaient leur baignoire pour aller prendre le frais dans ce foyer d'ombre ils se rencontreraient sans que personne en sût rien.

Les cabines elles-mêmes communiquent par de « petits volets » au-dessus des baignoires (PP 71-72).

Un peu plus loin, au 29^{ter}, les corps se rejoignent au fond d'un « défilé obscur », et, galerie du Baromètre, la boutique de la marchande de mouchoirs sert de façade à une maison de passe, tenue dans l'arrière-boutique. Dans ces profondeurs intimes s'effacent non seulement la distance entre les corps, mais encore les distinctions sociales (tel passant d'âge « vénérable » et décoré de la « Légion d'honneur » n'en entre pas moins au bordel, PP 126, 102-110, 103).

Dans ces intérieurs, enfin, l'analogie relie tous les lieux. Plongeant son regard dans l'une des « grottes » que sont les salons de coiffure, le narrateur s'absorbe dans le spectacle des « anneaux lents et purs d'un python de blondeur », cependant qu'un réseau serré de connexions se propage :

Et brusquement, pour la première fois de ma vie, j'étais saisi de cette idée que les hommes n'ont trouvé qu'un terme de comparaison à ce qui est blond : comme les blés, et l'on a cru tout dire. Les blés, malheureux, mais n'avez-vous jamais regardé les fougères ? [...] Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser. Sur la palette des blondeurs, je mettrai l'élégance des

*automobiles, l'odeur des sainfouins, le silence des matinées, les perplexités de l'attente, les ravages des frôlements*⁷⁸.

Chez Aragon, cette subjectivité de la représentation est avant tout jouissive. Toutefois, ces lignes du *Paysan de Paris* la placent aussi sous le signe de l'illusion et de l'enfermement :

Jamais tu ne sortiras de cette grande tache de couleur que tu traînes au fond de tes rétines. Débat ridicule qu'une flamme dans le feu. Tu ne quitteras pas ton navire d'illusion, ta villa de pavots au joli toit de plumes. Tes géoliers d'yeux passent et repassent en agitant leurs trousseaux de reflets (PP 63).

Les pages introductives suggéraient déjà ce péril, en postulant que les erreurs des sens ne sont « *que* des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles⁷⁹ ».

Nous allons voir cet enfermement narcissique se développer douloureusement chez Desnos.

L'espace de *Deuil pour deuil* éclate, à première vue, en scènes isolées, correspondant à vingt-quatre séquences que séparent des blancs typographiques. Mais l'on voit vite, tout d'abord, que chaque séquence met en œuvre le même principe de distanciation et d'intériorisation, que Serge Gaubert nomme l'« ironie » : le regard s'empare d'objets réels (perceptibles au premier degré), et leur ôte leur signification sociale, pour les intégrer dans une fiction personnelle⁸⁰. Paris, son métro et sa

78. PP 50-51. De même, l'espace de *L'Extra* s'unifie-t-il à un niveau plus intime et profond que la géographie : « Mais suivez les pensées jumelles des amants de Marmor Island : leur point commun n'est pas comme vous pourriez le croire cette pâquerette aux bords légèrement rehaussés de pourpre. Ce n'est pas non plus leur point de départ. Étrangers l'un à l'autre ils ne se réunissent encore une fois que par leur désir, que par l'objet de leur désir » (*L'Extra*, LIB* 106).

79. PP 15, nous soulignons.

80. « L'ironie sépare d'ordinaire, elle creuse distance du sujet à l'objet. Dans une œuvre comme *Deuil pour deuil* elle n'agit qu'autant qu'il le faut pour rompre les liens et introduire à cette autre logique, irrationnelle si l'on veut, qui est celle des rêves. Ironie au service de l'onirisme en quoi elle a vite fait de se retourner et se fondre » (S. Gaubert, « *Deuil pour deuil, La Liberté ou l'amour !* D'un texte à l'autre, ironie onirique », « *Moi qui suis Robert Desnos* » : *permanence d'une voix*, op. cit., pp. 150-151).

tour Eiffel sont ainsi reconnaissables dans la description d'une ville en ruine, où subsiste un « réseau de souterrains », et au « sud-ouest » de laquelle « une construction métallique ajourée, très haute et dont nous n'avons pu déterminer l'usage », surplombe un « fleuve sinueux »... Un verre, une bouteille et un café, posés sur une table, donnent naissance à une affabulation, le « verre à côtes » et le « litre légal » devenant un « médecin légal » en « habit de velours à côtes ». Le feu « de la cigarette que je viens de jeter » est aussi celui « qui dévora Sodome et Jean Huss », et qui « court sur la mer et les marais, au flanc des cimetières, dans la fumée des locomotives, aux hublots des transatlantiques ». Dans une salle de théâtre, le son d'un piano de palissandre raconte une histoire exotique aux accents rimbaldiens : « J'étais déjà robuste quand des nègres féroces peints en bleu amenèrent devant moi un homme blanc vêtu de blanc. Ils l'attachèrent et leurs flèches perçant l'explorateur et mon aubier firent jaillir [...] un sang rouge jusqu'à mes plus hautes branches (DPD, dans LL* 121, 133, 136, 146) ». Or, chacune des fictions construites à partir de ces fragments de réel rejoint, au fond, le même thème obsessionnel. Ce mécanisme est bien illustré par la treizième séquence du récit, où le narrateur écoute le « chant sinistre de l'eau dans les conduites et [s]on robinet qui pleure lentement sur la dalle funéraire qui [lui] sert d'évier ». De cette eau nostalgique et tristement chantante, chaque goutte isolée raconte son histoire. L'une vient d'une lance de pompier, l'autre d'une mare croupissante, cette troisième d'une source... Mais chacun de ces lieux d'origine appartient en fait au même espace — comme les gouttes d'eau participent originellement au même flot — : celui de l'amour et de la mort, peuplé de « femmes adulées aux temps lointains » et de « cadavres bleus », d'une vierge blonde qui se « lave après l'amour » et de « la déchirure qu'apporte dans l'océan l'étrave des cuirassés », de noyés engloutis et de belles nageuses⁸¹.

Même dispositif au chapitre VII de *La Liberté ou l'amour !*, où les gouttes d'eau prolixes sont les membres d'un club, relatant une aventure advenue en quelque partie du monde. Ici en-

81. DPD, dans LL* 142-143. C'est à travers la même métaphore des gouttes d'eau que Crevel pose la question de l'unité de la conscience : « Le tout serait de savoir si l'on a raison de prétendre que le bruit de la mer est fait de celui de toutes les gouttes d'eau » (*Mon Corps et moi, op. cit.*, p. 157).

core, les lieux et les faits, quoique apparemment autonomes, appartiennent au même espace, où luttent l'amour et la mort dans l'attirance pour un être à la fois désirable et perdu, que l'on aime en sachant qu'il faut en faire le deuil⁸².

Le lecteur est souvent convié à relier lui-même des parties de l'espace objectivement disjointes, en leur prêtant une unité subjective :

C'est l'histoire de trois pots de fleurs à une fenêtre à laquelle les ombres de minuit donnent l'apparence d'un théâtre sinistre au fond du paradis [...]. C'est l'histoire d'une lettre d'amour perdue par le facteur au coin de la rue Montmartre et de la rue Montorgueil et dont l'absence cerne les yeux d'une petite fille de seize ans dans une mansarde tandis que, désespéré, son amant, attendant vainement une réponse, fréquente les dancings où il fait connaissance de l'Argentine qui l'entraîne dans son amour, sa fatalité et son suicide. C'est l'histoire d'un sculpteur qui découvre soudain, à fouiller une terre rouge, que son ébauchoir a la forme d'un couteau d'assassin et que, du point de vue de la noblesse morale, il est aussi légitime de précipiter des formes palpitantes dans le silence et la rigidité squelettique que de douer l'informe matière d'un simulacre de conception. Il se glisse alors dans les ruelles et les impasses et, chaque matin, les petites orphelines vouées à Marie et vêtues de bleu tendre croissent, en se rendant à la messe, sous la conduite d'une sœur de charité blonde qui dissimule de terribles secrets sous sa cornette, six brancardiers portent trois cadavres sur des civières et si, avant de pénétrer dans Saint-Eustache, elles lèvent la tête, elles remarquent à une mansarde trois pots de géranium. Les orgues pourront faire rôder autour d'elles les lionnes robustes du recueillement, l'encens piquer des fleurs jaunes dans le jardin anglais de la mysticité, rien n'y fera : elles rêveront à leur rêve de la nuit précédente et, en particulier, au cri d'une locomotive entendu en sursaut vers deux heures du matin.

Caché parmi les pauvres, un facteur se recueillera. Il demandera aux saints oubliés depuis l'époque ensoleillée de sa première communion la raison d'un remords inexprimable qui le poursuit toutes les fois que passe entre ses mains une enveloppe adressée d'une écriture violette à une jeune fille de la rue

82. Sur la récurrence de cette structuration dans *Deuil pour deuil*, cf. *supra*.

Montorgueil, enveloppe qu'il présente à la concierge dont il reçoit invariablement la réponse « Décédée » sans pouvoir la fixer dans sa mémoire en dépit de la tenture noire surmontée de la lettre T en argent qui décora le porche un matin de février. La sœur blonde et lui échangeront l'eau bénite sans en tirer d'autre consolation que l'espoir d'une noyade accidentelle dans un fleuve resserré entre des quais de bitume, dans un fleuve retentissant du plongeon d'un corps, celui d'un sculpteur portant au cou la pesanteur volumineuse d'une statue imitée du grec avec une légère influence égyptienne.

Pauvres, pauvres vies ! Moi, je suis amoureux de l'Argentine. Elle danse parmi la soie des lumières et l'éclat de sa robe. Son corps est flexible. Elle danse. Elle a des mains longues [...]⁸³.

Au coin des rues Montmartre et Montorgueil, ces « trois pots de fleurs » à une fenêtre sont interprétés instinctivement comme étant les « trois pots de géranium » aperçus par les orphelines à une « mansarde », près de l'église Saint-Eustache. La mansarde est supposée celle où vit la jeune fille désespérée mentionnée plus haut. Le « facteur » poursuivi par le remords et qui se recueille « parmi les pauvres » est identifié comme celui-là même qui a perdu, à l'angle de la rue Montorgueil et de la rue Montmartre, la lettre adressée à la jeune fille désespérée. Un rapport est par ailleurs soupçonné — mais lequel ? — entre ce sculpteur noyé dans un fleuve resserré entre des quais de bitume — la Seine, puisque l'on est en contexte parisien — et le décès de cette jeune fille. Le narrateur, enfin, est probablement celui-là même qui écrivait des lettres à la jeune fille — puisqu'il est, comme ce dernier, amoureux de « l'Argentine ».

Mais en réalité, la diversité des points de vue et l'absence de commentaire explicatif empêchent d'affirmer que les pots de fleurs mentionnés par le narrateur soient les pots de géranium vus par les orphelines, que la mansarde qu'il nomme soit celle qu'elles aperçoivent, que le sculpteur assassin soit le même que le sculpteur noyé, etc. Seule l'application instinctive d'un topos romantique nous fait, comme dans un frottage de Max Ernst, rationaliser l'espace, pour mieux y déchiffrer une histoire d'amour et de mort.

83. *Ibid.*, pp. 155-157.

Chez Desnos, ces constructions subjectives revêtent souvent le caractère douloureux de l'obsession. Bien plus nettement que chez Aragon, elles sont alors dénoncées comme illusion. Dans *La Liberté ou l'amour !*, la fiction est sporadiquement stigmatisée, par opposition au vrai : « Qu'elle vienne, celle que j'aimerais, au lieu de vous raconter des histoires merveilleuses (j'allais dire à dormir debout)⁸⁴ ».

La même subjectivisation de la représentation s'observe chez Soupault et De Chirico, mais nous allons la voir déboucher sur une esthétique qui se démarque du surréalisme.

L'espace d'*Hebdomeros*, comme celui des trois récits qui précèdent, est centré autour d'un « je » omniprésent, qui rapporte toujours à lui les diverses données de l'espace. La montée d'un escalier déclenche une rêverie du héros sur les escaliers de sa maison d'enfance, avant que la vue d'un piano n'entraîne une nouvelle introspection. Lorsque les yeux se rouvrent, une scène de dîner dans un petit jardin d'hôtel fait lever les images d'autres souvenirs personnels (HEB 6, 8-15). Le regard déréalise systématiquement l'objet pour se l'assimiler, en un geste mental déjà vu dans *Nadja*, et que résume ce conseil d'*Hebdomeros* :

[...] quand vous avez trouvé un signe, tournez-le et retournez-le de tous les côtés ; voyez-le de face et de profil, de trois quarts et en raccourci ; faites-le disparaître et remarquez quelle forme prend à sa place le souvenir de son aspect ; voyez de quel côté il ressemble au cheval et de quel autre à la moulure de votre plafond ; quand il évoque l'aspect de l'échelle ou celui du casque empanaché ; en quelle position il ressemble à l'Afrique qui elle-même ressemble à un grand cœur [...]. (HEB 50)

Cette exploration et assimilation progressive de l'objet est aussi connaissance et appropriation des diverses facettes de soi-même — comme le suggèrent les lignes qui précèdent :

Au commencement, disait Hebdomeros dans ses discours, on patauge et on se salit en travaillant ; on éclabousse les murs autour de soi ; on ternit les objets que l'on touche ; [...] on sort dans la rue sans savoir que l'on a des arabes-

84. LL, dans LL* 44.

ques dessinées sur le dos et le nez peint en vert [...]. Puis, peu à peu, avec l'âge et l'expérience, la discipline, le savoir et le métier l'emportent sur l'instinct ; [...] il y a une certaine lenteur apparente dans ce que l'on fait [...] ; mais derrière cette lenteur, par paquets, par séries, les créations s'entassent les unes sur les autres ; [...] on fait circuler de par le vaste monde ses créations-capitales ; on les envoie même très loin, dans ces pays encore mal explorés où notre civilisation millénaire n'a encore que bien faiblement imposé ses cachets et ses estampilles [...]. (HEB 49)

La maîtrise d'un espace graduellement élargi, qui fait passer des « murs autour de soi » et des « objets que l'on touche » à « la rue », puis au « vaste monde », et aux « pays encore mal explorés », présente le moi comme un monde à découvrir et à s'approprier par d'incessants voyages, qui font progressivement le lien entre ses parties. *Hebdomeros*, en ce sens, raconte la *genèse* d'une personnalité.

Certes, l'unité de la couche profonde, vers quoi font signe les diverses parties de l'espace, n'est guère explicitée dans ce récit — non achevé d'après l'hypothèse de Jacqueline Chénieux⁸⁵. Mais l'on voit bien, au fil des pages, le protagoniste gagner en assurance, prendre de plus en plus souvent la parole, cesser d'être ballotté d'un point de vue à l'autre en spectateur passif, pour s'affirmer comme acteur et guide, auteur unique du discours et de la représentation spatiale. Il décide de ses mouvements (« *Hebdomeros* était plus que jamais décidé à quitter le pays, HEB 81 »), guide ses disciples (« C'est tout de même vers le nord qu'il faut nous diriger », HEB 78), possède la connaissance des directions cardinales⁸⁶, sait et commande⁸⁷, acquiert une vision surplombante⁸⁸ : l'espace cesse d'être étran-

85. J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, op. cit., p. 309.

86. Cf. HEB 78-79 : « [...] le nord est un peu comme l'occident, par contre le sud est un peu comme l'orient ; je vous conseille de vous méfier du sud et de l'orient car ce sont des pays délétères et corrosifs. Vers le nord c'est la vie et le bonheur [...] ».

87. Cf. *ibid.*, p. 84 : « *Hebdomeros* les arrêta d'un geste : "Non, mes amis, dit-il, nous ne sommes pas encore au milieu de notre journée [...]" ».

88. Cf. *ibid.*, p. 70 : « [...] devant ce spectacle grandiose et mappemonial il vit tout à coup les Océans. Comme le colosse de Rhodes, comme un colosse de Rhodes infiniment grandi dans le rêve, ses pieds au bout de ses jambes

ger, incompréhensible à ses yeux, pour acquérir une unité qu'il reconnaît progressivement comme sienne⁸⁹.

Cependant, là où Aragon et Desnos adoptaient une vision sélective et déréalisante — le foyer optique étant celui de l'inconscient et de la pulsion — *Hebdomeros* tend vers une vision détachée et panoptique, résultant d'une sublimation des affects, et présentée comme le fruit d'une lucidité progressivement conquise. Il est frappant, à cet égard, de considérer l'évolution de la production picturale de De Chirico : aux toiles que Breton admirait, où les longues ombres portées sur le sol par la lumière oblique, les rues désertes et la voûte des arcades décentraient l'espace, et suggéraient une présence autre et mystérieuse⁹⁰, succède la plénitude de la perspective classique, ordonnée par un point de vue homogène qui plie à ses cadres une nature maîtrisée.

L'esthétique de l'espace chez Soupault s'écarte également du surréalisme, mais selon un mouvement inverse. Le narrateur des *Dernières Nuits de Paris* s'efforce de coordonner des lieux et des faits disparates à la façon, toute rationnelle, d'un détective de roman policier. Autrement dit, l'esthétique réaliste du point de vue refuse de capituler. Une distance demeure dès lors posée entre la raideur de l'observateur et l'anarchie de l'espace observé. S'il surprend le conciliabule nocturne des êtres mystérieux qu'il tente d'approcher, c'est en leur cachant sa présence, et sans saisir le motif profond de leurs agissements (DNP 37-40). Il faudrait, pour cela, pouvoir adopter le point de vue de Volpe, chef de l'organisation secrète, et image, peut-être, du moi inconscient. Mais ce foyer demeure inaccessible et improbable : Volpe reste un « *il* » que le narrateur, « durant tout le récit, [...] tentera de comprendre et de pénétrer [...] ; jamais il

écartées touchaient des régions différentes [...] ».

89. Cette évolution est d'ailleurs appelée dès le début du récit : « C'est curieux, se répétait Hebdomeros à lui-même, moi, l'idée que quelque chose ait échappé à ma compréhension m'empêcherait de dormir [...] » (HEB 6).

90. Dans l'arc de cercle, écrit De Chirico, « il reste quelque chose d'inachevé, qui a besoin et qui est capable d'accomplissement. Il laisse encore pressentir ». De là « l'impression éminemment métaphysique que [lui] ont toujours fait les portiques et les ouvertures en arcade en général » (« Valori plastici », *Il Mecanismo del pensiero*, Einaudi : Torino, 1985 ; reproduit et traduit par Pierre Barucco : « Hantises de Giorgio de Chirico », *Mélusine*, n° 13, 1992, p. 126).

n'y parviendra⁹¹ ». L'existence même de ce foyer optique est mise en doute lorsque, depuis une hauteur au-dessus de la ville, les événements et les lieux n'apparaissent plus soudain qu'en « archipels » très isolés. Devant ce « décor » absurde, ces « personnages mécaniques », ces « mannequins de bois et de peinture » disséminés anonymement sur une surface où rien n'a de « direction », le narrateur aimerait se « replonger dans cette atmosphère » suggestive du Paris nocturne (DNP 136). Mais il n'y réussira jamais tout à fait : Georgette la prostituée demeure la femme des autres — démystifiée le jour, insaisissable la nuit.

Comme par dépit de ne pouvoir lever la barrière qui l'en sépare, le narrateur émettra finalement le vœu qu'une catastrophe le « sépar[e] » de ses personnages. En somme, là où Hebdome-ros n'acquerrait que lentement une vision de l'espace construite et rationnelle, le narrateur des *Dernières Nuits de Paris* achoppe, dès le début, à s'en débarrasser. Les dernières pages — l'autodafé des mystères de Paris — semble signer la capitulation de toute tentative pour en changer⁹².

Quel que soit le succès — et le plaisir — qui l'accompagne, le débridement surréaliste de la subjectivité ne consiste jamais qu'à remplacer, au centre de l'espace, le moi conscient par un moi inconscient — qui n'est autre qu'au sens où « Je est un autre ». Car il n'y a pas, dans le surréalisme, de dieu caché dont découvrir la logique d'Architecte. Le matériau qui nourrit l'œil rappelle, par là, certain vieux mur spécialement décrépi, sur lequel Léonard de Vinci — et Breton après lui — engageait à voir surgir des figures, comme dans quelque

91. P. Dubois, « L'énonciation narrative du récit surréaliste », *Littérature*, n° 25, février 1977, p. 34.

92. DNP 138. Dans *Corps perdu*, le narrateur s'interrogeait déjà sur l'unité des objets qui, rapportés « de tous les pays du monde », meublent son appartement : « Est-ce le hasard qui a rassemblé dans cette pièce où je me tiens volontiers tous ces vestiges de pays que j'ignore ? Est-ce mon goût pour ce que je ne connais pas ? » Ces objets, « matérialisations économiques de rêves », restent aussi épars à ses yeux que les lieux du Paris nocturne dans le récit de 1928. Le vœu, dès lors, est pareillement émis d'être radicalement séparé des espaces dont ils proviennent : « tous ces paysages, je voudrais [...] qu'ils meurent une bonne fois » (P. Soupault, *Corps perdu*, au Sans pareil, 1926, pp. 27-29).

« image-devinette ». Dans l'exercice de cette paranoïa, l'Homme crée le monde à son image⁹³.

Située aux antipodes de l'objectivité maniaque — dont nous avons examiné les limites — cette posture connaît également un écueil, dont Breton résumait la nature dès *Les Vases communicants* :

J'étais tenté de croire que les choses de la vie, dont je retenais à peu près ce que je voulais, plus exactement dont je ne retenais que ce dont je pouvais avoir le besoin immédiat, ne s'organisaient que pour moi. [...] À cette limite, il faut bien convenir que l'attention subissant une crise grave, toute particulière, les représentations, en ce qu'elles offrent ordinairement d'objectif, se trouvent viciées.

Le « refuge dans le vie de rêve », poursuit-il, « me barre littéralement l'action pratique ». Dès lors, comment concilier l'optique du moi inconscient, et celle du moi conscient — qui doit bien faire à l'objectivité cette concession de s'« effac[er] sur le passage des automobiles »⁹⁴ ?

Le lieu et le regard

Lorsque le narrateur de *Nadja* revient sur les lieux parcourus autrefois, ni eux ni lui n'ont foncièrement changé (sa « foi » en la « Merveille » demeure la même, NAD 176-177). Mais les circonstances se sont modifiées, et, avec elles, la relation entre le lieu et le regard — le « réel », écrit Aragon, « n'est qu'un rapport comme un autre »⁹⁵.

93. AF 128. Breton rappelle la leçon de Léonard de Vinci « engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre (de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux) en considérant longuement un vieux mur ». Il la rapproche de « l'exercice de cette faculté qu'on a dite quelquefois "paranoïaque" » (cf. la méthode « paranoïaque-critique » de Dali). Puis il l'étend aux associations d'images qui « empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose : un son persistant et vague véhicule à l'exclusion de toute autre, la phrase que nous avons besoin d'entendre chanter » (AF 126-127).

94. VC, *Œuvres complètes II*, op. cit., pp. 180, 183-184, 179.

95. L. Aragon, *Une Vague de rêves*, op. cit., p. 11.

C'est ce qu'illustre cette anecdote portée dans une note de l'épilogue :

[...] j'observais par désœuvrement naguère, sur le quai du Vieux-Port, à Marseille, peu avant la chute du jour, un peintre étrangement scrupuleux lutter d'adresse et de rapidité sur sa toile avec la lumière déclinante. La tache correspondant à celle du soleil descendait peu à peu avec le soleil. En fin de compte il n'en resta rien. Le peintre se trouva soudain très en retard. Il fit disparaître le rouge d'un mur, chassa une ou deux lueurs qui restaient sur l'eau. Son tableau, fini pour lui et pour moi le plus inachevé du monde, me parut très triste et très beau⁹⁶.

Par une accentuation des procédés ironiques, le surréalisme va pousser à l'absurde ce décalage entre le lieu et sa représentation.

Il le fait, tout d'abord, en plaquant sur le référent une topique ouvertement inadaptée. La capacité du narrateur à « assurer une pertinence de son discours à l'égard du réel » est ainsi récusée, et, du même coup, la capacité de son système représentatif à rendre compte du lieu dont il prétend organiser les parties⁹⁷.

Le *Paysan de Paris* adopte ainsi le genre et le ton du guide — joie touristique, curiosité de bon aloi, exploration d'absides et enfoncements divers, stations, conseils photographiques — tout en les appliquant à un objet inapproprié : bordel (et non boutique pittoresque), lieu de rencontres inavouables (plutôt que lieu mondain), espace de tractations douteuses (et non monument remarquable)⁹⁸.

Cette impuissance du système représentatif à domestiquer un réel échappant à sa compétence est ostensible chez Péret, où une trame stylistique ou sémantique homogène, mécaniquement proposée comme intertexte, est constamment trouée par

96. *Ibid.*, p. 175, note 1. Soupault rapportait en 1923 une anecdote voisine : « Chaque fois que je passe près de ces peintres ambulants [...], je ris très fort pour les inquiéter. Ils ont peur alors de ne pas copier exactement l'abside de Notre-Dame. Elle change de couleurs tous les quarts d'heure et ces malheureux ne peignent pas assez vite » (*Le Bon Apôtre*, *op. cit.*, p. 176).

97. P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 24.

98. PP 101-103, 47, 34-43.

l'irruption d'énoncés déplacés qui créent un effet déceptif burlesque. Jacqueline Chénieux rapproche par là les textes de Benjamin Péret de certaines créations de l'Oulipo, obtenues à partir d'un texte premier dont chaque substantif est remplacé par un mot tiré d'un autre corpus⁹⁹. Elle cite cet extrait de *Mort aux vaches et au champ d'honneur* :

Je ne songe pas seulement à l'attitude que pourront prendre les [gigots], mais je constate que plusieurs Israélites qui s'étaient fait inscrire dans la discussion du projet de loi relatif à l'ouverture d'une caisse [de camemberts] ont, maintenant que vous avez fixé à aujourd'hui le ravalement des [nez camus], reporté leur inscription à une date ultérieure. Nous devons néanmoins ravalier [ces nez], etc.

Les crochets indiquent les mots « substitués à un vocabulaire de type parlementaire homogène par rapport à la trame syntaxique et stylistique¹⁰⁰ ». Dans le même ordre d'idées, nous citerons l'incipit du *Boulevard Saint-Germain* :

La demie de onze heures sonnait à une horloge voisine. Quelques taxis passaient [nonchalamment] et les [dromadaires] n'étaient pas tous rentrés. Au loin, on pouvait apercevoir le Président de la République, [revêtu d'un scaphandre et] accompagné du roi de Grèce, qui semblait [si jeune qu'on avait envie de lui apprendre à lire]. Une jeune [hétaïre] les suivait leur offrant ses services. Des [gants] pleuvaient, emportés par une bise aigre de novembre¹⁰¹.

99. J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, op. cit., p. 270. Il s'agit du procédé dit du « texte farci ». (Cf. A. Duchesne et T. Leguay, *Petite fabrique de littérature*, [s.l.] : Magnard, 1993, pp. 91-92) Sur ce dévoiement ironique de la notion de « règle » en « régularité » mécanique, cf. : P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., pp. 66-68.

100. *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 127, et J. Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*, op. cit., pp. 270-271. De même, « les chapitres III et VI montrent clairement le patron stylistique dans lequel le texte est taillé : discussion à la Chambre des députés, dans le chapitre III ; lettres formellement bien caractérisées et généralement de style officiel dans le chapitre VI ; les trames sont aisément reconnaissables ». Le chapitre V imite, quant à lui, le « patron stylistique et sémantique » du « récit d'aventures fantastiques ». (p. 272) *Au 125 du boulevard Saint-Germain* mime le roman policier.

101. BSG, *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 21.

Ce début applique une rhétorique d'ouverture stéréotypée (indication du lieu, du temps, des personnages), mais la topique est perturbée par l'irruption d'éléments inattendus (entre crochets), créant un effet d'incongruité : un Président de la République, mais « revêtu d'un scaphandre » ; un roi, mais « si jeune qu'on [a] envie de lui apprendre à lire » ; une ville, mais où déambulent des « dromadaires » ; des taxis, mais qualifiés par un sème/animé/, etc. Ce décalage entre le lieu et le discours chargé de le représenter est répercuté, au niveau thématique, par un contraste insistant entre les espaces mécanique et humain, le prévisible et l'imprévisible, le réglé et l'arbitraire. Dans le premier espace, prédominent les appareils et les machines¹⁰², les spectacles réglés par une nécessité mécanique¹⁰³, les figures géométriques¹⁰⁴, les actes machinaux du corps et de l'esprit¹⁰⁵. Le second est en revanche caractérisé par la présence animale¹⁰⁶, l'émotion non maîtrisée et l'incertitude sur les actes

102. Une « horloge » et un « scaphandre » (p. 21), un « fauteuil à roulettes » (pp. 21, 25), un « gramophone » (p. 23), une « automobile » (p. 25), une « locomotive » et une « machine à débiter » (p. 33). Le corps même est mécanisé : des dactylos travaillent automatiquement, et un personnage songe à leur ouvrir le corps avec l'ingénuité d'un enfant qui démonte un jouet pour en saisir le fonctionnement (p. 30). Ailleurs, une pression sur l'épaule fait couler du lait des yeux d'un homme inerte, comme s'il s'agissait d'une sorte de poupée (p. 23).

103. Des écrits sortent de « machines » et disparaissent on ne sait où (p. 24) ; une porte s'ouvre comme si l'on avait fait jouer un ressort caché (p. 25), et un bonhomme de paille incline la tête à la façon d'un automate (*loc. cit.*) ; un puissant projecteur éclaire une ronde mécanique (p. 26) ; un ronflement d'automobile décèle l'approche d'une de ces « machines » ; un homme se lève tout d'une pièce (p. 28) ; des petites roues dentées et de minuscules ressorts semblables à ceux d'une montre voltigent de tous côtés (p. 30) ; une femme nage de plus en plus vite en même temps que des horloges accélèrent leur mouvement (pp. 30-31) ; des voix qui sortent de troncs d'arbres chantent inlassablement le même mot (p. 32).

104. Quatre plantes sont placées aux quatre angles d'une pièce (p. 23), et quatre horloges aux quatre angles d'une piscine (p. 31) ; des tables sont disposées parallèlement (p. 24), divers objets s'organisent de manière à former les « sept angles d'un polygone régulier » (p. 26), une « figure géométrique » hante l'esprit d'un homme (p. 29).

105. Cf. p. 30 (« Il occupait son temps à tresser une petite chaîne avec des poils de chameau »), et pp. 26-28, 33-34, où sont listées et numérotées des phrases toutes faites : proverbes, dictons, adages et maximes.

106. Des « dromadaires » (p. 22), un « coq » et une « mouche » (p. 23), un « héron », une « antilope », un « crabe » et un « ours » (p. 25), etc.

à accomplir¹⁰⁷, la thématique de la diversité et de l'informe¹⁰⁸, les actes et les pensées pulsionnels¹⁰⁹.

Dès que le système représentatif adopté pourrait rendre compte malgré tout du lieu, un nouveau référent incongru vient perturber la cohésion qui s'ébauche. Le chapitre III de *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, construit sur la trame stylistique d'un débat à la chambre des Députés, est ainsi saturé par l'introduction d'intrus, qui font éclater la représentation au moment où elle pourrait trouver une cohérence : pour résoudre le problème de l'alcoolisme des « meubles anciens », il faut d'abord régler celui de l'importation des « puces en boîte », ce qui soulève la question des « prunes » nécessaires à l'alimentation des « locomotives », que l'on ne résoudra qu'après avoir dirigé « les vents de plomb qui faussent la monnaie », etc¹¹⁰. L'impossibilité d'unifier la somme des données dans une représentation cohérente semble en fait le seul vrai problème débattu. Les *incipit* aléatoires d'Aragon introduisent, de même, de nouveaux ingrédients incongrus dans le récit, comme ce « gardien de phare » de *Paris la nuit* : « Que vient faire cet idiot dans mon histoire, ce demi-crétin ? »¹¹¹

Concurremment à cette tendance ironique, qui souligne délibérément l'écart entre la chose et sa représentation, quel *modus vivendi* adopter ?

Marguerite Bonnet a montré que la photographie, plutôt que d'« éliminer toute description » des livres de Breton, comme pourrait le faire croire l'« Avant-dire » de *Nadja*, entre avec elle dans un rapport « mouvant » — apportant un « surcroît d'information », produisant des effets « en dérive par rapport au texte », incitant à le relire sous un angle différent¹¹². Pascaline

107. Ici et là s'expriment : le désir sexuel (p. 30), la nostalgie (p. 22), l'inquiétude (p. 30), etc.

108. Cf. p. 26 : « on assista à une ronde effrénée du cœur, de la mâchoire, de l'intestin, du fourreau de cheval, du paquet de cacao, de la chemise de femme et de l'oiseau naturalisé ».

109. Cf. p. 35 : les « pensées » de M. Séraphin sont en partie composées de discours automatique.

110. *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 128.

111. *Paris la nuit*, LIB* 204. Ainsi se voit enrayé — ou freiné — le mécanisme de « coagulation du sens » que nous avons vu jouer précédemment.

112. NAD 6 ; M. Bonnet, « Le regard et l'écriture », *André Breton : la beauté*

Mourier-Casile, au sujet des illustrations de *Nadja*, parle de lecture « bifocale¹¹³ ». Les « proses parallèles » des *Constellations* tissent des liens analogues avec les gouaches de Miró, et Michel Foucault a commenté l'ambiguïté des rapports du texte et de l'image dans certaines œuvres de Magritte¹¹⁴.

Entre l'image sociale du lieu et ce qu'il est pour moi, entre sa signification officielle et son retentissement intime, s'ouvre, de même, un champ de négociation, où tantôt la pensée oscille de l'un à l'autre en un jeu analogue à celui du « *fort / da* », tantôt trouve à les combiner en un curieux précipité.

La ligne des façades de *La Galerie de l'Opéra*, frontière architecturale entre l'extérieur et les intérieurs, fonctionne aussi comme une ligne de démarcation psychologique entre le lieu social (au dehors de moi-même) et ses répercussions dans l'imaginaire (l'intériorité). Du dehors, les commerces constituent, nous l'avons vu, une composition architecturale rationnelle, formée d'un assemblage d'unités séparables (façades, vitrines, rayonnages...). À mesure qu'il se rapproche de cette surface, l'œil se perd dans l'analyse des détails, et la continuité de la représentation éclate. Au-delà, se découvre un espace profond et continu, dont les parties sont communicantes (clapets, couloirs), et qui déclenche dans la pensée un réseau associatif d'images. De l'extérieur vers l'intérieur, de la représentation de l'espace pour les autres vers sa représentation pour moi — et vice-versa — le récit est rythmé par d'incessants passages, qui font goûter, bien plus que l'un ou l'autre de ces deux pôles séparément, leur fonctionnalité :

La lumière ne se comprend que par l'ombre, et la vérité suppose l'erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l'enivrement. Nous n'existons qu'en fonction de ce conflit, dans la zone où se

convulsive : [exposition], Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 25 avril-26 août 1991, Centre Georges Pompidou, 1991, pp. 40, 36.

113. Par « un jeu d'interférences actives », l'illustration entre « en résonance avec le texte », l'un et l'autre « exaltant réciproquement leurs pouvoirs », et réclamant « une lecture en quelque sorte bifocale » (P. Mourier-Casile, « *Nadja* » d'André Breton, *op. cit.*, p. 138).

114. A. Breton, *Constellations* (1959), *Signe ascendant...*, Gallimard, 1999. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*

*heurtent le blanc et le noir. Et que m'importent le blanc ou le noir ? Ils sont du domaine de la mort*¹¹⁵.

L'alternance entre les deux s'observe bien dans le récit de la promenade nocturne au parc des Buttes-Chaumont. Ce qui nous est décrit d'abord n'est pas le lieu lui-même, dans sa réalité sensible, mais son plan, en un minutieux recopiage dont voici seulement le début :

Le parc des Buttes-Chaumont vu de haut a la forme d'un bonnet de nuit dont l'axe sensiblement orienté d'ouest en est joindrait l'aboutement de la rue Priestley dans la rue Manin à celui de la rue d'Hautpoul dans la rue de Crimée, la base rectiligne étant formée par la rue de Crimée, orientée nord-sud, légèrement oblique vers le sud-est, de la rue Manin à la rue du Général Brunet. Des deux côtés curvilignes de cette figure, le septentrional convexe vers le nord-ouest est formé par la rue Manin, le méridional concave vers le sud-est par la rue Botzaris. De plus, la pointe, l'angle opposé à la base, formé par la réunion de ces deux côtés est déviée vers le sud, et légèrement vers l'est, formant une corne qui prolonge le parc au sud entre la rue Manin au-delà des rues Priestley et Secrétan, et la rue Bolivar qui lui fait suite du coin de la rue Manin jusqu'au-delà de la rue des Dunes, d'une part, et d'autre part de la rue Botzaris de la rue Fessart à la rue Bolivar. (PP 169-170)

La radicalisation de l'esthétique objective, dont on a détaillé plus haut le mécanisme, produit une représentation trop impersonnelle pour être bien lisible. L'œil qui servait initialement de centre de perspective unificateur (« vu de haut ») se rapproche, et cessant de fédérer directement les éléments spatiaux, les laisse se localiser les uns par rapport aux autres. La description se perd alors dans les détails — comme il advenait avec les vitrines de la galerie de l'Opéra. Faute du concours de l'intuition sensible, la logique seule achoppe à unifier l'espace dans une appréhension globale, et la représentation perd sa cohésion.

115. PP 15. Cf. aussi pp. 135-136 : « [...] je suis le passage de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident et l'aurore. Je suis une limite, un trait ».

Après le « plan du parc », nous est décrit le « plan de la nuit » : le parc lui-même. Tournant vers nous sa face intime — et non plus sociale — l'espace acquiert ici une unité qui n'est plus celle, rationnelle et objective, que démontrait sa représentation graphique, mais celle, empirique et subjective, dont persuade sa perception immédiate. La nuit donne à ce lieu « absurde un sens qu'[il] ne se connaissai[t] pas », et l'homme s'y unit avec la nature selon des correspondances mystérieuses : « Peut-être à la trahison d'un geste ou d'un soupir, comprendrons-nous ce qui lie ces fantômes sensibles à l'émouvante vie des buissons trembleurs, au gravier bleu qui crisse sous nos pieds » (PP 174, 178). Dans un troisième temps, la promenade nocturne mène à une colonne, gravée, par les soins de la municipalité, d'inscriptions qui représentent l'espace environnant. Reprenant une posture impersonnelle, le narrateur recopie à nouveau cette sorte de plan officiel pendant neuf pages (PP 195-203).

Le texte invite ainsi à un jeu analogue à celui du « *fort / da* », décrit par Freud : en une suite de va-et-vient de part et d'autre d'une barrière, un objet passe d'un espace des (et pour les) autres, à un espace du (et pour) moi¹¹⁶. On retrouve là l'opposition entre « figurer et dire ; reproduire et articuler ; imiter et signifier ; regarder et lire » — dont Michel Foucault a commenté l'exclusion mutuelle au sujet des calligrammes : « Pour que le texte se dessine et que tous ses signes juxtaposés forment une colombe, une fleur ou une averse, il faut que le regard se tienne au-dessus de tout déchiffrement possible ; il faut que les lettres restent points, les phrases lignes, les paragraphes surfaces ou masses, — ailes, tiges ou pétales ; il faut que le texte ne dise rien à ce sujet regardant qui est voyeur, non lecteur. Dès qu'il se met à lire en effet, la forme se dissipe ; tout autour du mot reconnu, de la phrase comprise, les autres graphismes s'envolent, emportant avec eux la plénitude visible de la forme, et ne laissant que le déroulement linéaire, successif, du sens¹¹⁷ ».

116. S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Payot, 1997.

117. M. Foucault, *op. cit.*, pp. 22, 26.

Chez Leiris, le glissement de la socialité du lisible à l'intimité du visible est souvent mis en évidence par la liberté fictionnelle. Le « — 273° » du zéro absolu se transforme en 273 degrés (marches) d'un escalier, et le mot « TORRIDE » quitte l'espace de la page pour s'abattre sur le cerveau du protagoniste. Un 5 inversé — lui-même issu d'une opération sur les lettres d'une inscription — devient une danseuse espagnole¹¹⁸. Ce glissement est longuement mimé par le parcours du narrateur au premier chapitre du *Point cardinal*. À la fin d'une représentation théâtrale, il s'engage sur la scène et découvre une « imitation de fort », une « végétation de toile et de papier ». Au revers des « troncs plats », se lisent « des bouts d'affiches et des inscriptions obscènes », et les feuillages « sent[ent] l'encre d'imprimerie ». Au-delà, s'ouvre un étroit corridor sur les murs et la voûte duquel la même femme nue est peinte indéfiniment. À mesure qu'il avance, la représentation picturale devient réalité : il sent onduler sa chevelure « sous le vent d'une véritable haleine », voit « les murailles respirer et des lèvres s'entrouvrir sous la poussée du sang ». Par un *regressus ad uterum*, le héros pénètre, à la fin du chapitre, dans le « sexe béant » de la femme dont les peintures n'étaient que les imitations. L'espace n'est plus ce pur dehors qui tournait vers moi sa surface impersonnelle ; il est devenu un dedans, qui me contient et m'engloutit¹¹⁹. Inversement, au chapitre suivant, les péripéties sensibles d'une bataille se résorbent en un huitain gravé sur la face la plus lisse du corps de pierre du narrateur¹²⁰.

Dans *Aurora*, nous avons vu cette oscillation entre les faces intime et sociale de l'espace faire passer du « je » au « il » (le narrateur abordant dans son « île » qui est avant tout une troisième personne du singulier), avant que soit réaffirmée, par réflexe conjuratoire, la toute-puissance du « je¹²¹ ». Entre ces deux pôles, l'alternance tient moins du jeu que de la compulsion : tantôt le monde est un reflet du moi (« ce n'est qu'en fonction de moi-même et parce que je daigne accorder quelque attention à leur existence que les choses sont »), tantôt le moi est un reflet du monde (« me voici [...] maquereau du monde,

118. AUR 158-159, 35 ; PC *Mots sans mémoire*, pp. 41-42.

119. *Ibid.*, pp. 27-35.

120. *Ibid.*, pp. 44-45.

121. Cf. *supra*.

puisque j'affirme le hair et que c'est lui qui m'entretient comme son amant, jusqu'au jour où il me jettera dans le fan-geux ruisseau qui roule sans arrêt de vieux trognons de pommes avant d'être bu langoureusement par le sable sec qui compose les territoires jaunâtres de la mort ». D'un côté l'illusion solip-siste, de l'autre l'angoisse de la dépossession (AUR 39-40).

En revanche, il s'agit pour Aragon d'éprouver, « sur le pas des portes de l'imagination », la « conscience exquise d'un passage » : celui de « seuils rares », et « d'une excitabilité par-ticulière », au franchissement desquels, comme dans le passage de la veille au rêve, se reconnaît le « lien qui unit les données de mes sens, quelques unes de ces données, à la nature même, à l'inconscient » (PP 75, 130, 153).

À côté de ce mode alternatif de la représentation, nous al-lons voir le régime conciliateur de l'imaginaire donner une perception simultanée de l'espace social et de l'espace intime.

L'automatisme « verbo-auditif », qui préside à la « repré-sentation verbale involontaire » dans l'écriture automatique, semble, en effet, sporadiquement relayé et étayé par l'appréciation des « images visuelles » qu'engendre la lecture de ce qui précède — comme un peintre se reculerait brièvement pour voir l'évolution de son tableau¹²². Henri Mitterand parle, à ce sujet, d'« endo-lecteur »¹²³. Autrement dit, le scripteur, tantôt intérieur, tantôt extérieur à son texte, tend à accommoder ces deux points de vue.

Prenons pour exemple le vingt-septième texte de *Poisson soluble*, étudié sous l'angle de la narration (donc du temps) par

122. Nous parlons des « images visuelles [...] exaltantes » que produit « à la lecture » l'automatisme « verbo-auditif », et non des images surgies au mo-ment de l'écriture, qui désorganisent le « murmure », et que le scripteur peut malencontreusement être tenté de « fixer » par l'« automatisme verbo-visuel » (Cf. *Le Message automatique, Œuvres complètes II, op. cit.*, pp. 388-389).

123. La formule est employée au sujet d'une déclaration d'Aragon : « Mes romans, à partir de la première phrase, du geste d'échangeur qu'elle a comme par hasard, j'ai toujours été devant eux dans l'état d'innocence d'un lecteur. [...] je n'ai jamais écrit mes romans, je les ai lus [...]. » (*Je n'ai jamais ap-pris à écrire ou les Incipit, op. cit.*, p. 78) Le roman, commente H. Mitterand, « ne progresse, dans sa genèse, qu'au fur et à mesure d'un retour sur le déjà écrit » (« Aragon : de l'autre côté du miroir », *L'Illusion réaliste, op. cit.*, pp. 185-187).

Laurent Jenny, dans un article que nous proposons de compléter par l'étude de l'espace¹²⁴ :

Il y avait une fois un dindon sur une digue. Ce dindon n'avait plus que quelques jours à s'allumer au grand soleil et il se regardait avec mystère dans une glace de Venise disposée à cet effet sur la digue. C'est ici qu'intervient la main de l'homme, cette fleur des champs dont vous n'êtes pas sans avoir entendu parler. Le dindon, qui répondait au nom de Troisétoiles, en manière de plaisanterie, ne savait plus où donner de la tête. Chacun sait que la tête des dindons est un prisme à sept ou huit faces tout comme le chapeau haut de forme est un prisme à sept ou huit reflets.

Le chapeau haut de forme se balançait sur la digue à la façon d'une moule énorme qui chante sur un rocher. La digue n'avait aucune raison d'être depuis que la mer s'était retirée, avec force ce matin-là. Le port était, d'ailleurs, éclairé tout entier par une lampe à arc de la grandeur d'un enfant qui va à l'école.

Le dindon se sentait perdu s'il n'arrivait pas à émouvoir ce passant. L'enfant vit le chapeau haut de forme et, comme il avait faim, il entreprit de le vider de son contenu, en l'espèce une belle méduse à bec papillon. Les papillons peuvent-ils être assimilés à des lumières ? Évidemment ; c'est pourquoi l'enterrement s'arrêta sur la digue. Le prêtre chantait dans la moule, la moule chantait dans le rocher, le rocher chantait dans la mer et la mer chantait dans la mer.

Aussi le dindon est-il resté sur la digue et depuis ce jour fait-il peur à l'enfant qui va à l'école. (PS 105-106)

Jenny signale que l'on reconnaît ici, malgré une « inadéquation générale de la qualification », un topos de la fable ou du conte, avec formule introductive rituelle (« Il y avait une fois »), héros animal et mise en situation rapide des protagonistes. Des signaux stylistiques font « croire à une articulation correcte du récit », bien que « la substance sémantique ne répond[e] pas aux promesses des ces signaux formels »¹²⁵. Cette inadéquation s'aggrave de phrase en phrase,

124. L. Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *op. cit.*

125. L. Jenny, *op. cit.*, pp. 501-504. Cf. Riffaterre au sujet de l'écriture automatique : « Bien que la syntaxe soit respectée, les mots n'ont de sens accep-

jusqu'à la rupture de tout lien entre la forme et le fond. Le lecteur préfère, dès lors, « vider le signe suspect de tout sens plutôt que de lui laisser la possibilité de jouer et de faire jouer la signification. Ainsi le signe se trouve réduit tantôt à sa face *Signifié* tantôt à sa face *Signifiant* sans qu'on lui concède jamais le droit à l'intégrité. »

Nous souscrivons à cette analyse, tout en pensant qu'elle est incomplète. En effet, si Jennny note bien que la « désagrégation du récit » — donc de la temporalité — se fait au profit de la « prépondérance croissante du code descriptif » — donc de la spatialisation¹²⁶ — il néglige de chercher de ce dernier côté une clé de lecture supplémentaire.

Or, les deux premières phrases du texte, si elles suggèrent un topos narratif de la fable ou du conte, reprennent aussi — et surtout — un cliché pictural : celui du coucher de soleil sur la mer, où l'astre rougissant est représenté, par métaphore, en dindon près de mourir, reflété à la surface d'une mer miroitante comme une « glace de Venise ». Si l'on admet cette métaphore initiale, la suite du texte raconte l'extinction progressive du dindon-soleil — sous diverses dénominations — en une séquence très cohérente : sur fond de mer qui s'est retirée (connotant l'effacement et la disparition), l'éclairage artificiel s'allume, le dindon se sent perdu, émet un curieux chant du cygne, et est enfin, comme beaucoup de volailles, vidé de son contenu. Viennent le prêtre, l'enterrement, la liturgie. Demeure la légende¹²⁷.

L'espace conserve également une relative cohésion. Au fil du texte, chaque élément du paysage initial est, en effet, prolongé par une suite de termes tirés de son champ lexical. « Din-

table que dans les limites de groupes relativement brefs, tandis qu'il y a des incompatibilités sémantiques entre ces groupes. Ou au contraire, l'enchaînement sémantique des phrases est normal, mais la signification de l'ensemble est obscurcie par des segments de non sens » (« Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *op. cit.*, pp. 235-236).

126. *Ibid.*, pp. 506-507.

127. Les mots « ce matin-là » peuvent s'être substitués à « ce soir-là » (plus logique) pour occulter la référence au paysage de soleil couchant, pressenti comme trop déchiffrable. Riffaterre parle ainsi, au sujet d'un autre texte du même recueil, de « blocage de dérivation visualisable ou trop évidente, et donc susceptible de rationalisation » (« Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *op. cit.*, p. 241).

« Dindon » génère, dans l'isotopie rurale, les mots « fleur des champs » et « papillon ». « Digue » est prolongé, dans le domaine marin, par les termes « moule », « rocher », « mer », « port », « méduse ». À ces deux séries — relevées par Jenny¹²⁸ — ajoutons les produits miroitants ou lumineux de la « main de l'homme », que sont la « glace de Venise », le « chapeau [...] huit reflets », la « lampe à arc » et le brûleur de gaz à « bec papillon ».

Mais ces trois séries lexicales ne suffisent pas à assurer la cohérence de l'ensemble, car elles obéissent partiellement au principe, analysé par Riffaterre, de la métaphore filée dans la poésie surréaliste : la dérivation des éléments constitutifs d'une « métaphore primaire » conduit au déroulement parallèle de plusieurs « systèmes associatifs » autonomes. Il en résulte l'union de termes sans « aucun rapport sémantique », qui « ne sont homologues que parce qu'ils occupent une position semblable dans leurs séquences respectives »¹²⁹.

Toutefois, cette application mécanique et aveugle d'un principe initial n'explique pas complètement, ici, la composition de l'espace. L'écriture, en effet, semble doublée d'une semi-relecture, qui réagit instinctivement aux manques occasionnels de cohérence sémantique. Il en résulte une série de perturbations, de justifications et de réajustements du discours, dont un exemple apparaît dès la troisième phrase :

C'est ici qu'intervient la main de l'homme, cette fleur des champs dont vous n'êtes pas sans avoir entendu parler. Le dindon, qui répondait au nom de Troisétoiles, en manière de plaisanterie, ne savait plus où donner de la tête.

La justification formelle (« dont vous n'êtes pas sans avoir entendu parler ») atteste la conscience que l'association des éléments « main de l'homme » et « fleur des champs » est déroutante, bien que chacun des deux, pris isolément, s'inscrive dans la continuité lexicale de ce qui précède (« main de l'homme » se rattache à « glace de Venise », et « fleur » à « dindon »)¹³⁰. La bizarrerie de leur association semble

128. Jenny, *op. cit.*, p. 508.

129. Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *op. cit.*, pp. 220, 223.

130. Une métaphore (doigts = pétales ?) est, en effet, « difficilement admissi-

d'ailleurs accusée, dans une parenthèse dilatoire, par le désarroi du dindon sur le plan thématique. Le discours bifurque alors vers une possibilité contenue dans les données de départ (tout dindon peut devenir l'objet d'une *farce*). Cette parenthèse va, effectivement, permettre de renouer le fil du récit :

Chacun sait que la tête des dindons est un prisme à sept ou huit faces tout comme le chapeau haut de forme est un prisme à sept ou huit reflets.

L'idée de miroitement a permis de rattacher acrobatiquement la désorientation du dindon à la « glace de Venise » initiale. Elle a produit aussi la création, pour les besoins de l'homologie, d'un « chapeau [...] huit reflets ». Or ce couvre-chef opère la synthèse entre les produits de la « main de l'homme » (c'est un objet manufacturé), le code rural (chapeau égarant, il convient parfaitement à un dindon égaré), et le thème initial du reflet (c'est un objet miroitant). Il résoud donc les incompatibilités rencontrées, à ce niveau du filage métaphorique, entre les dérivés de la métaphore primaire. En reprenant, le récit le préfère et le substitue, dès lors, au mot « dindon » :

Le chapeau haut de forme se balançait sur la digue à la façon d'une moule énorme qui chante sur un rocher.

Les nouveaux éléments ne perturbent pas la continuité lexicale (« moule » et « rocher » appartiennent au registre marin inauguré avec « digue » au début du texte). En revanche, leur apparition conduit à l'association latérale du chapeau-dindon avec une moule. Cette hardiesse n'entraîne pas de justification. C'est peut-être qu'elle est autorisée par le langage populaire (où être un dindon et une moule signifient la même stupidité), et par la prédication « chante », qui, sans doute moins arbitraire que l'écrit Jenny¹³¹, rappelle et confirme que le rapprochement

ble » (Jenny, *op. cit.*, p. 508). Signalons toutefois une image de ce genre chez Apollinaire : « Puis dans un port d'automne aux feuilles indécises / Quand les mains de la foule y feuillolaient aussi. » (*L'Émigrant de Landor road*, dans *Alcools*.) De façon plus naturelle mais tout aussi peu courante, l'association des deux termes peut être motivée par une métonymie (la main cueille la fleur).

131. Jenny, *op. cit.*, p. 506.

initial de « digue » et de « dindon » est motivé et légitimé par un refrain sous-jacent. Le récit se poursuit donc :

La digue n'avait aucune raison d'être depuis que la mer s'était retirée, avec force ce matin-là. Le port était, d'ailleurs, éclairé tout entier par une lampe à arc de la grandeur d'un enfant qui va à l'école.

Le fait que la digue ne serve plus à rien (puisque la mer est basse) s'inscrit dans une thématique de la fugacité et de l'effacement (celle des *vanités*), conformément au sens du récit (l'extinction graduelle du dindon-soleil). Le « d'ailleurs » qui suit n'est donc pas, comme l'écrit Jenny, gratuit¹³², mais confirme la disparition du jour, en indiquant l'allumage d'un éclairage artificiel. (Quant à l'« enfant qui va à l'école », il s'inscrit dans la continuité du genre — un récit pour les enfants).

Le dindon se sentait perdu s'il n'arrivait pas à émouvoir ce passant. L'enfant vit le chapeau haut de forme et, comme il avait faim, il entreprit de le vider de son contenu, en l'espèce une belle méduse à bec papillon. Les papillons peuvent-ils être assimilés à des lumières ? Évidemment ; [...].

L'inquiétude du dindon, et le fait qu'il soit vidé, expriment, sur le plan narratif, la mort du soleil couchant. Mais que penser de la « méduse à bec papillon » ? Laurent Jenny note que cette image « opère la jonction de deux codes sémantiques qui courent dans le texte : le code marin et le code rural »¹³³. Ajoutons que le « bec papillon » (brûleur donnant une flamme en forme d'ailes de papillon) s'inscrit dans la lignée des produits miroitants ou lumineux de la « main de l'homme ». Ainsi sont fermement amalgamées, dans le même objet, les trois isotopies dont la compatibilité ont pu, ici et là, laisser à désirer. Si la compatibilité de deux d'entre elles est un instant mise en doute (« Les papillons peuvent-ils être assimilés à des lumières ? »), c'est pour être aussitôt confirmée (« Évidemment »). Dès lors,

132. Cf. Jenny, *op. cit.*, p. 507 : « La liberté de la représentation étant outrageusement exploitée, le texte, soucieux de maintenir un minimum de cohérence narrative, affiche à tout hasard les signes de l'articulation logique ».

133. *Ibid.*, p. 508.

le « c'est pourquoi », par lequel reprend le récit, est justifié sur le plan de l'énonciation (« c'est pourquoi nous pouvons continuer ») :

[...] c'est pourquoi l'enterrement s'arrêta sur la digue. Le prêtre chantait dans la moule, la moule chantait dans le rocher, le rocher chantait dans la mer et la mer chantait dans la mer.

La présence de l'« enterrement » et du « prêtre » s'explique par la mort du dindon-soleil. Restent la mer et son registre (« digue », « moule », « rocher »). Ces objets sont alors traités selon un mouvement de rangement du plus petit dans le plus grand, qui évoque quelque emballage des éléments du décor à la fin d'une représentation théâtrale. Seule demeure la légende :

Aussi le dindon est-il resté sur la digue et depuis ce jour fait-il peur à l'enfant qui va à l'école.

Cette conclusion, paradoxale, est conforme au genre de la farce (féconde en scénario du type : le voleur volé, le terrorisé terrorisé, etc.). Elle renforce l'association (au premier paragraphe) du dindon et du thème de la plaisanterie.

L'espace représenté dans ce fragment est donc loin d'être aussi incohérent qu'il le paraît. Par un jeu d'accommodations progressives, le scripteur y accorde les rôles d'énonciateur et d'énonciataire, pour adopter celui de « sujet de l'énonciation », qui les subsume¹³⁴. L'espace résultant, sorte de *précipité* entre l'interprétation intime et la réalité extérieure, tient de ces « réalisations de désirs solidifiés » dont parle Salvador Dali au sujet de l'architecture modern'style¹³⁵. Il est le fruit de cette « faculté unique, originelle », évoquée par Breton, dont « perception » et « représentation » ne sont que les « produits de dissociation »¹³⁶.

134. Cf. Greimas et Courtès, *Sémiotique, op. cit.*, p. 125, article « Énonciateur / Énonciataire ».

135. Breton et Soupault pensaient initialement donner aux *Champs magnétiques* le titre : *Les Précipités*. (Cf. M. Bonnet, note introductive aux *Champs magnétiques*, dans A. Breton, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 1122) Sur le modern'style, voir S. Dali, « L'Âne pourri », *SASDLR* n° 1, juillet 1930, p. 12.

136. *Le Message automatique, Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 391.

Pareille catalyse coûte l'abolition de la distinction entre sens propre et sens figuré. Jenny note ainsi la transgression de la loi narrative « qui veut que les différents plans de sens restent imperméables l'un à l'autre¹³⁷ » : le dindon peut être nommé chapeau dès lors que sa tête est associée à cet objet, et l'enfant, de simple terme de comparaison pour évaluer la hauteur d'une lampe, devient un personnage du récit. Ajoutons que le soleil couchant devient au sens propre un dindon, la mer une glace de Venise, etc. Mais cette perte de la « profondeur du champ sémantique¹³⁸ » est la condition de mise en place d'une logique spatiale, très cohérente à sa façon.

Si ce récit nous a spécialement retenu, c'est qu'il reproduit l'histoire, mentionnée précédemment, de ce peintre luttant d'adresse pour accorder sa représentation avec le paysage changeant d'un coucher de soleil... Le ton enfantin y est, en outre, emblématique. En effet, l'exercice simultané des rôles d'énonciateur (d'acteur), d'énonciataire (de spectateur), et de sujet de l'énonciation (d'auteur), — cet « état de grâce » atteint par le « primitif » et « l'enfant »¹³⁹ — s'observe chez n'importe quel enfant lorsqu'il est, par exemple, à la fois le pilote de l'avion miniature qu'il manie, le spectateur qui commente l'action, et l'auteur qui en orchestre les péripéties. Bon nombre de textes de *Poisson soluble* nous paraissent ainsi se clôturer, après une série de négociations et d'ajustements, par l'affirmation d'un « je » total et retrouvé.

Mais là où certains textes miment ce mouvement, d'autres ne font que le décrire, au second degré¹⁴⁰. Des uns aux autres, est la différence entre l'esthétique spatiale proprement surréaliste, et sa thématization surréalisante. Ross Chambers montre ainsi que les personnages d'*Au château d'Argol* « vivent leur drame selon la perspective théâtre au château, où l'on est à la fois habitant du château et acteur du drame, spectateur et protagoniste ». Mais ils « [...] vivent leur aventure avec un curieux détachement, une hauteur qui n'a d'égale que celle de l'auteur à

137. L. Jenny, *op. cit.*, p. 505.

138. L. Jenny, *op. cit.*, p. 511.

139. *Le Message automatique, Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 391.

140. Au sujet du texte 22 de *Poisson Soluble*, F. Migeot écrit par exemple qu'il ne s'agit pas « d'un récit, d'un rêve au second degré, mais du moment de l'énonciation du rêve ». (*op. cit.*, p. 25).

leur égard, et à l'égard de son texte. [...] une partie de leur être se tient à l'écart pour observer au lieu de jouer. »¹⁴¹

L'Enfant polaire, de Limbour, fournit un exemple analogue. À Baltimore, dans un cirque, près de la cage aux ours, un enfant, tout en s'entraînant à marcher sur une boule, se raconte à lui-même l'histoire d'un naufrage au pôle Nord. Par imprégnation, les objets de l'espace diégétique (Baltimore) émigrent progressivement dans l'espace métadiégétique (le pôle). Un grognement des ours précipite le naufrage, et ils apparaissent juchés sur l'iceberg qui a détruit la coque. Un dompteur, également importé de l'espace du cirque, apparaît dans un canot de sauvetage, et capture les ours. L'enfant lui-même, devenant acteur de sa propre histoire, et transgressant de ce fait la loi réaliste d'immutabilité statutaire du narrateur¹⁴², se retrouve prisonnier avec eux. La frontière entre les espaces diégétique et métadiégétique achève de s'effacer lorsque l'enfant, pour libérer les ours de l'emprise du dompteur (au pôle), ouvre leur cage (à Baltimore). Ils se répandent dans la ville pendant que lui-même se dirige vers le pôle, rejoignant l'espace de sa propre histoire.

Des indices suggèrent à vrai dire, depuis le début, que l'espace diégétique (et, plus précisément, le corps même du narrateur) ne fait qu'un avec l'espace métadiégétique : le navire naufragé est « blessé » et « serre les dents » ; l'iceberg le bouscule d'un « frôlement de hanches » ; les lumières sont des « mains ». Dans la suite du récit, la danseuse du pôle que l'enfant cherchera à atteindre (en tant qu'acteur de sa propre histoire), et qui fait tourner la terre sous ses pieds, paraît n'être autre que lui-même, debout sur sa boule dans le cirque¹⁴³. Vu cette identité, l'enfant, vivant l'aventure plutôt qu'il ne la raconte, néglige de plus en plus d'organiser l'espace à l'intention d'un énonciataire.

Mais contrairement à ce qui se passait dans le fragment de *Poisson soluble*, les défaillances de ce narrateur diégétique sont

141. R. Chambers, « La perspective du balcon : Julien Gracq et l'expérience du théâtre », *Australian Journal of French Studies*, n° 1, V, janvier-avril 1968, pp. 111-113.

142. « La relation du narrateur à l'histoire [...] est en principe invariable » (G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 253).

143. *L'Enfant polaire*, SB* 48-52, 55.

compensées par la présence d'un narrateur extradiégétique, qui continue, fût-ce par intermittence, d'organiser la représentation. Malgré quelques incertitudes, nous pouvons, ainsi, reconstituer la frontière entre le plan de l'énoncé et celui de l'énonciation, entre le plan métaphorique et le plan littéral, entre l'espace métadiégétique et l'espace diégétique.

Nous voudrions, pour finir, signaler la diversité des valeurs accordées par les surréalistes à l'unification de ces deux espaces. Philippe Dubois a montré qu'un narrateur extradiégétique (anonyme), un narrataire diégétique (« Vagualame »), et l'auteur (« René Crevel ») se rejoignaient progressivement, dans *Êtes-vous fous ?*, pour finir par se reconnaître comme « une seule unité narrative »¹⁴⁴. Mais cette reconnaissance, loin de marquer, comme chez Breton, la réunion heureuse de plusieurs points de vue dissociés, sonne, nous l'avons vu, comme une démystification. Elle signifie que l'on a été seul à construire de toutes pièces une représentation dont est à la fois l'auteur, l'acteur et le spectateur.

Conclusion

Le neurologue Oliver Sacks rapporte — ce sera notre conclusion — le cas étrange et exemplaire d'un patient incapable de lier dans un schéma d'ensemble les éléments de son espace perceptif. Inapte à reconnaître les objets les plus familiers, il identifiait par exemple « cinq excroissances » dans le gant qu'on lui présentait, sans pouvoir nommer l'objet. Cette déconstruction le conduisait, par ailleurs, à réagencer complètement un paysage à partir de détails isolés, de telle sorte qu'il pouvait discerner dans un désert « une rivière », des gens « en train de dîner sur la terrasse », « des parasols de couleur ici et là », etc. La seule chose qui lui permettait de se déplacer correctement dans l'espace, d'y coordonner ses mouvements, de se vêtir et de se nourrir, était la musique¹⁴⁵.

Ce cas illustre et résume les particularités de l'esthétique spatiale surréaliste. Tantôt, en ne représentant l'espace que pour

144. P. Dubois, *op. cit.*, p. 28.

145. O. Sacks, « L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau », *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau et autres récits cliniques* (1985), Seuil, 1988, pp. 26, 30.

l'énonciataire, le regard aliène le lieu, le désensibilise au point que le référent spatial le plus familier se réduit — comme le gant du patient de Sacks — à des caractéristiques abstraites, étrangères : il devient un « ça » qui n'a jamais « la familiarité d'un "tu"¹⁴⁶ ». Inversement, cette déconstruction permet une réorganisation entièrement subjective de l'espace. Réduits à des « restes optiques (AF 128) », les détails perçus sont traités comme ceux du paysage désertique où le patient de Sacks pouvait voir dîneurs et parasols, ou encore, comme les taches du vieux mur où Léonard de Vinci — et Breton après lui — engageait à voir paranoïaquement surgir des figures. Le regard de l'énonciateur dissout la réalité objectale du lieu représenté, au point de le rendre tout à fait méconnaissable pour l'énonciataire.

Quand leur discordance n'est pas soulignée par des décalages ironiques, c'est au son d'une musique que s'accordent et composent ces deux points de vue. Ils entrent, à la faveur d'une perte de la profondeur du champ sémantique, dans un rapport complexe de complémentarité, de déviance et de relance réciproque, en une incessante « navigation entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre l'objectif et le subjectif, entre les représentations du jour et celles de la nuit¹⁴⁷ ». De ce mouvement émerge un troisième regard : celui de l'auteur de la représentation, qui subsume ceux de l'acteur et du spectateur.

146. *Ibid.*, p. 29.

147. A. Breton, [*Changer la vue*], *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 1261.

CONCLUSION

En voulant « changer la vue » pour « changer la vie » : le surréalisme a cherché de nouveaux modes d'articulation entre la profondeur organique du corps et l'organisation de ses habitats, le lieu vécu et son utilisation narrative, l'étendue indifférenciée et les grilles organisatrices du discours, la chose en soi et son esthétisation par et pour un regard.

Dans cette quête, il rencontre — ce qui a parfois fait proclamer son échec — les vieux *topoi* de la prison ou du refuge, de la ruine et de la serre, de la tour d'ivoire et du labyrinthe, de la bonne auberge et de l'alcôve érotique, de l'île noire ou de l'île verte. Dans son usage narratif, l'espace est de même, en bonne et due forme, orienté vers un but, délimité, jalonné d'étapes, et polarisé en zones répulsives et attractives. Son organisation descriptive reprend les structures discriminatoire, herméneutique et hiérarchisante, qui caractérisent les grands réalismes du XIX^e siècle. Les codes fondateurs d'une esthétique objective ou subjective, enfin, en organisent largement la représentation.

Mais en faisant surfonctionner ces modèles, le surréalisme retrouve et exhibe leurs principes — dont la littérature et l'art ne sont, à tout prendre, que l'un des domaines d'application les plus figés. Sous les *topoi* spatiaux homologués par la littérature d'imagination, il retrouve des réflexes archaïques de marquage territorial, de régénération, de guet, d'orientation ou de symbiose écologique — eux-mêmes homologues du fonctionnement organique de la peau. Sous la sémiotisation narrative traditionnelle de l'espace, il exhume les gestes primitifs de l'initiation rituelle, liés au rythme des saisons et aux étapes de la vie humaine. À la racine des structures organisatrices du discours, il retrouve les lois de déformation topologiques propre au rêve. Il met au jour, enfin, derrière des codes esthétiques confortés par plusieurs siècles de culture occidentale, des fonctionnements neurologiques mis en relief par les pathologies de la perception.

Redécouvrir ainsi les schèmes organisateurs archaïques de la représentation spatiale, indépendamment de leur usage habituel,

c'est leur rendre une grande liberté d'application. Tout matériau figuratif peut concrétiser les schèmes de la prison ou du refuge, remplir indifféremment tel ou tel rôle narratif, servir de comparant à n'importe quel comparé, et devenir objet signifiant dans la réorganisation bricolée du paysage. Dès lors, quoiqu'une syntaxe foncièrement familière organise la représentation de l'espace, les cases en sont remplies par des unités paradigmatiques très inaccoutumées¹.

Cette hétérotopie est le premier critère de surréalité de l'espace². Elle culmine dans l'écriture automatique, et s'affaiblit en revanche dans les récits surréalisants, où l'adaptation du signifiant au signifié n'est qu'inquiétée — les principes moteurs de la représentation spatiale étant, chez Gracq par exemple, moins appliqués que thématisés.

Le deuxième trait dominant de la spatialité surréaliste est la relative indépendance des quatre niveaux qui, à chacun des quatre niveaux topologiques que nous avons explorés : la coordination des syntaxes qui concourent à construire la représentation pose problème. Cela rend l'espace surréaliste comparable à un jeu de construction soigneusement vicié, dont il s'agirait d'assembler des pièces dotées chacune de plusieurs caractéristiques, l'important étant qu'aucune pièce ne ressemble à une autre ou n'en diffère par la totalité de ses caractéristiques. Deux lieux (une grotte, une forêt) auront, par exemple, la même fonction anthropocentrique (contenir), mais, leur fonction actancielle diffèrera (l'un opposant, l'autre adjuvant), les intégrant ainsi à des ensembles distincts de celui auquel ils appartenaient au niveau inférieur — et ainsi de suite.

1. Dans un « ready-made » de Marcel Duchamp, la localisation de sucres dans une cage — non dans un sucrier — et la surprise résultant de leur poids inattendu (ils sont en marbre), produisent ainsi un double décalage (*Why not sneeze Rose Sélavy (ready-made aidé)*, 1921, Collection L. et W. Arensberg, Musée d'art de Philadelphie. Reproduit dans *Marcel Duchamp : Duchamp du signe* (1975), Écrits réunis et présentés par M. Sanouillet, Flammarion, 1994, planche hors-texte n° 15. Commentaire de Duchamp p. 181).

2. Cf. Jenny au sujet du vingt-septième texte de *Poisson soluble* : « On voit le paradigme sémantique venir se loger dans les éléments les plus divers de la syntaxe narrative. [...] Ce sont là des phénomènes qu'on pourrait assurément observer en prose littéraire non surréaliste, mais à un degré certainement moindre » (« La surréalité et ses signes narratifs », *op. cit.*, p. 517).

Cette allotropie suscite des rapports de semblance ou de dissemblance entre les éléments spatiaux, mais exclut l'identité ou la différence parfaites. Entre les niveaux où s'élabore la représentation de l'espace, des analogies partielles suggèrent une solidarité, mais une case blanche irréductible relance toujours, au moment où elle semble pouvoir se verrouiller, la construction de l'ensemble. Ce phénomène joue fortement dans l'écriture automatique. En revanche, dans les récits surréalisants, les décalages entre niveaux topologiques sont trop minces pour faire davantage, ici encore, qu'inquiéter la cohérence de l'ensemble.

Au-delà de ces caractéristiques communes d'hétérotopie et d'allotropie, nous avons vu l'espace surréaliste obéir à trois structures distinctes. La première, correspondant au régime « diurne » de l'imaginaire, est oppositionnelle et dissociative. Le moi et le monde ne trouvent pas de terrain d'entente, l'un l'emportant systématiquement sur l'autre. On assiste alors, tantôt à l'hypertrophie des fonctions spatialisantes inspirées du Moi-peau, tantôt à leur atrophie, selon que le dedans prévaut sur le dehors, ou inversement. Au niveau narratif, la dimension spatiale (externe) est occultée et fossilisée par la dimension temporelle (intime), ou bien prolifère, au contraire, en fragments qu'aucune continuité narrative ne relie plus. Le réseau rhétorique organisateur de la représentation, dans son usage centripète, superpose obsessionnellement les images, ou, dans son fonctionnement centrifuge, les multiplie par l'édition illimitée de simulacres toujours plus excentriques. L'esthétique subjective est accentuée jusqu'à assembler en paysage n'importe quelles données extérieures ; ou bien l'esthétique objective est exacerbée jusqu'à réduire le lieu à une somme de caractéristiques abstraites et étrangères. Ces gestes dissociatifs informent exemplairement l'espace de Leiris, Crevel, De Chirico et Soupault.

La seconde tendance, correspondant au régime nocturne de l'imaginaire, englobe deux structures. L'une, alternative, à l'œuvre surtout chez Aragon, Desnos et Péret, fait alterner les pôles décrits ci-dessus, en un jeu analogue à celui du *fort / da*. La frontière entre le moi et le monde n'est ici posée que pour être aussitôt abolie, puis réaffirmée, et ainsi de suite. L'autre structure, conciliatrice, tend à diluer cette frontière, pour fondre

le sujet et l'objet dans un même tout : de ce côté sont Breton, Gracq, Limbour, Fourré et Carrington.

Si ces structures sont plus ostensibles chez certains auteurs que chez d'autres — Leiris, Aragon et Breton pourraient être les chefs de file respectifs de chacune — l'une des richesses du surréalisme est de maintenir leur lien fonctionnel. Ainsi voit-on, dans l'espace tragique des récits de Leiris, surgir en plus d'un lieu le rêve compensatoire d'une conciliation du moi et du monde, ou l'alternance cyclique des contraires. L'espace ambivalent de *Poisson soluble* fait pendant à des mouvements dissociatifs dans *Nadja*, et la conciliation des opposés s'opère, dans *Arcane 17*, par la continuelle oscillation entre un dehors et un dedans.

D'un récit à l'autre, l'espace diffère, enfin, selon le niveau topologique éventuellement privilégié dans sa construction. Les structures anthropocentriques fondamentales, quoique présentes dans tous les textes, informent, par exemple, tout particulièrement l'espace de Leiris ou de Gracq — à travers des thèmes de prédilection propres à chaque auteur. *Hebdomeros* privilégie plutôt les oppositions actanciennes, au niveau narratif, entre zones fastes et néfastes. L'espace du *Libertinage* est informé d'abord par les jeux et les lois du langage. C'est par le biais d'une esthétique de la représentation, enfin, que se décompose et se recompose surtout l'espace du *Paysan de Paris*, et des récits de Breton.

Déterminer avec précision la spécificité de l'espace dans tel ou tel récit, c'est donc tenir compte, simultanément, de son degré d'hétérotopie et d'allotropie, de sa structure imaginative dominante, et du niveau topologique — avec ses thèmes de prédilection — auquel il se construit préférentiellement.

Signalons, pour finir, que nous avons limité notre exploration à l'espace dans le texte — celui des formes, des lignes, des couleurs, des matières et des sons. Dans une prolongation stylistique — Gracq a mené une fine analyse en ce sens au sujet de Breton, et nous avons posé quelques jalons en bas de pages — il faudrait se demander si les structures organisatrices mises en lumière ne s'appliquent pas aussi à l'espace du texte. Les fonctions spatialisantes du corps comme enveloppe, par exemple, ont sans doute pour écho, sur l'espace de la page, le fonctionnement du langage comme « enveloppe discursive ». Telle

tournure, à laquelle les mots « *viennent* comme la limaille à l'aimant », semble ainsi se montrer singulièrement réceptive³. De même, la fonction anthropocentrique de maintenance est aussi celle de la syntaxe — « *naturellement* » observée par Breton⁴. Ici son exacerbation soutient la litanie sans mots d'un discours adonné à sa pure musicalité ; ailleurs, sa déficience conduit au déballage du paradigme brut :

*morceau de ficelle, hanche de femme, ressort de montre, disque météorique, tache du soleil, puits de pétrole, grain de beauté, opération mathématique, coït buccal, méridien de saveur, bout de mot charbonné, nervure de parole, écheveau de cri, fruit morcelé, nombre floculé*⁵.

3. J. Gracq, *André Breton, op. cit.*, p. 76 ; *Préférences, op. cit.*, p. 145. Cf. aussi *André Breton, op. cit.*, p. 160 : « il fait de la syntaxe un lieu de contact avec le milieu, un moyen de reconnaissance et de conquête, tout entier hameçons et crochets, tout entier tourné comme une antenne exploratrice vers l'extérieur — vers tout ce qui consent à se laisser draguer au passage — vers ces eaux peuplées que met en éveil le sillage de la phrase et où sommeillent pour l'écrivain les pêches miraculeuses ».

4. *Introduction au discours sur le peu de réalité, Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 276.

5. PC, *Mots sans mémoire*, p. 59.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS DES TEXTES NARRATIFS SURREALISTES*

ARAGON (L.), *Anicet ou le Panorama, roman* (1921), Gallimard, 1972, (Folio).

— *Les Aventures de Télémaque* (1922), Gallimard, 1997, (L'Imaginaire).

— *Le Libertinage* (1924), Gallimard, 1977, (L'Imaginaire).
Récits étudiés : *Les Paramètres* (1921) ; *L'Extra* (1922) ; *Asphyxies* (1922) ; *Paris la nuit* (1922) ; *Le Grand Tore* (1922) ; *La Femme française* (1923).

— *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, 1972, (Folio).

BARON (J.), *Charbon de mer* (1935), Gallimard, 1983.

BRETON (A.), *Arcane 17* (1945) suivi de *Ajours* (1947), Pauvert, 1971, (Le Livre de poche).

— *L'Amour fou* (1937), Gallimard, 1976, (Folio).

— *Martinique charmeuse de serpents* (1948), Pauvert, 1972.

— *Nadja* (1928), Gallimard, 1972, (Folio).

— *Poisson soluble* (1921-1922, 1924), Gallimard, 1996, (Poésie).

— *Les Vases communicants* (1932), *Œuvres Complètes II*, Gallimard, 1992, (La Pléiade).

BRETON (A.) et SOUPAULT (P.), *Les Champs magnétiques* (1920), *Les Champs magnétiques*, suivis de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oublierez*, Gallimard, 1971, (Poésie).

CARRINGTON (L.), *La Débutante : contes et pièces* ; trad. fr. Y. Bonnefoy, J. Chénieux, G. et H. Parisot, Flammarion, 1978, (L'Âge d'or). Récits étudiés : *La Dame ovale* (1938, 1939) ; *La Débutante* (1939). ; *Histoire du cadavre exquis* (1971, 1975) ; *Lapins blancs* (1941) ; *Les Sœurs* (1939, 1940).

DE CHIRICO (G.), *Hebdomeros* (1929), Flammarion, 1964, (L'Âge d'or).

* L'édition indiquée est celle de référence. La date de première édition figure entre parenthèses, après le titre. Quand nécessaire (par exemple en cas de publication différée), la date d'écriture est indiquée en italiques. Seuls sont mentionnés les lieux d'édition autres que Paris.

- CREVEL (R.), *Babylone* (1927), Pauvert, 1975.
- *Êtes-vous fous?* (1929), Gallimard, 1981, (L'Imaginaire).
- *Mon corps et moi* (1925), Pauvert, Éditions du Sagittaire, 1974, (Le Livre de poche).
- DESNOS (R.), *La Liberté ou l'amour!* (1927) suivi de *Deuil pour deuil* (1924), Gallimard, 1990, (L'Imaginaire).
- *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides* (1922), *Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*, Gallimard, 1978, (NRF).
- FOURRÉ (M.), *La Nuit du Rose-Hôtel* (1950), Gallimard, 1979, (L'Imaginaire).
- GRACQ (J.), *Au château d'Argol* (1938), Corti, 1993.
- *Un Balcon en forêt* (1958), Corti, 1992.
- *Un Beau Ténébreux* (1945), Corti, 1992.
- *Liberté grande* (1947), Corti, 1998.
- *La Presqu'île* (1970), Corti, 1991. Comprend : *La Presqu'île* ; *Le Roi Cophetua* ; *La Route* (1963).
- *Le Rivage des Syrtes* (1951), Corti, 1989.
- LEIRIS (M.), *Aurora* (1927-1928, 1946), Gallimard, 1977, (L'Imaginaire).
- *Le Point cardinal* (1927), *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1998, (L'Imaginaire).
- LIMBOUR (G.), *La Chasse au mérrou* (1963), Gallimard, 1995, (NRF).
- *Soleils bas, suivi de poèmes, de contes et de récits 1919-1968*, Gallimard, 1972, (Poésie). Récits étudiés : *Le Calligraphe* (1959) ; *Conte d'été* (1939) ; *L'Enfant polaire* (1922) ; *La Main de Fatma* (1929).
- PÉRET (B.), *Œuvres complètes III*, E. Losfeld, 1979. Récits étudiés : *Au 125 du boulevard Saint-Germain* (1923) ; *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (1922-1923, 1953) ; *Le Pays de Cocagne* (1922, 1957).
- PIEYRE DE MANDIARGUES (A.), *La Marge* (1967), Gallimard, 1981, (Folio).
- SOUPAULT (P.), *Le Bon Apôtre* (1923), Lachenal et Ritter, 1988.
- *Corps perdu*, au Sans pareil, 1926.
- *Les Dernières Nuits de Paris* (1928), Seghers, 1975, (Grandes rééditions).

II. AUTRES TEXTES SURREALISTES CITÉS

ARAGON (L.), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Skira, 1969.

— *Traité du style* (1928), Gallimard, 1980, (L'Imaginaire).

— *Une Vague de rêves* (1924), Seghers, 1990.

BOSQUET (A.), *Entretiens avec Salvador Dali*, Belfond, 1966.

BRETON (A.), *La Clé des Champs* (1953), Librairie générale française, 1991, (Le Livre de poche. Biblio essais). Textes cités : *Déclaration VVV* (1942) ; *Gradiva* (1937) ; *Limites non frontières du surréalisme* (1937) ; *Le Merveilleux contre le mystère* (1936) ; *Pont-Neuf* (1950) ; *Signe ascendant* (1948) ; *Souvenir du Mexique* (1939).

— *Constellations* (1959), *Signe ascendant*, suivi de *Fata Morgana*, *Les États généraux*, *Des Épingles tremblantes*, *Xénophiles*, *Ode à Charles Fourier*, *Constellations*, *Le la*, Gallimard, 1999.

— *Entretiens (1913-1952) avec André Parinaud* (1952), Gallimard, 1973, (Idées).

— *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1971, (Idées). Comprend : *Préface à la réimpression du Manifeste* (1929) ; *Manifeste du surréalisme* (1924) ; *Second manifeste du surréalisme* (1930) ; *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942) ; *Du surréalisme en ses œuvres vives* (1953, 1955).

— *Œuvres Complètes II*, Gallimard, 1992, (La Pléiade). Textes cités : [*Changer la vue*] (1938) ; En collaboration avec Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) ; *Il y aura une fois* (1930) ; *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924) ; *Le Message automatique* (1933) ; *Mexique* (1939) ; *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934) ; *Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste* (1935).

— *Les Pas perdus* (1924), Gallimard, 1990, (L'Imaginaire). Textes cités : *Les Chants de Maldoror* (1920) ; *La Confession dédaigneuse* (1923).

— *Perspective cavalière*, Textes réunis par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1970. Texte cité : *Magie quotidienne* (1955).

— *Le Surréalisme et la peinture : nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965*, Gallimard, 1965.

CREVEL (R.), « De la candeur » (1924), *Mon corps et moi* (« Dossier »), *op. cit.*

— *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*. Société nouvelle des éditions Pauvert, 1986. Textes cités : *L'Esprit contre la raison* (1927) ; « La Grande Mannequin cherche et trouve sa peau » (1934) ; *Renée Sintenis* (1930) ; « Surréalisme » (1933).

— « Réponse à une enquête sur le rêve » (1925), *Mon corps et moi* (« Dossier »), *op. cit.*

DALI (S.), « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern'style », *Minotaure*, n° 3-4, 1933.

DESNOS (R.), *Corps et biens* (1930), Gallimard, 1968.

— « *Les Mystères de New York* » (1929), *Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*, Gallimard, 1978, (NRF).

— *La Place de l'Étoile* (1945), *ibid.*

DUCHAMP (M.), *Marcel Duchamp : Duchamp du signe, écrits* (1975), Textes réunis par M. Sanouillet, Flammarion, 1994, (Champs).

GRACQ (J.), *André Breton : quelques aspects de l'écrivain* (1948), Corti, 1989.

— *Carnets du grand chemin*, Corti, 1992.

— *En lisant en écrivant* (1980), Corti, 1990.

— *La Forme d'une ville* (1985), Corti, 1993.

— *Lettrines* (1967), Corti, 1994.

— *Préférences* (1961), Corti, 1989.

LEIRIS (M.), *L'Âge d'homme* (1939), précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Gallimard, 1973, (Folio).

— *La Règle du jeu. I. Biffures*, Gallimard, 1948.

III. THÉORIE ET CRITIQUE

ALLIEZ (G.), « Espace du Rivage des Syrtes », *Littératures*, n° 4, automne 1982.

ALQUIÉ (F.), *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1977.

AMOSSY (R.), *Parcours symboliques chez Julien Gracq : « Le Rivage des Syrtes »*, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, (Littérature).

ANGENOT (M.), *Rhétorique du surréalisme*, 1782 f. dactyl, Université libre de Bruxelles, 1967, 2 t. en 3 vol.

ANZIEU (D.), *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981, (Connaissance de l'inconscient).

— *Le Moi-peau*, Dunod, 1985, (Psychismes).

BACHAT (C.), « Le pressentiment de "l'homme nouveau" ou l'utopie surréaliste selon Joë Bousquet », *Mélusine*, n° 8, 1986.

BACHELARD (G.), *La Poétique de l'espace* (1957), 6^e édition, PUF, 1994, (Quadrige).

BAKHTINE (M.), « Formes du temps et du chronotope dans le roman : essais de poétique historique », *Esthétique et théorie du roman* (1975) ; trad. fr. D. Olivier, Gallimard, 1978, (Bibliothèque des idées).

BALTRUSAITIS (J.), *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Flammarion, 1986, (Idées et recherches).

BANCQUART (M.-C.), *Paris des surréalistes*, Seghers, 1972, (L'Archipel).

BARRY-COILLARD (V.), « L'image de l'Orient, antidote de l'image de l'Europe », *Mélusine*, n° 14, 1994.

BARTHES (R.), *Leçon*, Seuil, 1978, (Points essais).

BEAUJOUR (M.), « De l'Océan au Château : mythologie surréaliste », *The French review*, n° 3, XLII, fév. 1969.

BÉHAR (H.), *André Breton : le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990.

BENJAMIN (W.), « Le flâneur », *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages* ; trad. fr. J. Lacoste, Les Éditions du Cerf, 1989, (Passages).

Bertrand (D.), *L'Espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*, Hadès, Amsterdam, 1985, (Benjamins).

BLACHÈRE (J.-C.), « Géographie physique et politique de l'Eden chez André Breton », *Mélusine*, n° 7, 1985.

BLANCHOT (M.), « Réflexions sur le surréalisme » (1949), *La Part du feu*, Gallimard, 1993.

BOÏE (B.), « Jeux de rideaux », *Julien Gracq*, Éditions de l'Herne, 1972, (Le Livre de poche. Biblio essais. Cahier de l'Herne).

BONARDEL (F.), « Surréalisme et hermétisme », *Mélusine*, n° 2, 1981.

BONNET (M.), « Le regard et l'écriture », *André Breton, la beauté convulsive*, Centre Georges Pompidou, 1991.

— « L'homme est soluble dans sa pensée », dans : BRETON (André), *Poisson soluble*, Gallimard, 1996, (Poésie).

— « L'Orient dans le surréalisme : mythe et réel », *Revue de littérature comparée*, n° 4, oct.-déc. 1980.

— *André Breton : Naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975.

BREMOND (C.), *Logique du récit*, Seuil, 1973, (Poétique).

CARION (J.), « Julien Gracq et la poétique du paysage », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 176, nov.-déc. 1987.

CARROUGES (M.), *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, (Les Essais).

CASSAYRE (S.), *Poétique de l'espace et imaginaire dans l'œuvre de Philippe Soupault*, Lettres modernes, 1997.

CHAMBERS (R.), « La perspective du balcon : Julien Gracq et l'expérience du théâtre », *Australian Journal of French Studies*, n° 1, vol. V, janvier-avril 1968.

CHEFDOR (M.), « Hebdomeros ou l'“inutilité nécessaire” », *Mélusine*, n° 8, 1986.

CHÉNIEUX (Jacqueline), « Avant-propos », pp. 7-15, CARRINGTON (Leonora), *La Débutante : contes et pièces* ; trad. fr. Y. Bonnefoy, J. Chénieux, G. et H. Parisot, Flammarion, 1978, (L'Âge d'or).

— *Le Surréalisme et le roman : 1922-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, (Lettera).

CHÉNIEUX (Jacques), « Contribution à la réflexion sur le concept d'espace », *Espace et représentation*, colloque, Albi, 20-24 juillet 1981, Éditions de la Villette, 1982.

COLLOT (M.), *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989, (Écriture).

COMPAGNON (A.), *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Seuil, 1979.

DEVÉSA (J.-M.), *René Crevel et le roman*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, (Faux titre).

DIDI-HUBERMAN (G.), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, 1992, (Critique).

DUBOIS (P.), « L'énonciation narrative du récit surréaliste », *Littérature*, n° 25, février 1977.

DUMAS (M.-C.), *Robert Desnos ou l'Exploration des limites*, Klincksieck, 1980, (Bibliothèque du XX^e siècle).

DUPRIEZ (B.), *Gradus : les procédés littéraires*, Union générale d'éditions, 1980, (10/18).

DURAND (G.), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale* (1960), Dunod, 1997, (Psycho-sup).

ETIEMBLE, « Arcane 17 », *Valeurs*, n° 5, avril 1946.

FOUCAULT (M.), *Ceci n'est pas une pipe*, [Saint-Clément-la-Rivière], Fata Morgana, 1977, (Scholies).

FRANCK (J.), « La forme spatiale dans la littérature moderne » (1945), *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n° 10, 1972.

FREUD (S.), « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse* ; trad. fr. A. Bourguignon, Payot, 1997, (Petite bibliothèque Payot).

— « L'inquiétante étrangeté » (1919), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* ; trad. fr. B. Féron, Gallimard, 1988, (Folio essais).

— *L'Interprétation des rêves* (1900) ; trad. fr. I. Meyerson, PUF, 1967.

GAUBERT (S.), « Deuil pour deuil, La Liberté ou l'amour ! D'un texte à l'autre, ironie onirique », « *Moi qui suis Robert Desnos* » : permanence d'une voix, onze études réunies par Marie-Claire Dumas, Corti, 1987.

GAULMIER (J.), « Remarques sur le thème de Paris chez André Breton de *Nadja* à *L'Amour fou* », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 2, IX, 1971.

GENET (J.), *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, L'Arbalète, 1986.

GENETTE (G.), « Espace et langage » (1966), *Figures I*, Seuil, 1976, (Points).

— « Figures » (1966), *Figures I*, Seuil, 1976, (Points).

— « Frontières du récit » (1969), *Figures II*, Seuil, 1979, (Points).

— « La littérature et l'espace » (1969), *Figures II*, Seuil, 1979, (Points).

— « Signe : singe », *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Seuil, 1976, (Poétique).

— *Figures III*, Seuil, 1972, (Poétique).

GIBS (S.), « L'analyse structurale du récit surréaliste », *Mé-lusine*, n° 1, 1979.

GRAFF (M.-A.), « Elisa ou le changement de signe », *Mé-lusine*, n° 12, 1991.

GREIMAS (A. J.) et COURTÈS (J.), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1993, (Hachette université linguistique).

GREIMAS (A. J.), « Pour une sémiotique topologique » (1974), *Sémiotique de l'espace*, colloque, Paris, mai 1972 / Institut de l'environnement, Denoël-Gonthier, 1979, (Média-tions).

— *Sémantique structurale : recherche de méthode* (1966), PUF, 1986, (Formes sémiotiques).

GROSSMAN (S.), « La transcription d'une aventure visuelle : *Le Paysan de Paris* », *Mé-lusine*, n° 12, 1991.

GUEDJ (C.), « Cataracte des flots ou les pièges de l'écriture ludique », « *Moi qui suis Robert Desnos* » : *permanence d'une voix, onze études réunies par Marie-Claire Dumas*, Corti, 1987.

— La ville de Robert Desnos », *Les mots la vie*, n° 6, 1989.

GUIOMAR (M.), *Trois paysages du Rivage des Syrtes*, Corti, 1982.

HAMON (P.), *Du descriptif*, 3^e édition, Hachette Supérieur, 1993, (Hachette université. Recherches littéraires).

— *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Corti, 1989.

— *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette supérieur, 1996, (Hachette supérieur. Recherches littéraires).

ISSACHAROFF (M.), « Qu'est-ce que l'espace littéraire ? », *L'Information littéraire*, n° 3, 1978.

JENNY (L.), « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n° 16, 1973.

— « L'automatisme comme mythe rhétorique », *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.

JOURDE (P.), *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Corti, 1991.

JUNG (C. G.), *Les Racines de la conscience, études sur l'archétype* (1954) ; trad. fr. Y. Le Lay, Buchet-Chastel, 1995.

— *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie* (1912), trad. fr. Y. Le Lay, Librairie générale française, 1996, (Références).

KANT (E.), « De l'espace », *Critique de la raison pure* (1781) ; trad. fr. A. J. -L. Delamarre et F. Marty, Gallimard, 1980, (Folio essais).

KAUFMANN (P.), *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, 6^e édition, J. Vrin, 1987, (Problèmes et controverses).

KRISTEVA (J.), « Transformations d'opposition et de permutation », *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, 1985, (Points essais).

LACAN (J.), « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », *Minotaure*, n° 1, 1933.

LEBRUN (A.), « Un palmier rose vif (préface) », CREVEL (René), *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1986.

LEFEBVRE (H.), « L'espace social », *La Production de l'espace*, Anthropos, 1974.

LEIRIS (M.), « Préface », LIMBOUR (Georges), *Soleils bas, suivi de poèmes, de contes et de récits 1919-1968*, Gallimard, 1972, (Poésie).

LEJEUNE (P.), « Michel Leiris : autobiographie et poésie », *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, (Points essais).

LESSING, *Laocoon* (1766) ; trad. fr. Courtin, Hermann, 1990, (Savoir / sur l'art).

LEUTRAT (J.-L.), *Julien Gracq*, Seuil, 1991, (Les Contemporains).

LÉVI-STRAUSS (C.), « Bororo », *Tristes Tropiques* (1955), Plon, 1993, (Terre humaine).

LOTMAN (I. M.), *La Structure du texte artistique* (1970) ; trad. fr. A. Furnier, B. Kreise, E. Malleret et J. Yong, Gallimard, 1973, (Bibliothèque des sciences humaines). [Notamment : « Le problème de l'espace artistique ».]

MABILLE (P.), « Miroirs », *Minotaure*, n° 11, printemps 1938.

MAILLARD-CHARY (C.), « Les visages du sphynx chez les surréalistes », *Mélusine*, n° 7, 1985.

— *Le Bestiaire des surréalistes*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, (Collection des thèses de Paris III, Sorbonne Nouvelle).

MARIN (L.), *Utopiques : jeux d'espaces*, Éd. de Minuit, 1973, (Critique).

MATORÉ (G.), *L'Espace humain, l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, La Colombe, Éditions du vieux colombier, 1962, [Notamment : « L'espace littéraire ».]

MAURAND (G.), « De l'espace dans le texte à l'«espace texte» », *Espaces, séminaire d'études littéraires*, Toulouse, Presses du Mirail, 1988.

MIGEOT (F.), « Une lecture du texte 22 de *Poisson soluble*, entre les vignes... », *Mélusine*, n° 13, 1992.

MITTERAND (H.), « Aragon, de l'autre côté du miroir », *L'Illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, PUF, 1994.

— « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac », dans : *Le Discours du roman*, 2^e édition, PUF, 1986, (Écriture).

— « Le passage du temps : *La Curée* », *Le Roman à l'œuvre, genèses et valeurs*, PUF, 1998, (Écriture).

— « L'espace du corps dans le roman réaliste », *Au Bonheur des mots : mélange en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984.

— « Une poétique de l'espace », *L'Illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, PUF, 1994, (Écriture).

MONBALLIN (M.), *Gracq, création et recreation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck ; [Paris] : Éditions Universitaires, 1987.

MOURIER-CASILE (P.), *Nadja d'André Breton*, Gallimard, 1994, (Foliothèque).

— *André Breton explorateur de la Mère-moire : trois lectures d'Arcane 17, texte palimpseste*, PUF, 1986, 230 p.

— *De la chimère à la merveille*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, (Bibliothèque Mélusine).

MURAT (M.), « La ville est une forme », *Les mots la vie*, n° 6, 1989.

— « Le système des noms propres dans *Le Rivage des Syrtes* », *Travaux de linguistique et de littérature de l'université de Strasbourg*, n° 2, 1979.

- NÉE (P.), *Lire Nadjia*, Dunod, 1993, (Lire).
- OLLIER (M.), « Un roman initiatique : *Un Beau Ténébreux* de Julien Gracq », *Mélusine*, n° 2, 1981.
- PIAGET (J.) et INHELDER (B.), *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, PUF, 1948.
- PICON (G.), *Journal du surréalisme : 1919-1939*, Genève, Skira, 1976.
- PIERRE (J.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, Le Terrain vague, 1980.
- *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1940-1969*, Le Terrain vague, 1982.
- POITRY (G.), *Michel Leiris : dualisme et totalité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, (Cribles).
- POUCHELLE (M.-C.), *Corps et chirurgie à l'apogée du moyen âge : savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondévill, chirurgien de Philippe Le Bel*, Flammarion, 1983, (Nouvelle bibliothèque scientifique).
- POULET (G.), *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961, (Cheminements).
- PROPP (V.), *Morphologie du conte* (1928); trad. fr. M. Derrida, Seuil, 1970, (Poétique).
- RICHARD (J.-P.), « À tombeau ouvert », *Microlectures*, Seuil, 1979, (Poétique).
- RICEUR (P.), « La première aporie de la temporalité : l'identité narrative », *Temps et récit III : le temps raconté*, Seuil, 1985, (L'Ordre philosophique).
- *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, 413 p, (L'Ordre philosophique).
- RIFFATERRE (M.), « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *La Production du texte*, Seuil, 1979, (Poétique).
- « Intertextualité surréaliste », *Mélusine*, n° 1, 1979.
- « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La Production du texte*, Seuil, 1979, (Poétique).
- « L'explication des faits littéraires », *La Production du texte*, Seuil, 1979, (Poétique).
- « Pulsion et paronomase : sur la poétique de Michel Leiris », *Revue de l'université de Bruxelles*, n° 1-2, 1990.
- « Surdétermination dans le poème en prose. I : Julien Gracq », *La Production du texte*, Seuil, 1979, (Poétique).

ROUDAUT (J.), *Les Villes imaginaires dans la littérature française : les douze portes*, Hatier, 1990, (Brèves littérature).

SACKS (O.), « L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau », *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau et autres récits cliniques* (1985) ; trad. fr. E. de La Héronnière, Seuil, 1988.

SAMI-ALI (M.), *L'Espace imaginaire*, Gallimard, 1974, (Connaissance de l'inconscient).

SCHEIDEGGER (B.), « Les couleurs du Paysan de Paris d'Aragon », *Les mots la vie*, n° 5, 1987.

SHERINGHAM (M.), « La mort et les lois du désir dans l'écriture surréaliste de Desnos », « *Moi qui suis Robert Desnos* » : *permanence d'une voix, onze études réunies par Marie-Claire Dumas*, Corti, 1987.

SIMMEL (G.), « Philosophie du paysage » (1913), et « Pont et porte » (1909), *La Tragédie de la culture et autres essais* ; trad. fr. S. Cornille et P. Ivernel, Marseille, Rivages, 1988, (Rivages poche. Petite Bibliothèque).

SOUZENELLE (A. de), *Le Symbolisme du corps humain* (1974), Saint-Jean de Braye, Éditions Dangles, 1984, (Horizons ésotériques).

TADIÉ (J.-Y.), « Espace », *Le Récit poétique*, PUF, 1978, (Écriture).

TAMULY (A.), « Le surréalisme entre utopie et mythe », *Mélusine*, n° 7, 1985.

TONNET-LACROIX (É.), « Deux "romans d'apprentissage" présurréalistes : *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque* », *Mélusine*, n° 8, 1986.

VADÉ (Y.), « Du paysage panique aux structures mythiques de l'espace », *Pensée mythique et surréalisme*, Lachenal et Ritter, 1996.

VAN GENNEP (A.), *Les Rites de passage, étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.* (1909), A. et J. Picard, 1981.

VANDELOISE (C.), *L'Espace en français : sémantique des prépositions spatiales*, Seuil, 1986, (Travaux linguistiques).

VIERNE (S.), *Rite, roman, initiation*, Presses universitaires de Grenoble, 1973.

VIRILIO (P.), *L'Espace critique*, C. Bourgois, 1984.

WATTHEE-DELMOTTE (M.), « Le dévoreur dévoré ou le mythe de Kronos/Saturne à la lumière de la paranoïa-critique », *Pensée mythique et surréalisme*, Lachenal et Ritter, 1996, (Pleine marge).

WEISGERBER (J.), *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, (Bibliothèque de littérature comparée).

WUNENBURGER (J.-J.), « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », *Espaces en représentation*, Saint-Étienne, CIEREC, 1982.

ZUMTHOR (P.), *La Mesure du monde : représentation de l'espace au moyen-âge*, Seuil, 1993, (Poétique).

INDEX DES NOTIONS

AILE, 27, 122, 129, 167
 AILLEURS, 99, 101, 174
 ALIMENT, 48, 49, 51-53, 89
 ANDROGYNE, 78, 211
 ARCADE, 36, 128, 167, 168, 226
 ARC-EN-CIEL, 88, 167, 168
 ARCHE, 167
 ARME, 39, 46, 47, 120, 127-130, 142 ; ARSENAL, 38, 47, 128 ; CANIF, 130 ; COUTEAU, 40, 46, 47, 71, 85, 86, 120, 128, 130 ; EPÉE, 40, 120 ; GLAIVE, 128, 130, 131 ; LAME, 46 ; PLASTIQUAGE, 130 ; REVOLVER, 39, 130
 ASCENSION, 107, 111, 121-123, 125 ; ELÉVATION, 110, 124 ; MONTÉE, 104, 106, 121 ; REMONTÉE, 103, 105, 107, 109, 111, 141
 AUBERGE, 48, 49, 89
 BALCON, 61, 74, 76
 BAS, 107, 111, 113, 135
 BLANC, 116, 126, 136, 138-140, 148, 153
 BLEU, 140
 CADAVRE, 34, 53
 CAFÉ, 39, 47, 48, 66, 95, 181
 CALANQUE, 45, 53-55, 135, 158, 160
 CENTRIFUGE, 100, 104, 112, 163, 188, 193, 251
 CENTRIPÈTE, 102, 104, 112, 193, 251
 CERCLE, 103, 105, 153, 170, 173 ; CYCLIQUE, 106, 110, 161
 CHAMBRE, 39, 42, 43, 69, 70, 74, 95, 166, 171-173
 CHÂTEAU, 41, 60, 62-64, 69, 74, 76, 170
 CHAUD, 28, 139, 140, 153 ; CHALEUR, 34, 35, 50, 114
 CHEVELURE, 34, 35, 86
 CHUTE, 112-114, 132, 133, 142
 CLOS, 39, 42, 44, 71, 171-173
 CONDENSATION, 162, 163, 194
 CORPS, 18, 22, 23, 28, 31, 34, 35, 38, 41, 42, 46, 48, 49, 52-54, 56, 61, 62, 69, 72, 82-84, 89, 113, 115, 117, 123, 200, 207, 216, 245, 252
 CRI, 73, 75
 CRISTAL, 63, 66
 CUIRASSE, 38, 45 ; BOUCLIER, 46 ; CARAPACE, 42
 DÉDALE, 57, 60, 91
 DENT, 40, 47, 120, 128, 156 ; CROC, 132
 DÉPART, 66, 94, 98, 100, 141, 142
 DÉPLACEMENT, 163, 170, 194
 DESCENTE, 55, 107, 109, 111 ; ENFONCEMENT, 53, 54, 105, 109, 110, 132, 150, 151 ; PROFOND, 44, 111, 128, 132, 151
 DÉSERT, 33, 60, 69
 EAU, 26, 49, 114, 118, 133, 134, 137
 ECLAIR, 44, 76, 126, 128
 ESCALIER, 55, 106, 107, 111
 ÉTOILE, 63, 80, 127, 167
 EXCRÉMENTS, 26
 FENÊTRE, 36, 37, 74, 76, 98
 FEU, 28, 35, 118, 131, 137 ; FLAMME, 30, 33, 36, 124
 FORÊT, 30, 37, 58, 59, 66, 67
 FOSSE, 48, 53, 54, 106
 FOUDRE, 68, 76
 FOUET, 77, 129
 FRAGMENT, 175, 177, 181, 182
 FROID, 27, 36, 40, 51, 115, 123, 153
 FRONTIÈRE, 172, 173, 176, 178, 199, 233, 245, 246, 251
 GÉOMÉTRIQUE, 61-64, 79, 80, 124, 207, 231
 GLAIVE, 128

GOUFFRE, 52, 120, 132, 133 ;
 ABÎME, 113, 132, 133, 151
 GRIFFE, 46, 47
 GROTTÉ, 39, 48, 53, 106, 128, 132
 HAUT, *VOIR* ASCENSION
 HORIZON, 72, 101, 141
 ÎLE, 39, 44, 75, 77, 89
 IMMOBILITÉ, 27, 42, 97, 98, 102, 120 ; INERTIE, 114, 115, 130
 IMPUR, 114, 131, 139, 151 ;
 SOUILLURE, 114
 JARDIN, 30, 37, 49, 117
 LABYRINTHE, 58, 59, 62, 64, 66 ; DÉDALE, 56, 64, 89
 LARMES, 118, 131, 137, 140
 LUMIÈRE, 110, 118, 125 127, 136-139, 142
 MACHINE, 231 ; MÉCANIQUE, 153, 227, 229, 231, 240
 MAIN, 29, 59, 85
 MAISON, 95, 96, 147
 MER, 39, 44, 50, 53, 54, 61, 75, 90, 134, 138, 166, 173, 239 ; OCÉAN, 118
 MIROIR, 116-118, 135, 136, 153 ; REFLET, 88, 120, 127, 145, 156-158
 MONTAGNE, 25, 31, 120, 121
 NAVIRE : EMBARCATION, 167 ; EMBARQUEMENT, 95
 NOIR, 116, 118, 121, 132, 134, 136, 138-140, 148, 153
 NUIT, 110, 116, 119, 133, 138 ; OBSCURITÉ, 155 ; TÉNÉBRES, 34, 127, 132, 136, 139, 142
 OCÉAN, 134
 ŒIL, 36, 51, 85, 127, 208, 211 ; MAUVAIS ŒIL, 212
 OISEAU, 126 *VOIR AUSSI* AILE
 OMBRE, 105, 106, 116
 OPACITÉ, 116, 120
 OS, 54
 PARIS, 32, 57, 58, 95, 220, 227
 PAYSAGE, 11, 89, 206
 PESTILENCE, 114
 PHOTOGRAPHIE, 201, 232
 PIERRE, 46, 129, 191 ;
 MINÉRAL, 115, 126, 216 ;
 PÉTRIFICATION, 24, 25, 115
 POINT DE FUITE, 209
 POINT FOCAL, 196, 209-211, 218
 PÔLE NORD, 63, 64, 81, 245
 POURRITURE, 26, 114
 PRISON, 23-25, 27, 28, 34, 37, 89, 91, 142, 152, 153, 197
 PROFOND, 151
 PUR, 123, 126, 128, 129, 131, 137, 139, 151
 PUTRÉFACTION, 27, 108
 PYRAMIDE, 63, 64
 QUÊTE, 63, 64, 99-101, 107, 109, 111, 141, 171, 208 ;
 ENQUÊTE, 178
 RAMIFICATION, 175, 177, 182
 ROUGE, 140
 RUE, 75
 RUINE, 32, 58, 62, 89, 149
 SANG, 26-28
 SILENCE, 27, 69, 73
 SOMMET, 79, 133 ; HAUTEUR, 227
 SOUILLURE, 120
 SOURCE, 49, 79, 80
 SOUTERRAIN, 70, 84
 SPERME, 48, 50, 52
 SPIRALE, 35, 104 ; SPIRE, 105, 109
 TATOUAGE, 83, 191
 TEMPÊTE, 77
 TÊTE, 32, 125
 TOMBEAU, 24, 138
 TRACE, 32, 170
 TRANSPARENCE, 126, 133
 TRÉSOR, 100, 132
 VÉGÉTAL, 30, 49
 VERTICAL, 61-64, 122, 123
 VÊTEMENT, 24, 29, 32, 36, 170 ; VESTIMENTAIRE, 177
 VILLE, 25, 27, 30, 32, 37, 48, 57, 65, 74, 75, 131, 177
 VITRE, 43
 VOLCAN, 31, 35
 VOYAGE, 63, 97-98, 102-103, 105, 142, 225

INDEX DES NOMS CITÉS

- ALLIEZ G., 27, 64, 65, 107, 258
ALQUIÉ F., 102, 134, 258
AMOSSY R., 14, 107, 110, 165, 258
ANGENOT M., 31, 32, 76, 126, 133, 200-202, 259
ANZIEU D., 21, 22, 33, 35, 37, 38, 48, 56, 61, 67, 78, 83, 84, 90, 259
ARAGON L., 6, 12, 14, 16, 18, 19, 23, 25, 30, 37, 52, 56, 58, 66, 68, 70, 72, 73, 80, 82, 84, 85, 91, 100, 101, 104, 106, 107, 117, 126, 146, 169, 178, 187, 192, 203, 205, 218, 220, 224, 226, 228, 232, 237, 251, 252, 255, 257, 264, 266
ARENSBERG W., 250
BACHELARD G., 12, 14, 97, 192, 259
BAGROS C., 7-9
BAKHTINE M., 7, 13, 94, 259
BALTRUSAITIS J., 171, 259
BALZAC H. DE, 12, 13, 17, 57, 93, 264
BARON J., 6, 29, 255
BARTHES R., 168, 259
BECQUE A., 203
BENJAMIN W., 57, 259
BERTRAND D., 13, 196, 198, 259
BLANCHOT M., 16, 101, 259
BOILEAU N., 8
BONARDEL F., 59, 259
BONNET M., 15, 40, 85, 125, 137, 144, 145, 153, 155, 232, 243, 257, 260
BOSCH J., 119
BOSSUET J.B., 180, 181
BOUSQUET J., 111, 259
BRETON A., 6, 11, 14-19, 23, 24, 26, 28-37, 39-43, 46, 49, 52, 56-58, 60, 62-68, 71-78, 81, 82, 86, 89, 91, 95, 97, 99-104, 107, 110-113, 115, 122, 125-127, 129, 130, 134, 135-137, 140, 143-146, 148, 153, 162, 165, 166, 168, 169, 175, 192, 195-197, 199-203, 206, 209-212, 217, 226-228, 232, 233, 243, 246, 247, 252, 253, 255, 257-261, 264
CARION J., 148, 260
CARRINGTON, L., 6, 50, 103, 155, 211-213, 252, 255, 260
CARROUGES M., 60, 107, 111, 134, 136, 168, 260
CASSAYRE S., 14, 27, 28, 40, 260
CHAMBERS R., 244, 245, 260
CHÉNIEUX J., 11, 15, 17-20, 50, 97, 122, 144, 150, 152, 169, 173, 178, 208, 218, 225, 230, 255, 260
COLLOT M., 163, 260
COMPAGNON A., 196, 217, 260
CREVEL R., 6, 23, 24, 29, 90, 91, 98, 109, 117, 120, 122, 124, 148, 162, 175, 178, 211, 216-218, 221, 246, 251, 256, 258, 260, 263
DALI S., 51, 52, 134, 153, 154, 179, 228, 243, 257, 258
DE CHIRICO G., 6, 24, 63, 64, 72, 76, 91, 97, 103, 118, 123, 170, 224, 226, 251, 255
DEMOLDER E., 187
DESCARTES R., 7
DESNOS R., 6, 15, 24, 32, 65, 75-77, 89, 91, 97, 99, 101, 104, 117, 126, 127, 129, 135,

136, 141, 144, 145, 154, 162,
 169, 170, 172, 182, 186, 194,
 195, 218, 220, 224, 226, 251,
 258, 261, 262, 266
 DIDI-HUBERMAN G., 207, 260
 DUBOIS P., 227, 246, 260
 DUCHAMP M., 148, 250, 258
 DUCHESNE A., 230
 DUMAS M.-C., 15, 141, 162,
 169, 170, 261, 262, 266
 DURAND G., 12, 14, 91, 112,
 113, 116, 118-126, 128, 130-
 132, 134, 261
 ÉLUARD P., 137, 257
 ERNST M., 127, 202, 223
 FLAMEL N., 191
 FLAUBERT G., 10, 22
 FOUCAULT M., 233, 235, 261
 FOURRÉ M., 6, 31, 79, 88, 127,
 135, 252, 256
 FRANCK J., 12, 261
 FREUD S., 21, 162, 163, 194,
 215, 235, 261
 GAUBERT S., 220, 261
 GAULMIER J., 75, 133, 261
 GENET J., 175, 261
 GENETTE G., 13, 19, 144, 145,
 175, 177, 179, 245, 261
 GIBS S., 109, 262
 GOETHE, 138
 GRACQ J., 6, 11, 14, 19, 25,
 27, 28, 30, 33, 34, 36, 42, 44,
 45, 57, 58, 68, 72, 74, 75, 80,
 83, 90, 91, 95-97, 100-102,
 104, 107, 110, 118, 122, 126,
 132, 134, 139, 144-146, 148,
 165, 177, 178, 189, 193, 208,
 211-213, 245, 250, 252, 253,
 256, 258-260, 262-265
 GRAFF M.-A., 111, 167, 262
 GREIMAS A. J., 11, 93, 195,
 243, 262
 GROSSMAN S., 206, 262
 GUEDJ C., 75, 194, 262
 GUIOMAR M., 212, 262
 GUSDORF G., 131
 HAMON P., 10, 13, 17, 32, 57,
 67, 143, 144, 162, 164, 176,
 179, 181, 192, 193, 196, 203,
 229, 230, 262
 HOMÈRE, 116
 HUSS J., 221
 INHELDER B., 12, 265
 JENNY L., 15, 199, 205, 238,
 240-242, 244, 250, 262
 JOURDE P., 33, 262
 JUNG C.G., 105, 125, 262
 KANT E., 7, 12, 101, 263
 KAUFMANN P., 197, 263
 KLEE P., 10
 KRISTEVA J., 145, 263
 LACAN J., 161, 263
 LAMBA J., 57, 104, 166
 LAUTRÉAMONT, 145, 202, 263
 LEBRUN A., 217, 263
 LEFEBVRE H., 196, 263
 LEGUAY T., 230
 LEIRIS M., 6, 15, 20, 23, 27,
 28, 34, 51, 63, 65, 81, 83, 91,
 96, 97, 100, 101, 107, 114,
 116-119, 121-123, 138, 139,
 156, 168, 169, 175, 190, 194-
 196, 207, 211, 213, 215, 236,
 251, 252, 256, 258, 263, 265
 LEJEUNE P., 194, 263
 LÉONARD DE VINCI, 227, 228,
 247
 LESSING, 12, 263
 LEUTRAT J.-L., 211, 212, 263
 LÉVI-STRAUSS C., 12, 263
 LIMBOUR G., 6, 19, 50, 59, 62,
 80, 83, 86, 100, 116, 123, 125,
 138, 196, 245, 252, 256, 263
 LOTMAN I.M., 13, 93, 263
 MABILLE P., 157, 263
 MAGRITTE R., 154, 165, 192,
 233
 MAILLARD-CHARY C., 59, 89,
 122, 130, 263
 MALLARMÉ S., 8, 145, 217,
 263
 MARIN L., 13, 264
 MATORÉ G., 12, 264
 MATTA G., 31
 MAURAND G., 206, 264
 MICHELET J., 210
 MIGEOT F., 163, 244, 264
 MIRÓ J., 233

MITTERAND H., 12, 13, 17, 22, 93, 94, 237, 264
 MONBALLIN M., 14, 31, 40, 57, 74, 95, 101, 144, 193, 208, 264
 MOREAU G., 210
 MOURIER-CASILE P., 14, 20, 35, 38-40, 50, 62, 75, 110, 135, 136, 195, 208-211, 217, 233, 264
 MUIR E., 93
 MURAT M., 44, 169, 264
 MUZARD S., 204, 210
 NÉE P., 57, 66, 265
 OLLIER M., 110, 265
 PARACELSE, 64, 97, 128, 191, 214
 PÉRET B., 6, 29, 84, 119, 146, 147, 191, 199, 203, 229, 230, 251, 256
 PIAGET J., 12, 265
 PICABIA F., 117
 PICON G., 153, 265
 PIERRE J., 16
 PIEYRE DE MANDIARGUES, A., 43
 POITRY G., 107, 116, 265
 PONGE F., 9
 POUCHELLE M.-C., 21, 23, 35, 38, 42, 216, 265
 POULET G., 12, 14, 21, 265
 PROPP V., 94, 265
 QUINCEY T., 60
 RICHARD J.-P., 104, 265
 RICŒUR P., 162, 174, 201, 265
 RIFFATERRE M., 15, 16, 145, 158, 175, 195, 196, 238-240, 265
 RIMBAUD A., 51, 69, 99, 102, 172, 217
 ROUDAUT J., 25, 37, 60, 81, 266
 ROUSSEAU J.-J., 95, 166
 SACCO MME, 73, 127
 SACKS O., 246, 247, 266
 SADE D.-A.-F., 129
 SAINT-POL ROUX, 8
 SCHEIDEGGER B., 82, 266
 SHERINGHAM M., 141, 266
 SIMMEL G., 206, 266
 SOUPAULT P., 6, 14, 19, 27, 30, 40, 56, 101, 224, 226, 227, 229, 243, 251, 255, 256, 260
 SOUZENELLE A. DE, 60, 266
 TADIÉ J.-Y., 14, 75, 266
 TAMULY A., 104, 266
 TONNET-LACROIX É., 106, 107, 266
 VADÉ Y., 14, 30, 56-58, 63, 65, 66, 83, 266
 VALÉRY P., 9
 VAN GENNEP A., 96, 129, 266
 VANDELOISE C., 43, 266
 VERNE J., 8, 176
 VIERNE S., 96, 107, 108, 129, 267
 VIRILIO P., 12, 267
 VITRAC R., 84, 146
 WATTHEE-DELMOTTE M., 52, 267
 WEISGERBER J., 13, 267
 WHITFIELD S., 154
 WUNENBURGER J.-J., 45, 267
 ZOLA E., 8, 10, 13, 17, 22, 94, 259
 ZUMTHOR P., 21, 267

TABLE

TABLE DES ABRÉVIATIONS	6
<i>PRÉFACE</i>	7
INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE : L'ESPACE ANTHROPOCENTRIQUE	21
DEUXIÈME PARTIE : L'ESPACE NARRATIF	93
TROISIÈME PARTIE : L'ESPACE RHÉTORIQUE	143
QUATRIÈME PARTIE : L'ESPACE ESTHÉTIQUE	195
CONCLUSION	249
BIBLIOGRAPHIE	255
INDEX DES NOTIONS	269
INDEX DES NOMS CITÉS	271
TABLE	275